

ANAIS DO



CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA

Para acessar o sumário basta clicar na aba à esquerda intitulada marcadores (bookmarks).



EXPEDIENTE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA - ABRAPLIP

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

**XXII CONGRESSO INTERNACIONAL DA
ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA**

13 A 18 de setembro de 2009

Anais

Organizado por

Márcio Ricardo Coelho Muniz
Maria de Fátima Maia Ribeiro
Solange Santos Santana

ABRAPLIP

Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa

Diretoria ABRAPLIP Biênio 2007/2009:

Presidente: Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz – UFBA/CNPq
Vice-Presidente: Profa. Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA
Primeira-Secretária: Profa. Dra. Maria de Fátima Maia Ribeiro – UFBA
Segundo-Secretário: Prof. Dr. Sandro Santos Ornellas – UFBA
Primeira-Tesoureira: Profa. Maria de Pompéia Santana e Sousa – UCSAL
Segunda-Tesoureira: Profa. Dra. Olímpia Ribeiro de Santana – UCSAL
Primeiro-Secretário-Adjunto: Prof. Dr. Francisco Ferreira de Lima – UEFS
Segunda-Secretária-Adjunta: Profa. Dra. Maria Thereza Abelha Alves – UFRJ/CNPq

Coordenadores de Núcleos Regionais Biênio 2007/2009:

Região Sul 1 (RS e SC) – Profa. Dra. Simone Schimidt (UFSC) e Prof. Dr. Pedro Brum (UFSM)
Região Sul 2 (SP, PR e MS) – Profa. Dra. Anamaria Filizola (UFPR) e Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS)
Região Sudeste 1 (RJ e ES) – Prof. Dr. Sílvio Renato Jorge (UFF) e Prof. Dr. Sérgio Nazar David (UERJ)
Região Sudeste 2 (MG, GO e TO) – Profa. Dra. Marli Fantini Scarpelli (UFMG) e Profa. Dra. Osmar Oliva (UNIMONTES)
Região Nordeste 1 (BA, SE e AL) – Prof. Dr. Marcello Moreira (UESB) e Profa. Dra. Márcia Mirella Longo Vieira Lima (UFBA)
Região Nordeste 2 (PE, PB, RN, CE, MA e PI) – Prof. Dr. José Rodrigues Paiva (UFPE) e Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins (UFC)
Região Norte (AM, AC, PA, RO, RR e MT) – Prof. Dr. Gabriel Albuquerque (UFAM) e Prof. Dr. Silvio Augusto Oliveira Holanda (UFPA)

Universidade Federal da Bahia

Reitora: Profa. Dra. Dora Leal Rosa
Vice-Reitor: Luiz Rogério Bastos Leal

Instituto de Letras:

Diretora: Risonete Batista de Souza

Vice-Diretor: Márcio Ricardo Coelho Muniz

Comissão Científica:

Adriano Eysen

Francisco Ferreira de Lima

Marcello Moreira

Márcio Ricardo Coelho Muniz

Maria de Fátima Maia Ribeiro

Maria de Pompéia Santana e Sousa

Maria do Céu Martins Bahiense Bezerra Bauler

Maria Thereza Abelha Alves

Olímpia Ribeiro de Santana

Sandro Santos Ornellas

Sérgio Nazar David

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (22. : 2009 : Salvador, BA).

Anais [do] XXII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa, Salvador, BA, 13 a 18 de setembro de 2009 / organizadores, Márcio Ricardo Coelho Muniz, Maria de Fátima Maia Ribeiro, Solange Santos Santana. - Salvador : UFBA, 2011.
2604 p.

Disponível no domínio: <http://www.abraplip.org/publicacoes.html>

1. Literatura - Estudo e ensino - Congressos. 2. Literatura portuguesa - Congressos.
3. Literatura africana (Português) - Congressos. I. Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (22. : 2009 : Salvador, BA). II. Título.

CDD - 869

CDU - 821.134.3

Mesas Plenárias

APRESENTAÇÃO DOS ANAIS DO XXII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA

Os *Anais do XXII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa – ABRAPLIP* –, que agora se publicam, reúnem grande parte dos trabalhos apresentados durante o congresso, que se realizou entre os dias 13 e 18 de setembro de 2009, na Universidade Federal da Bahia – UFBA. Foram Instituições-Parceiras na organização de nosso evento as seguintes universidades: UFBA, UEFS, UNEB, UESB, UCSal e UniJorge. A escolha do Estado da Bahia para receber a direção da ABRAPLIP (Biênio 2007-2009) e a realização do *XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP* foi motivada, em particular, pela lembrança, que se desejava renovada, de que a primeira reunião científica que congregou os profissionais que trabalham com a Literatura Portuguesa no Brasil ocorrera na Universidade da Bahia, por iniciativa do Prof. Dr. Hélio Simões, em 1966, data que consiste em marco e em divisor de águas com relação aos estudos portugueses na Bahia e no Brasil.

A memória da ABRAPLIP, construída por meio da revisitação crítica dos ensinamentos de seus primeiros mestres, e a reflexão sobre o papel e os caminhos futuros da docência, da pesquisa e da extensão na área da Literatura Portuguesa, os trânsitos desta com as literaturas dos países de língua oficial portuguesa (Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe) e de nossa coirmã linguística, a Galiza, bem com as convergências com outras linguagens artísticas (música, pintura, teatro, cinema etc.) foram possibilidades de caminhos sugeridos e trilhados pelos trabalhos apresentados. Os termos *memória*, *trânsitos* e *convergências* foram desdobrados em seis linhas temáticas: memória das identidades, escritas e memórias, subjetividade em trânsito, trânsitos geopolíticos da literatura, políticas de convergências, diálogos e convergências.

O congresso reuniu próximo de 550 participantes, entre expositores e ouvintes, professores, estudantes, pesquisadores e críticos dos diversos estados brasileiros e do estrangeiro, escritores portugueses, brasileiros, angolanos, caboverdianos, guineenses, moçambicanos e galegos. Foram seis dias de encontros, trocas, conhecimentos, reconhecimentos, ensinamentos, aprendizagens e, fundamentalmente, muito diálogo.

Estes Anais são uma conclusão e a fixação material, em suporte eletrônico, de quase tudo o que se ali viveu. A memória nos guarda, o presente nos orienta, o futuro nos inspira.

Apoiaram-nos e tornaram possível a realização do *XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP* um grande número de entidades e instituições públicas e privadas e órgãos de fomento ao ensino e à pesquisa, nacionais e estrangeiros. A todos – indicados abaixo – nossos mais sinceros agradecimentos.

A opção eletrônica destes Anais deve-se ao desejo de maior acessibilidade e, consequentemente, de mais fácil e rápida divulgação dos frutos produzidos. A estrutura da publicação segue a organização assumida pelo congresso – trabalhos em Mesas Plenárias, em Mesas Temáticas e em Mesas de Comunicações. Estão publicados os textos que nos foram enviados pelos participantes. Todos os textos foram submetidos a um processo de sistematização formal. A revisão linguística dos textos, todavia, é de inteira responsabilidade de seus autores.

Boa leitura a todos!

Márcio Ricardo Coelho Muniz
Maria de Fátima Maia Ribeiro
Solange Santos Santana

HÉLIO SIMÕES: DO POETA MODERNISTA AO FOMENTADOR DAS RELAÇÕES LUSO-BRASILEIRAS

Cid Seixas - UEFS/UFBA

Senhoras e Senhores:

Agradeço à organização do XXII Congresso de Literatura Portuguesa o convite para integrar esta mesa plenária sobre a Memória do Ensino e da Pesquisa da Literatura Portuguesa no Brasil. Para minha surpresa e honrosa alegria, aqui estão presentes, como conferencistas, dois grandes mestres da atualidade que dão forma e relevo à memória mais viva dos estudos portugueses no Brasil: a professora Cleonice Berardinelli e o professor Massaud Moisés.

Peço licença a ambos para iniciar a apresentação do tema que me foi proposto e que pode ser resumido no título “Hélio Simões: do poeta modernista ao fomentador das relações luso-brasileiras”. Os dois mestres aqui presentes conheceram muito de perto o homenageado neste texto. Os três viveram os momentos de fundação dos estudos portugueses em nosso país.

Permitam-me então repetir, professora Cleonice, professor Massaud, coisas que ambos conhecem há muito tempo.

A vida acadêmica de Hélio Simões ganha definição em 1932, quando aos 22 anos, é diplomado pela Faculdade de Medicina da Bahia, a mesma escola de um outro seu colega e companheiro de geração, que também trocou a medicina pela literatura, Afrânio Coutinho.

Médico formado, o dr. Hélio, como era chamado, submeteu-se a concurso de Livre Docente. Aprovado, assume as funções de Assistente Efetivo e Chefe de Clínica da Faculdade de Medicina da Bahia.

Em 1942 era criada a Faculdade de Filosofia da Bahia. Não existiam ainda os cursos de Letras, de Ciências Humanas ou de Filosofia; e a Faculdade de Medicina era o grande centro catalisador do humanismo. Ali não se aprendia apenas a curar os males do copo. No convívio diário com professores e colegas se aprendia sobretudo a bem formar o espírito. Vem do século XIX a tradição que a Bahia formava escritores-médicos e o

Recife formava escritores-juristas. E esta tradição afortunada continua pelas primeiras décadas do século XX.

Precisamente aí, em 1942, o poeta Hélio Simões, que ocupava interinamente a cátedra de Neurologia, abandona o exercício da clínica na área da saúde mental, e transfere-se para a Faculdade de Filosofia da recém criada Universidade. A esta altura, como homem de sensibilidade artística e estudioso das ciências da cultura, era também professor da Escola de Belas Artes.

Assumindo a cadeira de Literatura Portuguesa, Hélio Simões procurou completar sua nova formação acadêmica em viagens de estudos a Portugal, à França e a outros países. Entre os portugueses, relacionou-se ou, em alguns casos, privou da amizade de intelectuais como Teixeira de Pascoaes, Hernani Cidade, Aquilino Ribeiro, Vitorino Nemésio e quase uma centena de outros escritores.

Foi através desses contatos que ele propiciou a vinda para a Universidade da Bahia de Adolfo Casais Monteiro e de Eduardo Lourenço, o primeiro para o curso de Letras, o segundo para o de Filosofia. Com humildade, Hélio Simões justificava a sua constante busca de intelectuais portugueses para atuarem na Bahia por uma motivação pessoal, ou como uma forma de aprender com os seus convidados. Assim é que propiciou a Hernani Cidade trabalhar com a defesa do Padre Antonio Vieira perante a demoníaca Inquisição e a intelectuais de Geração de Presença a escreverem sobre o ainda pouco conhecido Fernando Pessoa. Vitorino Nemésio aqui publicou o livro *Conhecimento de Poesia*. Eduardo Lourenço, então professor de filosofia, iniciou a frutífera ponte ligando sua investigação à literatura.

O papel singular desempenhado por Hélio Simões tanto foi reconhecido pelos portugueses, na forma da amizade e da admiração, quanto nas distinções concedidas. Oficial da Ordem Militar de Cristo e, posteriormente, Grande Oficial da Ordem do Infante D. Henrique. Ainda em terras lusitanas, tornou-se membro da Academia de Ciências de Lisboa, do Instituto de Coimbra, do Instituto de Geografia de Lisboa e da Academia Internacional de Cultura Portuguesa.

No nosso país, a Academia Brasileira de Letras concedeu-lhe a Medalha Machado de Assis, mais alta homenagem dessa confraria, por indicação do escritor Jorge Amado, seu antigo rival nos movimentos literários baianos dos fins da década de 20. Uma sólida relação uniu Jorge Amado a Hélio Simões: inicialmente a cordial rivalidade entre os grupos modernos a que pertenceram. Posteriormente, o estreitamento do contato,

quando o neurologista Hélió Simões cuidou de Matilde, a primeira esposa do romancista.

Sou testemunha do apreço de Jorge Amado a Hélió Simões. Nos anos 80, o romancista deu-me a incumbência de preparar uma edição da poesia de Hélió Simões, para a qual tomou todas as providências junto a sua editora, a Record, e ao Instituto Nacional do Livro. Passados alguns meses, sem que o trabalho tenha ficado pronto, o escritor Herberto Sales, presidente do Instituto, solicitou o encaminhamento do livro que nunca foi organizado, por modéstia ou desambição do próprio autor. Quando insistíamos com doutor Hélió para que ele franqueasse as cópias dos novos textos que seriam reunidos ao livro dos anos 20, *O mar e outros poemas*, ele – invariavelmente – prometia para um dia qualquer, desde que mais adiante.

Assim era o antigo professor de neurologia que se fez um dos pioneiros dos estudos portugueses no Brasil. Mais de uma vez ele redarguia que os seus textos, quer fossem de criação ou de análise, não tinham especial importância.

Ainda recordo de uma conferência lida por ele, no Gabinete Português de Leitura, coisa rara, uma vez que as suas intervenções eram quase sempre orais e sustentadas no mais brilhante improviso. Suponho que esta conferência foi escrita, porque se tratava de um diálogo com as tendências ou os métodos da época. Em pleno desvario estruturalista, Hélió Simões valeu-se de Roland Barthes e de alguns outros autores postos em frenética evidência, para fazer uma leitura mais próxima da velha tradição interpretativa francesa, sem excluir as propostas mais consistentes do novo método estrutural. Este empenho conciliador foi uma característica que Hélió Simões trouxe dos seus tempos de juventude e que marcou a sua participação no movimento modernista baiano, como veremos mais adiante.

Dias depois da conferência, escrita numa linguagem fulgurante e fundada em uma leitura de impressionante atualidade, pedimos o texto para publicação e ele simplesmente respondeu: “Vocês levam estas coisas muito a sério.” E o texto nunca foi publicado.

Voltando à formação acadêmica de Hélió Simões e à sua posterior opção pela literatura Portuguesa, surge então uma pergunta: com que credenciais o então médico e professor livre docente de clínica neurológica assumiu a primeira cátedra de Literatura Portuguesa da Universidade da Bahia e uma das primeiras do Brasil?

Com as credenciais de poeta modernista da geração de *Arco & Flexa*, brilhante geração reunida em torno da revista do mesmo nome. E com as credenciais adquiridas em muitas outras publicações surgidas a partir daí, com as quais colaborou.

Em 1928, dois grupos ou duas revistas de tendências modernas e dessemelhantes escandalizaram o conservadorismo baiano de formação parnasiano-simbolista e retardatária ressurreição romântica. Eram: o grupo de *Arco & Flexa*, inicialmente formado por Hélio Simões, Pinto de Aguiar, Carvalho Filho e Eurico Alves, sob a liderança do também médico e crítico literário Carlos Chiacchio; e, do outro lado, o grupo da Academia dos Rebeldes, integrado por Jorge Amado e outros jovens. Este grupo teve como trincheira a revista *Samba*, graças à liderança de Pinheiro Viegas, mentor tanto da revista quanto da chamada Academia dos Rebeldes.

Observe-se que os dois grupos de jovens que se propunham a construir a modernidade literária foram buscar apoio em dois velhos intelectuais, de formação finissecular já consolidada, o que vejo como uma consequência da natureza esteticamente prudente de ambos. Todos eram jovens, modernos, e... bastante cautelosos. E assim a Bahia se inscreveu, de forma ambígua e, talvez por isso mesmo, pouco estudada, no panorama modernista brasileiro.

Observe-se, ainda. Justificando a importância do seu grupo para a moderna literatura, Jorge Amado proclama:

“Faço o balanço dos livros publicados pelos Rebeldes, por cada um de nós. A *Obra Poética e Iararana*, de Sosígenes Costa: sua poesia, nossa glória e nosso orgulho; a obra monumental de Édison Carneiro, pioneiro dos estudos sobre o negro e o folclore, etnólogo eminente, crítico literário, o grande Édison; os *Sonetos do Malquerer* e os *Sonetos do Bem-querer*, de Alves Ribeiro, jovem guru que traçou nossos caminhos;”

E Jorge Amado continua o inventário:

“os dois livros de contos de Dias da Costa, *Canção do Beco*, *Mirante dos Aflitos*; os dois romances de Clóvis Amorim, *O Alambique* e *Massapê*; o romance de João Cordeiro devia chamar-se *Boca suja*, o editor Calvino Filho mudou-lhe o título para *Corja*; as coletâneas de poemas de Aydano do Couto Ferraz; a de sonetos de Da Costa Andrade; os volumes de Walter da Silveira sobre cinema — some-se com meus livros, tire-se os nove fora, o saldo, creio, é positivo.” (Amado, 1992, p. 85)

Ora, na território da poesia, tanto a obra simbolista de Sosígenes Costa, marcada pelos exuberantes sonetos pavônicos, quanto os sonetos de Alves Ribeiro e de Da Costa Andrade são computados por Amado como saldo credor desse grupo moderno.

Convém lembrar, então, um velho político da nossa terra que costumava dizer: “Pense em um absurdo.” E logo completava: “Na Bahia já aconteceu.”

Assim, também, foi o nosso modernismo.

A propósito da Academia dos Rebeldes, Hélio Simões, em entrevista à pesquisadora Ívia Alves, afirmou: “Ao mesmo tempo que se publicava *Arco & Flexa*, saía também a revista *Samba*. Pode ser considerada uma revista reacionária do ponto de vista literário, ainda publicando sonetos. No entanto, o grupo tinha uma linha política.” – Observa, com propriedade, Hélio Simões.¹

Diferentes entre si, como se vê nas palavras de um dos seus formadores, os dois grupos modernistas baianos tinham um ponto em comum: a discordância com o modernismo paulista. Ambos os grupos baianos estavam mais próximos do que se fazia em Pernambuco, antecedendo o trabalho de Gilberto Freyre. Sobre o Congresso Regionalista do Recife, Hélio Simões afirmou que, apesar de ter conhecimento das suas propostas, não leu o manifesto de Gilberto Freyre. Como não poderia ter lido porque hoje sabemos que o *Manifesto Regionalista* não foi escrito nos anos 20, mas somente quando da sua publicação, nos anos 50. O texto conhecido retoma ideias presentes nas intervenções performáticas de Gilberto Freyre, na década 20.

Os poetas de *Arco & Flexa* tinham contato com o grupo do Recife que editava a revista *Cidade*. E ainda com os grupos de *Festa*, no Rio de Janeiro, e de *Verde*, em Cataguases. Outras afinidades eletivas foram: Jorge de Lima (como Hélio Simões, também médico), que freqüentemente vinha à Bahia a serviço do Lloyd; e, no Ceará, o grupo baiano mantinha contato com a jovem Rachel de Queiroz.

Enquanto o modernismo da Semana de 22 colocava o país em sintonia com a modernidade européia, o Nordeste passava por uma busca de libertação dos modelos europeus, em favor de uma identidade telúrica. Como o conceito de regional se confundia com o pensamento político conservador, alguns intelectuais tentavam contornar esta inconveniência, sustentando sua proposta de modernidade com a de pertencimento ou de identidade. Gilberto Freyre, na contramão do ideário nazista que dominaria a Europa, deslocava o foco da questão racial para a cultural. Convém lembrar

¹ Ívia Alves: *Arco & Flexa. Contribuição para o estudo do modernismo*. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978, p. 123.

que esta busca de identidade, distante da eugenia racial e sustentada em culturas plurais era uma tendência dos anos 20 em outros países da América Latina. A vertente moderna a partir do regional só ganhou dimensões nacionais a partir do regionalismo de 30, nascido no contexto modernista do Nordeste. O mesmo Jorge Amado, que rejeitava as propostas da Semana de 22, chegou à realização estética moderna, capaz de traduzir o seu contexto cultural, com o romance que caracterizou o regionalismo de 30.

Convém acrescentar que a idéia de modernidade artística comprometida com as novas invenções industriais, o fervilhar e a velocidade feérica das grandes cidades, era uma idéia européia que seduzia o espírito industrial paulista, mas não era uma constante no pensamento baiano e do nordeste. Poetas modernos marcados pela força da terra viram algumas marcas dos novos tempos como forma de empobrecimento cultural, ou como aniquilamento de uma visão do paraíso.

Eurico Alves, do grupo *Arco & Flexa*, na “Elegia a Manuel Bandeira”, convida o poeta a ir a Feira de Santana, onde:

“Os bois escavam o chão para sentir o aroma da terra.”

E Bandeira responde com outro poema, dizendo:

“Não sou mais digno de respirar o ar puro dos currais da roça.”

Mas o que parece um abismo entre o modernismo da Bahia e o de São Paulo pode se restringir ao impacto causado pelas idéias da Semana de 22. Como o progresso de São Paulo trouxe, primeiro, a inquietação, lá o modernismo logo conheceu o deslumbramento pelas novidades vindas de fora; depois trocadas pelo mergulho dos seus escritores nas raízes nacionais, especialmente a partir de 1928.

Voltando à Bahia, o crítico Eugênio Gomes, praticante de poemas de amor surgidos na revista *Arco & Flexa*, e considerado como autor do primeiro livro modernista editado na Bahia², transfere esta primazia a Godofredo Filho. Com efeito, em 1925, Carlos Chiacchio escreveu na sua coluna “Homens e Obras” um comentário

² Carlos Chiacchio: O nosso primeiro livro modernista. *A Luva*, 5 out. 1928, n. 82.

saudando a aparição dos poemas modernos de Godofredo Filho³ (e em 1928, mesmo ano da publicação na Bahia do livro *Moema*, de Eugênio Gomes, Godofredo Filho publica no Rio de Janeiro, pela editora Pongetti, o volume *Samba Verde*).

Embora saudado e recebido calorosamente, tanto em São Paulo quanto no Rio, por Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Jayme Ovalle, Augusto Frederico Schmidt, Álvaro Moreyra e outros, Godofredo Filho, inexplicavelmente, recolheu o seu livro.

Na Bahia, o modernismo era caracterizado pelo grupo *Arco & Flexa* como “tradicionalismo dinâmico”, movimento que se propunha a inovar a partir do respeito à tradição. Sobre esta expressão que vai aparecer e dar título ao artigo que serve de manifesto à revista, assinado por Carlos Chiacchio, Hélio Simões esclarece:

“Na Bahia, nós tínhamos fundamentos que não podíamos abandonar de todo. Daí o “Tradicionalismo Dinâmico”, porque nós queríamos ir para adiante, mas sem renegar o passado. E não era fazendo tábula rasa como a revista *Antropofagia*, de Oswald de Andrade, porque, na verdade, nesse primeiro momento é Oswald que tem maior realce, Mário de Andrade apareceu posteriormente.

E prossegue Hélio Simões:

“Eles queriam fazer tábula rasa de tudo. Então inventamos esta expressão de “tradicionalismo dinâmico” que era tradição, sim, porque respeitávamos as tradições baianas, mas não ficávamos presos a elas, queríamos sob a base dessa tradição construir o futuro, uma coisa nova, porque também tínhamos a nossa idéia nacionalista.”⁴

Nesse artigo de abertura da revista *Arco & Flexa*, Chiacchio esclarece, em tom de manifesto, que toda cultura se vale da tradição para encontrar novos caminhos, se vale do regional para chegar ao universal – “sem perder o contato com a terra”.⁵ Ao afirmar que a cultura universalista refina a sensibilidade local, ele rejeita o apego ao que chama

³ Carlos Chiacchio: Poesia Nova. *A Tarde*, Salvador, 10 jan. 1925. A nota não vinha assinada, mas como figurava na seção mantida nesse jornal pelo conceituado crítico, a autoria não oferece dúvida.

⁴ Ivya Alves: *Arco & Flexa. Contribuição para o estudo do modernismo*. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978, p. 119-120.

⁵ Carlos Chiacchio: Tradicionismo dinâmico. *Arco & Flexa. Mensário de cultura moderna*, n. 1, Salvador, nov. 1928, p. 4.

de tradições estáticas, propondo: “Tradições dinâmicas, as tendências modernistas, as únicas dignas de fé.”⁶

Quanto ao livro de poemas *Moema*, de Eugênio Gomes, considerado ainda atado aos modelos tradicionais, Hélio Simões sublinha o fato de ter sido Eugênio quem “conseguiu dar a forma ideal do ‘tradiccionismo dinâmico’. Foi seu livro que impulsionou o grupo para a produção e publicação de uma revista dentro das idéias de um ‘tradiccionismo dinâmico’.”⁷

Na verdade, o pensamento destes jovens conciliadores encontrava eco nas propostas de Carlos Chiacchio, influenciadas pelo poeta e ensaísta catalão Gabriel Alomar Villalonga (1873-1941). Em palestra proferida em 1904, com título “Futurismo”, Alomar dizia que as sociedades registram dois elementos ou duas manifestações capitais “na aparência, de conciliação impossível e paradoxal. Eis estes dois mundos, que com a sua convivência tecem eternamente a História: um deles, com o olhar para trás, alimenta-se da tradição”.⁸ Este elo entre tradição e ruptura não passaria despercebido a Chiacchio que na série de artigos intitulados “Modernistas e ultra-modernistas”, publicados no jornal *A Tarde*, de janeiro a março de 1928, e depois reunidos em livro, intitulou um dos textos: “Gabriel Alomar, o criador do verdadeiro futurismo”, em evidente referência a Marinetti que, na sua visita à Bahia, deixou como herança a designação dos ônibus que começavam a chegar à cidade, por coincidência, quando os jornais repercutiam as suas idéias. Se o futurismo de Marinetti não encontrou adeptos entre os modernos escritores baianos, em contrapartida, os ônibus de frente alongada, novidade chegada quando da visita do italiano, receberam seu nome. Até os anos 70 não era comum os baianos viajarem de *ônibus*. A gente viajava mesmo era de *marinete*.

E para terminar: Segundo Hélio Simões, o grupo da revista *Arco & Flexa*, ao procurar Chiacchio, discutiu o objetivo de conciliar a tradição com a inovação, o que, mesmo assim, não evitou que os seus participantes fossem vistos como loucos e inconseqüentes.

Assim, convém lembrar Gregório de Matos: “Isto sois, minha Bahia, isto passa em vosso burgo”.

⁶ Carlos Chiacchio: op. cit., p. 6.

⁷ Ivya Alves: op. cit., p. 123.

⁸ Gabriel Alomar Villalonga: Futurismo. In Héctor Olea: *O futurismo catalão antes do futurismo*. São Paulo, Edusp / Giordano, 1993, p. 13.

FIDELINO DE FIGUEIREDO E THIERS MARTINS MOREIRA: DOIS MESTRES DE LITERATURA E DE VIDA

Cleonice Berardinelli - UFRJ/PUC-RJ

Em primeiro lugar, cumpro uma agradável praxe – agradecer sinceramente aos organizadores deste Congresso o convite que me fizeram para vir cumprir uma incumbência que muito me agrada: falar de dois colegas de quem nos devemos orgulhar.

Se a cada um de nós, convidados, se deu essa oportunidade, foi porque a Comissão Organizadora teve a generosa idéia de iniciá-lo por uma espécie de depoimentos de professores em exercício sobre a atividade docente e, mais amplamente, intelectual dos mais antigos colegas de Literatura Portuguesa, alguns dos quais já falecidos, tais como os que me tocaram – Fidelino de Figueiredo, da Universidade de São Paulo, e Thiers Martins Moreira, da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro. Deles falarei, com a satisfação de quem fala de amigos a quem se quer bem, a quem muito se deve. Resumo: a Fidelino de Figueiredo devo o início da minha paixão pela Literatura Portuguesa; a Thiers Moreira, o meu ingresso no magistério da mesma Literatura. Do primeiro, fui a discípula maravilhada, convidada duas vezes pelo mestre para ser sua assistente; do segundo, a colega um pouco mais jovem, a sua assistente, mas não só – participante do curso dirigido pelo catedrático que nunca se deu ares de sê-lo, que com ela repartia todas as atividades – a sua discussão, a sua preparação –, desejosos ambos de que não lhes faltasse “saber, engenho e arte”.

Por que me incumbiram de falar sobre os dois, diferentemente dos outros colegas também convidados a quem tocou apenas um dos mestres? Porque eu sou a única remanescente dos alunos do primeiro curso dado por Fidelino de Figueiredo, no muito longínquo ano de 1938, o último do meu curso de Letras Neolatinas. E por que falaria também sobre Thiers Martins Moreira? Por ser ele quem, conhecendo-me havia pouco tempo, confiou na jovem que lhe era apresentada para concorrer a uma das vagas na representação vicentina que ele preparava, apostou nela e a convidou para trabalhar a seu lado, tal a confiança que nela pôs.

Escrever sobre alguém que muito se estimou, com quem se conviveu bem proximamente, é sempre um tanto autobiográfico, por vezes confessional, sobretudo se esse convívio deixou marcas indeléveis. É de dois convívios assim que venho, pois, dar meu testemunho, neste espaço privilegiado em que se lembra o que devemos aos mestres que nos antecederam.

Ouçam-me, por favor, e perdoem se a voz às vezes se enrouquece, se afoga na emoção que ainda me invade, à distância de sete décadas. Por isso, o meu discurso é altamente modalizante, um discurso que tem um referente real, mas que é temperado pela minha subjetividade, pela minha ternura.

Em 1935, em São Paulo, um punhado de estudantes descobria a existência de uma nova Faculdade recém-criada na USP: a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras –, cujo corpo docente se constituía quase exclusivamente de jovens mestres europeus, que já então faziam prever as alturas a que subiriam mais tarde. Entre estes cito Lévi-Strauss, Fernand Paul Braudel e Roger Bastide. Outros nos chegavam em plena maturidade; dois deles eram da área das Letras – Giuseppe Ungaretti e Fidelino de Figueiredo. Foi assim que os alunos de Letras Clássicas ou de Línguas Estrangeiras (tal era o nome do curso que passou a ser, durante longos anos, de Letras Neolatinas) fizeram a sua formação universitária à sombra de jovens e talentosos docentes que andavam pelos trinta anos, ou dos que, à volta dos cinquenta, nos traziam a fina sensibilidade, o saber adquirido pelo “honesto estudo” “com longa experiência misturado” – experiência no trato dos textos, mas também no das gentes, o que me parecia naquela altura, e me parece, ainda e sempre, qualidade imprescindível ao professor. De todos me lembro com respeitosa admiração, grata pelo muito com que me enriqueceram a mente; dentre tantos mestres, um ficou sendo o Mestre: Fidelino de Figueiredo.

Chegou ele a São Paulo em 1938, para assumir a Cadeira de Literatura Portuguesa, precedido da fama de uma obra já realizada e de uma vida que se poderia dizer “pelo mundo em pedaços repartida”, perseguido por um regime político a que não podia submeter-se, dada a forma como respeitava o homem e o direito à livre expressão.

O desejo de conhecê-lo se misturava a uma certa apreensão: como reagiria diante de nossa natural inexperiência? No primeiro dia de aulas entrei na pequenina biblioteca da Faculdade e lá encontrei alguém cuja cabeça não via, pois estava metida no guichê da sala de consultas. Falava com a bibliotecária, queixando-se da falta de livros disponíveis para o curso, com uma pronúncia que não admitia dúvidas... Surpreso

com as respostas evasivas que lhe davam, alteava a voz, cortês, mas severo. E foi uma expressão severa que enfrentei: olhos sérios, lábios selados por um bigode espesso. Olhou-me e algo em mim lhe revelou o espanto quase temor que me causava. Sorriam-lhe os olhos e logo se lhe descerraram os lábios, revelando dentes fortes e brancos, e, mais que isso, toda a capacidade de simpatia humana de que era dotado. Sorri também eu e lhe disse que seria sua aluna. Quebrara-se o encanto. Conduzi-o à sala de aula e o apresentei à pequena turma que éramos, naquele longínquo ano de 1938, em que a USP ia dando seus primeiros passos.

Sua imensa cultura, sua extraordinária sensibilidade, sua reflexão profunda foram-nos rasgando horizontes que desvendavam um novo mundo de conhecimentos em que podíamos penetrar por sua mão.

Deu aos estudantes de São Paulo o máximo a que podiam aspirar – suas lições modelares transmitiam-nos o conhecimento dos fatos, faziam-nos pensar na significação que tinham –; o professor de Literatura nunca deixava de ser o pensador especulativo, atento à interpretação dos problemas individuais ou sociais. Dele escreveria, cinquenta anos mais tarde, e com plena justiça, Jorge de Sena:

Os estudos portugueses de literatura no Brasil, à escala universitária, pode dizer-se que datam do magistério de Fidelino de Figueiredo, cuja fixação em S. Paulo criou uma tradição que é praticamente a única existente: todos foram seus discípulos, ou discípulos dos seus discípulos. Foi um papel de enorme alcance bastante desconhecido em Portugal. (“Quarta carta do Brasil”. In: *Estudos de cultura e literatura brasileira*. Lisboa, Edições 70, [1988], p. 84).

Em sua sala de trabalho na USP, guardava num armário alguns livros que nos seriam necessários ao curso de Literatura Luso-Brasileira e nomeou-me sua *agente de ligação* entre ele e os alunos, para o empréstimo dos livros. O *cargo* me proporcionava um contacto quase diário com o mestre, a oportunidade de fazer-lhe perguntas e de ouvir-lhe as respostas sábias que me abriam caminhos insuspeitados.

Não terá sido fácil para ele ministrar, em um ano, um curso de Literatura Portuguesa e outro de Literatura Brasileira; para nós foi muito difícil, pela quantidade de leitura exigida.

Uma manhã, já ao fim do curso, chamou-me a sua sala e, sem mais preâmbulos, perguntou-me: “Cléo, quer ganhar uns dinheiritos trabalhando comigo?”

Não entendi nada. Eu pensava já estar trabalhando com ele, sem ganhar nada e sem pensar minimamente em dinheiro. Disse-lho. Ele sorriu, com seu doce sorriso, e explicou-se: convidava-me a trabalhar ao seu lado, a sério, como sua assistente. Era quase demais para mim. Respondi-lhe: “Claro! Nada me faria mais feliz! Obrigada, muito obrigada...”

Estava radiante. Corri para casa a dar a notícia à família. Contei-lhes, o convite que recebera e a felicidade de que estava plena. Não vi, porém, nos olhos de meus pais e irmãos a expressão que esperava. E a resposta veio de minha mãe: “Teu pai foi transferido para o Rio. Logo que acabares as provas, viajaremos.” Minha face lhes terá revelado o estado em que eu me sentia. Consternados por mim, tentaram consolar-me. Mas eu me sentia só, acabrunhada pela decepção. Desabara do alto dos meus sonhos.

Voltamos ao Rio. Sentia-me perdida. Nem mestres, nem colegas, nem amigos. Os antigos laços tinham-se rompido. Reagi e pus-me à caça de uma ocupação. Duas alunas particulares, um colégio secundário, já não era mau. Próximo à nossa casa, a Universidade do Distrito Federal; lá, um filólogo notável, Sousa da Silveira, orientava teses de doutorado. Aceitou-me como discípula e comecei a pesquisa nas cantigas trovadorescas.

Nesse ínterim, o Professor Fidelino de Figueiredo aceitara lecionar também no Rio; fui ouvir-lhe as aulas, matar saudades. De novo me convidou a ser sua assistente, sem conseguir, no entanto, a minha nomeação, pela qual lutou empenhadamente.

O clima do Rio não foi favorável ao meu querido Mestre e ele voltou à USP. Mais uma decepção; mais uma vez eu perdia a ocasião de começar uma carreira que me atraía mais e mais, à medida que me fugia.

Viveu ainda bastantes anos no Brasil, mas sempre em São Paulo, aonde não voltei. O Mestre, no entanto, não me esquecera: mantivemos uma correspondência não muito assídua, mas sempre afetuosa; fui tomando conhecimento de que uma estranha moléstia se ia apoderando do seu organismo, tolhendo-lhe gradativamente os movimentos e a fala. Assim fui encontrá-lo, em 1959, em sua casa de Alvalade, em Lisboa. Levava-me lá o grande amigo, seu e meu, o Professor Hernâni Cidade. Uma grande emoção me fez parar à porta, ao vê-lo tentar erguer-se penosamente e em vão da cadeira, à cabeceira da mesa, para me receber: o esforço lhe contraía a face e lhe dava o ar severo do nosso primeiro encontro. Ao ver-me, porém, como naquela já distante manhã paulista, descerraram-se-lhe os lábios num sorriso de dentes brancos e sãos. Só

não veio a palavra amiga, que eu nunca mais poderia ouvir. Para provar-lhe o meu carinho e para que ele não me visse os olhos molhados, curvei-me e beijei-lhe a mão, filialmente.

Era preciso quebrar a tensão, e foi ele o primeiro a reagir, fazendo-me sentar ao seu lado. Em seguida, com dedos tolhidos, datilografou: “Cléo, que fez dos vinte anos que passámos separados?” E o nosso diálogo fluiu naturalmente, como se nos tivéssemos falado na véspera; com uma prodigiosa memória, perguntava por tudo. Mas eu também perguntava: “Que estava escrevendo, que projetos tinha?” Aquele homem admirável, privado de sua magnífica expressão oral, concentrara-se todo na mensagem escrita que, sem cessar, transmitia à humanidade. Na sala discreta e acolhedora, a tarde de Primavera ia escoando-se. Era preciso partir, dizer-lhe adeus. “Por que não volta ao Brasil? Seus filhos e netos lá estão e tantos amigos...” “Minha filha, uma árvore velha tem raízes profundas, não é possível arrancá-la...” Ao lado a esposa incomparável sorria meigamente: sua missão era estar com ele, ser a sua voz...

Em 1962 li a notícia de que o casal Fidelino de Figueiredo vinha para o Brasil. Feliz, escrevi-lhe imediatamente. Veio-me a resposta – a última que recebi dactilografada por ele:

Minha boa amiga:

Agradeço o seu alvoroço afectuoso. Esse indiscreto jornalista precipitou-se. A ideia de trasladar as minhas ruínas para aí é uma velha ideia fixa dos filhos e dos netos, inquietos sempre pela nossa triste solidão, que tem muitos riscos. Mas a ideia é de realização difícil; depende da solução de uma pinha de problemas, desde o meu estado físico e moral até a questões administrativas. Seu marido achou esta casota boa para se envelhecer. Pensei então, ouvindo-o: “e boa para se acabar” mas enganei-me, porque há dez anos e meio que espero em vão... Estarei esquecido ou serei um novo Prometeu agrilhado? A gloriosa camaradagem não seria bastante consoladora.

Nos anos seguintes, era D. Dulce que me respondia, transmitindo recados seus. Ele continuava a trabalhar, escrevendo dificultosamente à máquina o que tumultuava em sua mente iluminada, sentindo-se emparedado na impossibilidade crescente de comunicar-se. E tinha tanto a dizer!

Muitas vezes tenho escrito ou falado sobre Fidelino de Figueiredo, pois ele é referência indispensável em todos os momentos nos quais, entrevistada ou convidada a escrever ou falar sobre minha vida universitária, repito que, tal como, no *Gênesis*, se diz da criação do mundo, “no início era o Verbo”, digo, sem hesitação, para definir a o início da minha paixão pela Literatura Portuguesa: “no início era Fidelino de Figueiredo”.

Achei, no entanto, que deveria ir além do depoimento da discípula, acrescentando algumas impressões da leitora de seus inúmeros, variados e sempre atraentes ensaios. Fui buscá-los na prateleira em que estão enfileirados, alguns dos quais escritos na extrema juventude. Foi um escritor muito precoce, começando a publicar aos dezesseis anos, tendo a ousadia de, aos vinte e um, escrever uma breve *História da Crítica Literária em Portugal* e, aos vinte e três, um texto arguto e refletido, *A Crítica Literária como Ciência*; no ano seguinte, 1913, lança a sua *História da Literatura Romântica*, seguida, em 1914, da *História da Literatura Realista*, e, em 1917, da *História da Literatura Clássica*. Estas histórias parciais, somadas num conjunto ao qual falta (e é pena) a Idade Média, embora escritas por um autor de menos de trinta anos, ainda constituem fonte a ser consultada com proveito por estudiosos dos anos 2000. Também em 1914 editou “*Características da Literatura Portuguesa*”.

Aos vinte e nove anos é diretor da Biblioteca Nacional, em Lisboa, e publica *Como dirigi a Biblioteca*, a prestar contas de um trabalho nela exercido com a máxima competência. Há alguns anos, entrando na sala onde são recebidos os novos leitores, para que se inscrevam e sejam orientados, ao erguer os olhos em direção à parede, deparei-me com o seu retrato – não o do jovem que a dirigiu, mas o do homem maduro que conheci. Foi uma suave emoção, percebida pela funcionária, a quem expliquei, com justo orgulho: “Foi meu Mestre.”

Por volta dos quarenta, publicou *Torre de Babel, Sob a cinza do tédio e Donjuanismo e anti-donjuanismo em Portugal*, no qual aborda um aspecto marcante da personalidade de Garrett, reencontrada no Carlos das *Viagens na minha terra*: o donjuanismo.

Aos quarenta e seis, lança *Pyrene*, um estudo de Literatura Comparada, cujo título foi tirado do nome da ninfa Pyrene, moradora dos montes que por ela se chamaram Pyreneus, já que constituem a pétrea fronteira entre a Europa e a Península Ibérica. Desta se ocupará o autor, estudando-lhe as literaturas e as culturas, com propósito comparativo.

Numa seqüência ininterrupta, foi publicando, ao longo da maturidade, uma obra fundamental para os estudos camonianos, *A épica portuguesa no século XVI*, que se tornou um dos nossos livros de cabeceira, e ainda ensaios sobre Camões, Eça de Queiroz e Antero de Quental. Continuará a escrever até quase ao fim – apesar das suas precárias condições de saúde – algumas obras, atraentes a partir dos seus títulos: *Um colecionador de angústias* (1951), *Música e pensamento* (1954), *Um homem na sua humanidade* (1956), *Diálogo ao espelho* (1957).

Foi, porém, em outra estante, numa das prateleiras que reservo à obra de Eça e de seus críticos, que encontrei “*Um pobre homem da Póvoa de Varzim*”, o livro em que Fidelino de Figueiredo reuniu, em 1945, ensaios sobre o escritor com quem encerrou o curso que nos deu em 1938, no qual ficou bem patente a grande admiração que nutria pelo autor que ele qualificava como “um dos mestres mais queridos” da sua geração, do qual ele dirá, na comemoração de 1945, que era “um cônsul distante, sempre em apuros de dinheiro, cuja imaginação foi uma força guiadora para gerações sucessivas.”, comemoração na qual “palpita um nobre sentimento de gratidão”, porque, “de facto, nós todos somos seus devedores” e

[...] porque a obra de Eça constitui uma interpretação total da vida, com seus problemas e suas soluções, é um mundo ideal, em que a ironia carrega as cores tristes do que é, para nos fazer anelar o que deveria ser. É uma filosofia em acção, não em ideias, mas em formas e cores.

Em busca do que “deveria ser”, ele escreverá: “A experiência da Segunda Grande Guerra fez nascer esses heróicos movimentos interiores de resistência, em que a alma dos povos se purificou sob um torturante fogo lento e oculto.” (Figueiredo, p. 111-2). Escrivê-lo-á mais tarde, sob o domínio de Salazar, quando se instalara *novamente* “aquela atmosfera de inércia colectiva, de incapacidade de esforço espontâneo em que o País [...] estava condenado a aceitar passivamente todas as crises, todas as convulsões, todas as catástrofes”. É esta a sua esperança de exilado da pátria que, mais uma vez, “está metida / No gosto da cobiça e na rudeza, / De ãa austera, apagada e vil tristeza.” Infelizmente, partiu bem antes da ressurreição, que só viria sete anos depois.

Ao iniciar este texto dedicado a Fidelino de Figueiredo e Thiers Martins Moreira, justifiquei a dupla atribuição que me deram, com alguns argumentos. Trago para cá os que se referem ao primeiro: o fato de ter sido sua discípula na primeira turma que lecionou no Brasil já seria razão ponderável; o ter-me ele convidado por duas vezes

para ser sua assistente a corroboraria; o ter continuado por setenta anos a tradição por ele inaugurada, mantendo e propagando a devoção que me inspirou o professor, o cidadão, o homem total, também seria significativo. Um único nome poderia competir com o meu, mas, infelizmente, Antonio Soares Amora deixou-nos há pouco mais de dez anos. Companheiros de turma, tomados da mesma admiração pelo Mestre, fomos ambos convidados a trabalhar a seu lado, demos origem a uma plêiade de professores competentes de Literatura Portuguesa, respeitados no Brasil e fora dele, por alunos e colegas, a quem passamos o facho que de suas mãos recebemos. Honramo-lo ambos e acredito que ele esteja contente conosco.

* * * * *

Se pouco atrás lhes disse que no princípio da minha paixão pela Literatura Portuguesa era o Prof. Fidelino de Figueiredo, posso dizer-lhes agora que na origem do meu magistério universitário era o professor Thiers.

Conheci-o já formada em Letras pela USP, professora em dois colégios do Rio de Janeiro. Num deles, o Colégio Melo e Sousa, tive um colega que ainda cursava Letras Neolatinas na Faculdade Nacional de Filosofia da antiga Universidade do Brasil, onde era aluno do Prof. Thiers. Num intervalo entre aulas, Florindo Vill'Álvares disse-me que o Catedrático estava buscando estudantes com aptidão para o teatro, a fim de tornar possível a montagem de um espetáculo vicentino. Eu estava matriculada no doutorado e, portanto, poderia participar. Gostei da idéia, fui à Faculdade, onde Florindo me apresentou ao professor e comecei a ensaiar.

Com alguma prática adquirida na USP, representando Molière, não me foi difícil interpretar dois papéis em autos vicentinos. Um pouco mais velha que os colegas-atores, pude ajudá-los, por conhecer melhor a língua arcaica, o sentido por vezes difícil de apreender. De meramente atriz, passei a coorientadora da representação, prestigiada pelo nosso ensaiador, Sadi Cabral. Esse trabalho conjunto me aproximou mais e mais do Prof. Thiers, levando-o a conhecer-me melhor e a fazer de mim um julgamento suficiente para que, no dia seguinte ao da nossa representação, me telefonasse, pedindo-me que fosse encontrá-lo na Faculdade.

Cheia de curiosidade, estava lá no dia seguinte. Depois de uma conversa preambular, em que ele exprimiu a sua satisfação pelo sucesso do *nosso* espetáculo, passou a dizer-me que estava autorizado pela Universidade a pedir a nomeação de um

assistente e que gostaria que eu aceitasse o seu convite. Encantada, agradei-lhe efusivamente. E nunca me arrependi.

Embora não tenha sido sua aluna, devo-lhe a revelação de autores fundamentais que não conhecera no meu curso, entre os quais Fernando Pessoa, do qual me ofereceu a antologia organizada por Casais Monteiro, dizendo-me: “leia-o e vamos conversar sobre ele”.

Foi o começo de uma longa conversa – que só terminou quando se foi o amigo que alargou amplamente os meus horizontes intelectuais. Não tendo sido, repito, sua aluna, trago-lhes aqui o depoimento de dois seus ex-alunos, que alargarão o retrato que dele eu poderia fazer. Dou a palavra, em primeiro lugar, à mais antiga, a primeira que convidamos a trabalhar conosco; não nos enganamos, pois que, ao nosso lado, exerceu o cargo de assistente, e, mais tarde, de professora adjunta, com a máxima eficiência, fazendo de seus alunos admiradores desde sempre e até sempre.

Ouçam-na, certos de que Margarida Alves Ferreira apreendeu em suas palavras, com rara felicidade, precisão e elegância, a personalidade do nosso catedrático:

“Lembrar o Prof. Thiers é reencontrá-lo no oitavo andar da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, berço da atual Faculdade de Letras da UFRJ. Revejo-o agora. Chegava antes do horário da aula, e ali ficava passeando pelo amplo corredor, pensativo, olhos atentos, sempre com um sorriso que se desenhava atrás da fumaça de um cigarro mantido entre os dedos. Parava várias vezes, ora na banquinha de livros, ora conversando conosco que ficávamos por ali nos intervalos das aulas, trocando descobertas. Observador curioso das reações que provocava, seu passo se interrompia frequentemente. Falava sobre tudo. Sobre literatura também. Desse modo aparentemente descompromissado, ia tornando conhecido o terreno que pisaríamos logo depois, nós e ele, na sala de aula : citava obras, dizia versos, trazendo para aquele corredor autores e textos. Foi ele quem, num desses momentos, encostado no parapeito daquele corredor-quase-varanda, leu versos que deslumbraram a mim e a todos que lá estavam. “ – De quem são estes versos? Como? Não sabem? Venham cá.” E tirou da estante um livro de um poeta que se chamava Fernando Pessoa. E esse poeta, quase que por acaso, pela voz do prof. Thiers, entrou para sempre na minha vida. E como esse, outros curtos momentos transformavam-se em largas iluminações naqueles encontros “descompromissados” no corredor. O terreno ia ficando mais firme, a distância entre os tímidos alunos e o laureado catedrático ia diminuindo, o horizonte da literatura ia-se alargando. Com o tempo e a convivência, íamos percebendo então que aquele

“descompromisso” ocasional mascarava a paixão que envolvia as aulas do prof. Thiers ; uma paixão que, subvertendo os cânones didáticos e a metodologia pedagógica tradicional, criava outro tipo de cânone que atingia com perfeição os objetivos desejados. O fluir da aula envolvia-nos com a emoção que vinha do professor – emoção que vestia os textos, que se mostrava visível atrás do gestual paradoxalmente contido, e que transparecia na sedução vislumbrada no olhar do Professor Thiers. Era uma sedução anunciadora. Intuíamos que naqueles minutos da aula algo de mágico ia surgir. E surgia: leituras inesperadas, diálogos textuais inusitados, propostas de leitura intencionalmente provocadoras que aconteciam quase sempre, e sempre com ares de primeira vez. E mais: insistia em fazer comentários aparentemente contraditórios, cuja intenção era provocar diálogos-discussões instigantes com outra professora que com ele trabalhava em Literatura Portuguesa e sobre quem, aos alunos que não a conheciam, ele dizia ser “a estrela que ele guardava na manga”. E o dizia com um fulgor de alegria no olhar e – pasmem! - sem nenhum ar de competição, só deixando transparecer a vaidade de nos revelar outro brilho diferente do dele, de mostrar a alegria de repartir com a colega mais jovem a beleza do momento mágico da revelação da arte, da comunhão professor-aluno na sala de aula, já então sem o limite das quatro paredes, agora iluminada pela luz daquelas duas estrelas de brilho diverso, mas da mesma constelação. Brilho que anula o tempo e permanece, íntegro, no nosso hoje.

Revejo esse outrora, agora, como dizia o Pessoa. E meu coração se aquece agora como outrora, abraçado pela luz daquela emoção, naquele oitavo andar.”

Um outro depoimento quero trazer-lhes: o de Zuenir Ventura, o qual, diversamente de Margarida – que seguiu com brilho a carreira da docência universitária –, fez-se o jornalista inteligente, o cronista que lemos, duas vezes por semana, ora fazendo-nos rir com o humor que muito bem sabe dosar, ora participando da sua indignação sempre justificada diante dos fatos e feitos que diariamente nos agridem. Ouçamo-lo aqui e agora:

“Thiers Martins Moreira pertencia a uma seleção de craques como acho que não houve outra igual, nem antes nem depois. Pelo menos concentrados num só andar, num mesmo prédio, numa mesma cidade, numa mesma época. Vivíamos os anos dourados, e o lugar era o oitavo andar do prédio da Faculdade Nacional de Filosofia, onde funcionava o curso de Letras Neolatinas. Do *dream team* faziam parte ainda Manuel Bandeira, Alceu Amoroso Lima, Cleonice Berardinelli, Celso Cunha, José Carlos Lisboa, Roberto Alvim Correa, entre outros.

O nosso catedrático de Literatura Portuguesa carregava uma característica que era, a meu ver, a melhor marca dessa geração, composta mais por afinidade do que por idade. Todos mantinham uma ligação profunda com a vida real. Num último andar que tinha tudo para se constituir numa quase literal torre de marfim, chegavam os ecos das ruas e as pulsações da cidade. Naquele espaço tão rico de saber literário nobre, também cabiam as vozes populares.

Se um Celso Cunha era capaz de levar para as salas de aula versos de Ismael Silva e Noel Rosa, Thiers deliciava seus alunos exaltando nos corredores a importância da literatura de cordel e a necessidade de preservá-la. Era curioso observar o contraste – aquele professor elegante no vestir e no falar, intelectual sofisticado, sedutor, conhecedor de Camões, Fernão Lopes, Gil Vicente, Rui Barbosa – fazendo exegese do cordel.

Numa época em que se recomendava aos intelectuais manterem-se afastados das manifestações culturais que vinham do povo – era um contágio que devia ser evitado – Thiers e seus colegas do oitavo andar não temiam sujar-se de vida. Não por acaso, ex-alunos como eu, meio século depois, ainda encontram soberbas razões para dedicar a esses Mestres, com carinho, reverência e admiração.”

Assim apresentado o professor, retomo a minha palavra, para analisar algumas obras do ensaísta fino que nunca o abandonou.

Deixando textos menores, falo de “*Quincas Borba ou O pessimismo irônico*”, de 1964. É um texto híbrido, que oscila entre a reflexão sobre o discurso literário e a ficção, ou melhor, é a ficção que deita raízes no discurso literário de um autor que Thiers amou talvez mais que todos: Machado de Assis.

Seu ensaio, *Quincas Borba ou o pessimismo irônico*, começa por uma Advertência:

O que se vai ler, desde a Introdução às Notas e Comentários, foi escrito sob o signo da ironia, velha figura de retórica que ao seu modo, parecendo rir, nunca deixou de servir à verdade. Ela afirma pela negação ou nega pela afirmativa, e conserva sempre uma larga margem indefinida acerca do que se quis dizer. Nesta margem o leitor intervém com a sua participação. É campo seu. Ora, *Quincas Borba* realiza a personagem ideal para o exercício dessa arte dos contrários e do duvidoso. Podemos aceitar que suas verdades não são verdades ou que, sendo verdade, bem poderão não ser. Cabe ao leitor a decisão. A mais coube a advertência.

A essa Advertência segue-se uma “Introdução em que se explica o aparecimento do diálogo e se dá o motivo de sua publicação”, pois o livro recupera o possível diálogo entre Brás Cubas e Quincas Borba.

Decidido a deixar publicar este documento, já que acha que nada se deve omitir que ajude a compreensão “de tão ilustre pensador”, comportar-se-á Thiers como um preparador de edição crítica e, em notas, discute o texto, explica-o, enriquece-o com citações.

Passemos ao Diálogo. Às primeiras palavras de Brás Cubas, sabemos que tem muitas dúvidas a respeito do que lhe dizia Quincas Borba. Considera-o um pessimista, contradizendo as afirmações deste, de que é um otimista, criado por um pessimista. É a criatura negando-se como tal e adquirindo sua autonomia; um exemplo da distinção entre ambos: “Observa [tu] que não uso jamais esse *ou*, esse *talvez*, esse *pode ser*, com que vive cheia a linguagem do romancista”. E diz o outro:

Eu, Quincas Borba, dei nome a um livro, dei nome a um cão. Nasci, vivi e morri: logo existo. E sou um otimista. Mas como Machado de Assis é um pessimista, utilizou essa realidade para desfazer o otimismo e não se interessou em dar destaque à minha doutrina [...]

É conclusiva a resposta de Brás Cubas:

Convenceste-me de que Machado de Assis é Machado de Assis e Quincas Borba é Quincas Borba, e de que devo separar-te da amarga nebulosa inicial de onde igualmente vim.

A amarga nebulosa inicial de onde vieram Brás Cubas e Quincas Borba é, claro está, Machado de Assis.

Isso dizia o Brás Cubas de Thiers Martins Moreira em 1964, três anos antes de surgir a obra bastante revolucionária sob vários aspectos, *L'écriture et la différence*, de Jacques Derrida, onde se diz que

A *escritura*, letra morta, grafada em monumento, fria e ausente, se dá como um discurso *parricida*: assassina seu pai, escapa de seu controle, significa em sua ausência. Este ato de força lhe concede autonomia, liberdade para *inseminar-se e de sua voz*. O *parricídio* é a especificidade mesma da escritura, a afirmação do filho.

Não é notável a semelhança entre os textos, o ficcional e o teórico? Não se antecipou o nosso autor ao celebrado filósofo francês? A separação da nebulosa inicial não seria parricídio?

Disse atrás que mais tarde falaria dos dois livros maiores de Thiers Martins Moreira – *O Menino e o Palacete* e *Os Seres*. O primeiro surge em 1954 e é saudado com entusiasmo pela melhor crítica do país, que escreve que o livro “é, de longe, o melhor e o mais importante dos livros brasileiros publicados em 1954.”; “depõe melhor que os argumentos sobre o plano em que se coloca o memorialismo na moderna literatura brasileira.”; situa-se, “sem hesitação, entre os livros brasileiros que melhor nos falam de nossa atmosfera familiar, e através dela reconstituem, sem o pretender, traços da fisionomia espiritual do país, refletida pela criação literária”; é “obra ímpar na nossa literatura”.

Que é *O Menino e o Palacete*? Não se soube defini-lo. Livro de memórias, disse Adonias Filho e o é. Mas é mais que só isso. Um livro de memórias é feito pela memória presente das coisas passadas, vistas através dos olhos de um adulto. Thiers procura fazer com que o Menino veja de novo, com seus olhos, a casa e os seres que a habitavam. Preocupa-o a possibilidade de que “o mecanismo da memória” o traia e ele fique “diante das cousas passadas como se fosse [ele] mesmo que as estivesse revendo agora.”

Não é o livro um relato contínuo, nem mesmo uma série de relatos de fatos acabados. Um ou outro acontecimento é narrado, mas sem que se lhes dê continuidade. Um tênue fio conduz o caminhar do Menino pelo Palacete, através de um tempo bastante vago, quase sem referências a datas. O que importa são as impressões que a Casa produz no Menino, é o diálogo que entre eles se estabelece.

O livro começa por apresentar as personagens – a Casa e o Menino. Personagens e diálogo são elementos do drama. Livro de memórias e drama repassado de poesia será talvez esse livro complexo e ao mesmo tempo transparente que capta impressões e emoções, revelações e mistérios através dos olhos – os do rosto e os da alma – de um Menino sensível que se define mais pelo que a casa suscita nele do que pelo que ele mesmo faz.

É, pois, de amor ou de amizade a relação que se estabelecerá entre o Menino e a Casa. O primeiro tempo é o do Encontro; o segundo são os Primeiros Tempos, o terceiro, o da Revelação, que servirá de ponte para o quarto, da Amizade. O narrador, porém, deixa escapar algumas palavras ou frases que dão à revelação um cunho

levemente erótico, vejamos: “a casa, como um vulto distante que se aproxima, começou a mostrar sua forma aos olhos que até então não a viam”; [...] o Menino “caminhou para as descobertas como quem procura”.

“Foi, então a grande fase da posse consciente”. Como numa paixão infantil, na primeira, sobretudo, “difícilmente comunicava a alguém o fato que lhe fora revelado ou a emoção que tivera”; “o Palacete se entregava ao Menino”. E, para terminar a realização da Amizade, assim se diz: “São dois seres que se encontram e que repousam um no outro num instante essencial de suas vidas”.

Curiosamente, no conjunto final do capítulo intitulado “A compreensão”, depois do Abandono (pelo Menino) vem o Reencontro (pelo adulto) em que este, comparando as imagens que, “dia a dia, se impunham na [sua] memória”, via que eram todos menores que a do Palacete, terminando por reconhecer que “em verdade não era a casa que ressurgia em mim pelos caminhos da compreensão, mas eu que ainda nela vivia, dependendo de seu calor como de um aconchego materno.” Relação edipiana entre o Menino e o Palacete? Por que não?

Voltamos atrás. Depois dos quatro capítulos – “do Encontro” à “Amizade” – vem um grupo de quatro sub-capítulos enfaixados sob o nome de “Mistério e fantasia”. Na verdade, nenhuma coisa extraordinária acontece ou se revela: o pequeno quarto apenas continha canos de chumbo espalhados pelo chão; o cofre enterrado era uma velha caixa sem fundo e, portanto, vazia. Foi a fantasia do Menino que lhes emprestou o mistério. Do presente da narração, o adulto olha o passado e se enternece com “a caixa de ferro mergulhada na terra”, “que lhe trouxe essa pequena história maravilhosa, sem princípio e sem fim.”

É isso mesmo: sem princípio e sem fim. O adulto não a arranjou, não a retocou. Não lhe faltava imaginação para tal. Deixou-a ficar intacta e despida, com a só roupagem do fascínio exercido sobre o Menino, nessa troca em que este e o Palacete se entregavam mutuamente.

Ao fim dos “Fragmentos do Diálogo”, um capítulo se situa, como diz o autor, “entre o Encontro e o início do Abandono” – é a “Nota sobre o tempo”, com reflexões de rara beleza sobre a densidade do tempo recuperado, em que lhe parece que os dez anos duraram um dia, mas um dia tão rico como o que está no *Gênesis*. Nele se chega ao momento em que, à beira da adolescência, o Menino vai sentindo que “Lentamente morria o diálogo entre os dois. Chegava ao fim o tempo das impressões.”

A estas vai seguir-se, já do ponto de vista do adulto, “A compreensão” que começa pelo “Abandono”, continua com “O reencontro” e termina com a “História”. Abandonada a casa pelo Menino, reencontrada pelo homem feito, vai este verbalizar o que se gerara nas profundas camadas da sensibilidade do Menino:

Talvez, se não fosse o Menino, um grande olvido caísse sobre os seus muros. Alguém precisava, pois, de vir contar o que o Palacete foi, o que foi a sua beleza e a decadência que estranhos lhe impuseram. Alguém que, tendo convivido com ele, restasse fiel à sua memória para narrar, como Horácio, no fim do *Hamlet*, a triste vida de um príncipe infeliz.

Este, em verdade, foi o meu papel.

Quando li pela primeira vez este livro primoroso, experimentei emoções várias: a surpresa de me deparar com um especialíssimo livro de memórias que eu não sabia como qualificar; o encantamento pelo que nele estava – o referente fugidio transposto por um discurso original e conciso, ao mesmo tempo que extremamente poético.

Nove anos depois, vieram *Os seres*. Li-os já com outro espírito, sabendo ou imaginando o que lá iria encontrar. Não me decepcionei. *Os seres* são, pelo menos, um livro tão belo e bem realizado como o anterior. O processo de narrar é que muda ou simula mudar. No primeiro, o adulto procurava apagar-se; neste, está presente todo o tempo.

Chegamos ao fim do livro: “Da narrativa”. Concluída esta, o narrador se concentra para tomar plena consciência de como procedeu, por artes da memória. Recriou os seres e agora escreve “[...] vou novamente deixá-los. Conscientemente. Vou deixá-los ali. Talvez deixá-los aqui, neste livro. Não sei bem. Ou casa e livro são uma só coisa, um só mundo, o imprescindível a suas existências escritas.” Vai, pois, enumerando-os e pondo-os em seus lugares, para concluir: “Os sem espaço, esses flutuam pela atmosfera da casa. Têm dela o senhorio abstrato.”

JORDÃO EMERENCIANO, O ENSINO E A PESQUISA DA LITERATURA PORTUGUESA EM PERNAMBUCO – UMA MEMÓRIA “CONSTRUÍDA” –

José Rodrigues de Paiva – UFPE

1. PERFIL BIOGRÁFICO

Severino Jordão Emerenciano nasceu em Catende, cidade da Zona da Mata Sul de Pernambuco, em 14 de fevereiro de 1919 e faleceu no Recife em 17 de fevereiro de 1972. Completaram-se, neste ano de 2009, os noventa do seu nascimento, o que justifica, seja esta memória que “construí” – e a coincidência (feliz) da inserção destas mesas temáticas no programa do Congresso –, interpretada como homenagem nossa à sua memória e ao trabalho que realizou.

Concluída a instrução primária na cidade natal, Jordão Emerenciano transferiu-se para o Recife dando continuidade aos seus estudos no Colégio Nóbrega e no Ginásio Pernambucano, preparando-se para ingressar na Faculdade de Direito, o que ocorre em 1940, depois da sua aprovação, em primeiro lugar, no exame de admissão à Universidade. Em 1944 conclui o seu bacharelado em Ciências Jurídicas e Sociais. Foi o aluno laureado e o orador da sua turma. No ano seguinte [1945] foi nomeado Promotor Público da Comarca do Ribeirão – cidade muito próxima à do seu nascimento – onde exerceu, também, as funções de Inspetor da Instrução Pública. Ainda em 1945, Jordão Emerenciano foi nomeado para o cargo de Diretor do Arquivo Público Estadual, entidade de Governo que acabara de ser restaurada e reestruturada para funcionamento em moldes modernos pelo então Interventor Estadual, desembargador Neves Filho. Na direção do Arquivo Público o Dr. Jordão (como ali era chamado) permaneceria até à morte, dividindo o seu tempo e força de trabalho com a Cátedra de História da Literatura Portuguesa, na Universidade do Recife, para a qual fora nomeado em 1952. Este é também o ano da sua eleição (por unanimidade, em 18 de março) para a Academia Pernambucana de Letras, na qual ocuparia a cadeira número 8, sucedendo ao seu amigo Silvino Lopes e sendo saudado, em discurso de recepção (na sua posse, em 5 de dezembro) por Nilo Pereira, que havia sido seu professor no Colégio Nóbrega.

A necessidade de implantar no Arquivo Público Estadual uma nova dinâmica e moderna metodologia de trabalho levou o diretor Jordão Emerenciano de volta aos bancos universitários para o aprendizado de técnicas de arquivística e de biblioteconomia, curso no qual se licenciaria em 1951, pela Universidade do Recife, sendo, mais uma vez, o orador da sua turma. Levou-o também em viagens ao Rio de Janeiro, a Portugal e a outros países da Europa para, como observador de técnicas ali aplicadas, visitar Arquivos (como o Nacional brasileiro e o da Torre do Tombo, em Lisboa) e grandes bibliotecas (como a Biblioteca Nacional de Portugal). Movia-o a intenção da aprendizagem para o aprimoramento da arquivística no Arquivo Público Estadual de Pernambuco. Jordão implantou ali algumas dessas técnicas aprendidas, mas implantou, sobretudo, uma dinâmica, um ritmo, um espírito que era o de uma vida cultural ativa. O diretor não queria um arquivo “morto”, onde apenas jazessem documentos seculares, queria-o vivo e participante da vida intelectual do Recife. Para isso criou um programa regular de conferências, cursos, exposições e outras atividades culturais e desenvolveu, a partir da criação da *Revista do Arquivo Público Estadual* intensa atividade editorial da qual resultaram edições e reedições que se tornaram famosas, como a dos *Anais pernambucanos*, de Pereira da Costa, e a do tratado de medicina tropical de Morão, Rosa e Pimenta, autores dos primeiros livros de ciência médica editados no Brasil.

Jordão construiu fama de orador ao longo da vida, desde a adolescência colegial, passando pelos atos universitários e em lides acadêmicas, jurídicas e políticas. Nas atividades com o Direito, além da Promotoria exercida interinamente na juventude, desempenhou, também, durante dois anos (1958-1960) funções de Juiz Eleitoral, notabilizando-se, ainda, como advogado criminalista. A vocação para a oratória, que, segundo os que o conheceram e ouviram, desempenhava com grande arte, associada à cultura que foi acumulando e ao bom trânsito que facilitava os seus movimentos nos circuitos políticos, valeu-lhe não só o *status* de espécie de “orador oficial” em vários atos e circunstâncias, mas também a confiança de governantes e administradores na indicação e nomeação para dezenas de cargos por ele temporariamente ocupados, como também para a atribuição de missões, igualmente temporárias e circunstanciais, algumas delas de natureza diplomática. Entre estas, a que o levou, em 1955, a Lisboa e a Madri, chefiando delegação cultural representando o Estado de Pernambuco (e também a Universidade do Recife), depois de ter organizado, no ano anterior, as comemorações do **“Tricentenário da Restauração Pernambucana”** – motivação desta sua viagem à

Europa – cujas atividades culminaram com a que foi considerada importante exposição iconográfica e documental levada a Lisboa e mostrada no Palácio Foz. Durante um mês, Jordão Emerenciano participou de atos oficiais e de atividades acadêmicas alusivas à literatura e à passagem da relevante data da história pernambucana, de tudo prestando contas no livro *Missões na Europa* (1956).

Em 1970, em pareceria com o Gabinete Português de Leitura de Pernambuco, então sob a presidência de Alfredo Xavier Pinto Coelho Afonso, Jordão levaria a Portugal mais uma das suas iniciativas: a **“Primeira Exposição sobre o Norte e o Nordeste do Brasil”**, igualmente montada no Palácio Foz. Em retribuição, o Governo português enviou ao Recife, por uma delegação de historiadores, documentação portuguesa do Arquivo Nacional da Torre do Tombo e do Arquivo Histórico Ultramarino, constituindo exposição alusiva ao Tricentenário da Restauração Pernambucana.

Entre os muitos cargos de natureza política ocupados por Jordão, estiveram o de Secretário do Governo do Estado (1954-1955) e o de Chefe da Casa Civil do Governo de Pernambuco (1959-1963). No exercício destas funções, pôde ele expandir uma outra das suas muitas vocações: a de cerimonialista. De espírito francamente conservador, tradicionalista e confessadamente monarquista, Jordão Emerenciano apreciava a pompa dos grandes atos, das recepções brilhantes, das cerimônias solenes. Cultivou esse traço de personalidade na sua vida pública – fosse no ambiente da Universidade, na Academia de Letras, no Arquivo Estadual ou nos cargos que circunstancialmente exerceu na administração política – e cultivou-o, também, na vida privada, na intimidade da família e nas reuniões que costumava realizar em sua casa (e que se tornaram famosas, até pelo requinte da culinária e dos grandes vinhos servidos) para receber amigos e altas personalidades nacionais e internacionais do mundo intelectual e político: escritores, professores, jornalistas, artistas, homens de Estado...

Ao Chefe da Casa Civil do Governo Cid Sampaio, que não delegava as funções de cerimonialista, sobretudo em ocasiões especiais, coube receber em Pernambuco o General Craveiro Lopes – quando Presidente da República Portuguesa (em 1957) – e o Imperador da Etiópia, Hailé Selassié I (em 1960), que pelo Estado passaram em visitas oficiais.

O desempenho do cerimonial e o brilho das recepções marcaram a crônica da época. Jordão vivia intensamente essa atmosfera de brilho e de fausto, cuidava pessoalmente de cada detalhe das recepções, elaborando *croquis* localizando

autoridades e convidados às mesas de trabalho ou de banquetes. Ainda é possível encontrar rascunhos desses detalhes entre os papéis do seu arquivo pessoal e funcional. Apreciava declaradamente (talvez mesmo com algum fascínio) as honrarias e as condecorações, das quais possuía invejável coleção, coisa que os seus críticos perdoavam mal ou simplesmente não perdoavam.

2. AS MUITAS FACES DE JORDÃO EMERENCIANO

Um rápido olhar sobre a documentação formadora do arquivo de Jordão Emerenciano é suficiente para deixar entrever que foi de múltiplas e variadas faces que se vestiu para a vida esse homem plural. Foram muitas as suas vocações intelectuais e funcionais, as primeiras sempre condicionando as segundas, estas, muitas vezes ajudando a viabilizar aquelas. Até aqui, já o sabemos arquivista, bibliotecário, jurista, cerimonialista, ocupante de cargos de provimento político, acadêmico, professor, editor, encarregado de missões “diplomáticas”, orador (orador prático, naturalmente vocacionado para a palavra eloqüente, mas também estudioso da teoria e das técnicas da oratória)... Mas houve ainda outras vocações às quais Jordão Emerenciano haveria de dar expansão, sendo a primeira delas, e provavelmente a sua grande paixão intelectual, a História. Quando se analisa o conjunto das suas publicações, observa-se que, de algum modo, a historiografia presidiu a tudo quanto ele escreveu. Os que mais proximamente o conheceram, asseguram que a História era uma sua paixão quase da infância. Pertencem à História do Brasil e de Portugal grande parte dos temas dos seus ensaios, artigos, conferências e discursos, e mesmo a pesquisa e o ensino da Literatura Portuguesa eram conduzidos pelo viés da História. Até por que, à época, era o historicismo o método e a visão predominantes no ensino literário, chamando-se, a disciplina que ensinava, de História da Literatura Portuguesa, pelo menos na Faculdade de Filosofia da Universidade do Recife.

3. JORDÃO: PESQUISADOR E PROFESSOR DE HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA

Para o quadro docente da então Universidade do Recife foi o professor Severino Jordão Emerenciano nomeado, em 1952, para lecionar a disciplina História da Literatura Portuguesa, da qual veio a ser Catedrático. Em 1954 criou, na respectiva

Faculdade de Filosofia, o **Instituto de Estudos Portugueses**, acompanhando tendência que, a partir da criação do Centro de Estudos Portugueses da USP se ampliou pelas universidades brasileiras.

Em 1965, o professor Jordão participou, na Universidade de Coimbra, do “**V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros**”, ao qual apresentou as comunicações “Apontamentos para o estudo da vida de Frei Luís de Sousa” e “A hora de Gil Vicente”, ambas publicadas nas respectivas *Atas* que a Universidade promotora do Colóquio editou em 1966. Também de 1965 é a publicação do livro *Três instrumentos de trabalho: fontes básicas para estudos portugueses*, editado pela Imprensa Universitária da Universidade do Recife, e, na origem, uma aula magna de abertura do ano letivo de 1964 na Faculdade de Filosofia de Pernambuco, proferida a convite do seu diretor, professor Nilo Pereira. São, os três “instrumentos de trabalho” postos em destaque por Jordão Emerenciano no seu estudo, os livros *Biblioteca lusitana*, de Diogo Barbosa Machado, *Livros antigos portugueses*, de D. Manuel II e o *Dicionário bibliográfico português*, de Inocêncio Francisco da Silva. Consta ter sido memorável, a aula de Jordão, e assim o disse Nilo Pereira, no prefácio ao livro editado em 1965, classificando-a de “aula de sapiência”, uma “aula coimbrã”. Os três “instrumentos de trabalho” analisados pelo autor indicam a valorização que atribuía aos momentos fundadores dos estudos literários, partindo da *Biblioteca lusitana* para em seguida incursionar pelos outros dois. A escolha do tema e o enfoque bibliográfico indicam também o valor que Jordão atribuía à História e aos métodos de pesquisa (passando pela biblioteconomia e arquivística) como ponto de partida para o conhecimento. A vocação que foi tão sua, a do homem erudito posto na biblioteca (na sua e em muitas outras, públicas e particulares), faz-se sentir no imenso trabalho que, em 1966, a convite do Professor Hélio Simões, apresentou, nesta cidade de Salvador e nesta Universidade da Bahia, aos participantes da “**Iª Reunião dos Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa**”. O trabalho de Jordão, que ele classificou simplesmente de “relatório”, intitula-se *Contribuição bibliográfica para estudantes brasileiros de Literatura Portuguesa*, é, na verdade, uma alentada bibliografia voltada, sobretudo, para as primeiras horas das nossas letras: a Idade Média e o Renascimento, períodos pelos quais Jordão tinha especial apreço. Amigo pessoal do Dr. Hélio Simões, dedicou-lhe o trabalho realizado a seu convite e aqui apresentado. Na dedicatória, lê-se: “Ao Prof. Hélio Simões, benemérito dos estudos portugueses no Brasil, homenagem do autor”.

Trabalho da mesma natureza e revelador da sua paixão pelas pesquisas bibliográficas é o que Jordão produziu sobre o tema *Fidelino de Figueiredo, bibliógrafo*. Originariamente uma conferência proferida no “**Seminário de Verão**” por ele realizado na UFPE, em 1967, o autor dedicou esse trabalho a Helena e a António Soares Amora (filha e genro de Fidelino) nos seguintes termos: “A António e Helena Soares Amora, filhos de Fidelino de Figueiredo no espírito e no sangue, homenagem do autor”.

Jordão fez publicar esta sua pesquisa, em 1968, pelo Instituto de Estudos Portugueses da UFPE, como já havia feito, em 1966, com a *Contribuição bibliográfica para estudantes brasileiros de Literatura Portuguesa*, em edições de reduzidíssima quantidade de exemplares e franciscamente singelas, com impressão a mimeógrafo em folhas de formato ofício. Fizera o mesmo em 1964, reunindo textos de alunos resultantes de seminário sobre romances das *Cenas da vida portuguesa*, de Joaquim Paço D’Arcos. Tomaria idêntica iniciativa em 1965, organizando em volume os textos apresentados em seminário comemorativo do 5º centenário de Gil Vicente, do qual participaram estudantes e professores de Letras da Faculdade de Filosofia de Pernambuco. Entre estes, Ariano Suassuna, César Leal, Francisco Balthar Peixoto e o próprio Jordão Emerenciano. Nos anos seguintes e até à sua morte, adotaria sistematicamente essa prática editorial – sempre nos mesmos moldes de simplicidade – passando a contar com o permanente apoio do Gabinete Português de Leitura de Pernambuco, do Clube Português do Recife e do Conselho da Comunidade Portuguesa. Assim editou, a partir de 1968, as *Atas* dos “**Seminários de Verão**” que vinha realizando desde 1956, sempre ou quase sempre na última semana de outubro (por vezes na primeira de novembro), sendo, esta série de edições, iniciada com a reunião dos textos resultantes do “**X Seminário de Verão**”. Aos respectivos participantes apresentou Jordão Emerenciano uma comunicação sobre Fernão Lopes, uma das suas afinidades eletivas, talvez um seu ancestral modelo, particularmente porque, como ele, Fernão Lopes fora também, além de cultor de uma escrita com estilo, historiador, bibliotecário e arquivista.

Os “**Seminários de Verão**” realizados por Jordão Emerenciano marcaram época na vida cultural e acadêmica de Pernambuco. O realizador, valendo-se do elevado prestígio de que desfrutava na sua terra e em Portugal, trabalhava como se fosse ele mesmo uma instituição e assim conseguia trazer ao Recife especialistas de primeira linha, altamente prestigiados e prestigiosos. Entre estes, professores e escritores como

Vitorino Nemésio, Hernani Cidade, Segismundo Spina, Francisco de Assis de Oliveira Martins, Soares Amora, Joel Serrão, Luís Forjaz Trigueiros, Massaud Moisés, Hélio Simões, José Newton Alves de Sousa, Juarez da Gama Batista, Carlos d'Alge. A Universidade Federal de Pernambuco fazia-se representar por alguns dos seus expoentes do ensino das Letras, da Filosofia e da História: Nilo Pereira, Vamireh Chacon, José Lourenço de Lima, Nelson Saldanha, Orlando Parahym, Luiz do Nascimento, Joel Pontes, Francisco Balthar Peixoto, Renato Carneiro Campos, Ariano Suassuna, César Leal, José Brasileiro Vilanova, Elijah Von Sohsten.

Mas não só os grandes nomes de respeitados especialistas mereciam a atenção do Professor Jordão: também os estudantes realizavam seminários em processos de avaliação que se estendiam por todo o ano letivo, e tinham, no ano seguinte, os seus trabalhos publicados em volumes de igual feição gráfica, aquela da já falada franciscana simplicidade. Desse modo o mestre documentou tudo quanto fez e estimulou os jovens alunos à pesquisa e à produção ensaística. Dos **“Seminários de Estudantes”** Jordão publicou em volume os que estudaram a obra de Gil Vicente no 5º centenário do dramaturgo (1965), os que constituem “Subsídio para a bibliografia da Academia das Ciências de Lisboa” (1968), os que trataram de Fernão Lopes (1969), os da “Preparação ao Centenário de *As Farpas* (1970), os da “Preparação ao IV Centenário de *Os Lusíadas*” (1971). É preciso que se diga que as edições desses volumes tornaram-se possíveis graças ao permanente apoio financeiro das entidades portuguesas sediadas no Recife, particularmente ao Conselho da Comunidade Portuguesa e ao Gabinete Português de Leitura, parceiros constantes do Instituto e depois Centro de Estudos Portugueses da Universidade Federal de Pernambuco.

Também é preciso que se diga que Jordão Emerenciano, catedrático da disciplina de História da Literatura Portuguesa, além das muitas outras funções e missões que desempenhou, soube cercar-se (ou teve a felicidade de estar cercado) de assistentes tão competentes e abnegados quanto o foram os professores Joel Pontes, Francisco Balthar Peixoto e, ainda que por um tempo muito breve, Renato Carneiro Campos, que muito cedo, a convite de Gilberto Freyre, trocava a Universidade pela Fundação Joaquim Nabuco e, como escritor, firmaria o seu nome como um dos maiores cronistas do Recife.

Paralelamente ao ensino da História da Literatura Portuguesa, Jordão Emerenciano exerceu, na sua Universidade, outras funções didáticas e de coordenação de ensino, sendo a principal destas, a de **Coordenador Geral da disciplina Estudo de**

Problemas Brasileiros, assumida por convocação e designação do Reitor Murilo Humberto de Barros Guimarães e por ele desempenhada no período de 1970 até à sua morte em 1972. Tratava-se, na década de 1970, de disciplina obrigatória para os estudantes de todos os cursos, ministrada, na UFPE, em aulas e conferências transmitidas pela Televisão Universitária e destinadas a um universo de mais de onze mil alunos. A ênfase dada à disciplina culminaria com a criação de um **Centro de Estudos Brasileiros** e a realização de “**Fóruns de Debates**” e, em junho e julho de 1971, com a realização de um “**Seminário Para Estudos de Problemas Brasileiros**”.

Repentinamente desaparecido, em 17 de fevereiro de 1972, a sua morte causou comoção pública e mereceu, no Estado, luto oficial por três dias. O Professor Joel Pontes, até então secretário do **Centro de Estudos Portugueses** assumiu a presidência e, em homenagem ao amigo, tomou a iniciativa de rebatizar a entidade com o nome do seu patrono e fundador e o Centro passou a chamar-se **Centro Jordão Emerenciano de Estudos Portugueses**. Mais tarde, por imposição do organograma da UFPE e ainda sob a presidência de Joel, mudaria de nome, mais uma vez, e passaria a ter a denominação atual, a de **Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano**. O Arquivo Público, que ele dirigiu por 27 anos (de 1945 a 1972), também adotaria o seu nome – **Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano** – que, igualmente, designaria uma das ruas de um bairro do Recife e uma escola da rede estadual de ensino público, além de um dos Prêmios Literários da Cidade do Recife patrocinados pela Prefeitura Municipal, o “Prêmio Jordão Emerenciano de ensaio”

A morte de Jordão Emerenciano levou alguns dos seus amigos e companheiros de letras a fazer o balanço da sua vida e do seu trabalho. Viu-se então, com algum espanto, a intensidade com que havia vivido e trabalhado, fazendo tanto (e tão diversificadamente) num viver tão curto. Em 18 de abril de 1972, a Academia Pernambucana de Letras realizou uma sessão em sua homenagem. Coube ao escritor Nelson Saldanha fazer o elogio do acadêmico morto. A certa altura do seu discurso, Nelson, traçando o paralelo da vida política e social de Jordão com a sua produção intelectual, manifestou assim o seu estranhamento: “como conseguia, vivendo vida tão intensa, ser intelectual: atualizar-se, ler, escrever? Recordo agora uma sua metáfora, ouvida uma vez em alguma conferência sua: aproveitar as ‘aparas do tempo’. [...]. Eram ‘aparas de tempo’ as que dedicava aos estudos, certamente. E como os derramamentos de tempo nas outras atividades eram grandes, e mais ainda pelo ritmo fidalgamente

descansado com que se portava no convívio social, imagino quão intenso devia ser o uso das ‘aparas’, serradas antes do sono, raspadas ao repouso”.

Nelson Saldanha detalhou, no seu *in memoriam*, a diversidade de aspectos da personalidade de Jordão: “Empreguei a palavra ‘fidalgamente’. E todos sabemos que ela se aplica ao tipo que Jordão Emerenciano personificou, à concepção do mundo que foi a sua. [...]. Barroco na figura, gótico nas raízes, clássico na forma de exprimir-se: [...] se se permite esta comparação tríplice, para aludir à variedade do homem. Ensinando literatura portuguesa, não resvalava pela superfície da disciplina, deslizando para outras; nem a carregava como um peso atado aos pés. Também não ensinava uma literatura nominativa, formal ou cronológica: sentia e transmitia a problemática cultural da história literária, como história de experiências, de situações, de manifestações de vida”.

Para identificar os livros que integravam a sua vasta biblioteca, Jordão Emerenciano criou para si um *ex-libris*. Era um escudo externamente ornado de folhagens que terminavam numa faixa onde se lia o seu nome. No interior, como símbolo do seu apego à lusitanidade, uma Cruz de Cristo sobre a qual se desenrolava uma folha de papel, em branco, certamente à espera da escrita. Logo abaixo, acompanhando a curvatura redonda do escudo, lia-se a inscrição do seu lema, provavelmente tomado de empréstimo a Goethe ou aos místicos: “sem pressa e sem descanso”. Tal divisa significava bem, segundo os que, como Nelson Saldanha, privaram da sua companhia social e intelectual, a sua maneira de estar na vida: fidalga e pausadamente descansado, “sem pressa”, mas “sem descanso” no aproveitamento das “aparas do tempo” para a realização do seu trabalho. Por isso pôde realizar tanto em vida tão relativamente curta.

HOMENAGEM A NAIEF SÁFADY

Lélia Parreira Duarte – PUC Minas

A incumbência de falar neste XXII Encontro de Professores Universitários de Literatura Portuguesa sobre o Professor Naief Sáfady, honra que muito agradeço ao Márcio Muniz e a toda a comissão organizadora do evento, fez-me visitar emocionada os arquivos da memória, para lembrar a figura ímpar daquele que conheci já como Catedrático de Literatura Portuguesa da UFMG, ao entrar para a Faculdade de Letras, em 1965.

Nessa época, o Professor Naief Sáfady, sua cultura profunda e seu vasto conhecimento já eram devidamente conhecidos por todos os estudantes da FAFICH, na UFMG (de que faziam parte ainda as Letras e a Comunicação, sendo que em ambas lecionava o Prof. Sáfady). A grande maioria procurava seus cursos e o reverenciava, buscando suas orientações de estudos e indicações bibliográficas. Alguns alunos, geralmente mal integrados ao curso, desentendiam-se com ele – professor desafio e como tal, sempre exigente –, chegando às vezes a abandonar a faculdade. Os que ficavam, entretanto, normalmente juntavam-se ao grupo de seus amigos e admiradores e, tendo reconhecido a pertinência de sua perspectiva de estudo e de suas linhas de leitura, passavam a ser seus continuadores nas instituições de ensino em que passavam a lecionar.

Grande foi o grupo que Naief Sáfady conseguiu reunir em torno da Literatura Portuguesa, nessa época, destacando-se Maria Lúcia Lepecki, cujo doutorado e livre-docência orientou, na UFMG, estimulando ainda a continuar os estudos e a docência, em Portugal. Como tantos outros, Maria Lúcia Lepecki testemunha o impulso constante que representava para ela o trabalho junto a Naief Sáfady: sempre pronto a ouvir e a dialogar, aconselhava ele a perseguição do desejo, com ânimo forte e sem acomodações. Mesmo quando isso representava para ele o risco de perder uma colaboradora do quilate de Maria Lúcia Lepecki.

Outro grande colaborador, na época, foi Luís Otávio de Sousa Carmo, que se iniciara como monitor de curso e que depois, por interesses familiares, transferiu-se para

a Universidade de Brasília, com o pesar, mas também com o beneplácito de Naief Sáfady.

No tempo do curso trabalhamos com ele, também como monitores: Sérgio Pena, Carlos Abdala, Juarez Távora de Freitas e eu. E era estimulante ver cada um envolvido em aulas e na pesquisa que o Professor nos propunha, com supervisão constante, na grande sala do prédio da rua Carangola, onde ficava a sua biblioteca, cujo impressionante acervo estava sempre à nossa disposição.

Foi assim que realizamos vários estudos (reproduzidos no antigo mimeógrafo, para distribuição aos alunos): Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, O teatro, Mário de Sá-Carneiro, e muitos outros. Sempre a partir de desafios que envolviam muitas leituras (como a obra completa de Garrett e a (quase) completa de Camilo, produções de textos e resenhas (lembro-me de ter tido um final de semana para resenhar *A origem da tragédia*, de Nietzsche, texto que fazia parte da bibliografia sobre o teatro)).

Nem só os alunos eram entretanto estimulados a produzir: com a coordenação do Professor Sáfady realizamos, em 1970, uma semana de estudos camonianos, na UFMG, para a qual foram convidados catedráticos de Literatura Portuguesa de várias universidades, cujos estudos o Professor Sáfady bem conhecia: na oportunidade, ouvimos Hélio Simões sobre “A lírica camoniana e as direções da poesia renascentista”; Cleonice Berardinelli sobre “A dimensão tradicional na poesia lírica camoniana”; Joel Pontes sobre “Camões de cordel”; Wilton Cardoso de Sousa sobre “O cânon da Lírica de Camões”, tendo o próprio Sáfady discorrido sobre “O teatro de Camões”.

Outro evento importante foi o II Encontro de Professores Universitários de Literatura Portuguesa (1972) em que, comandados por Mestre Sáfady, distribuímos aos participantes, no dia do início do evento, todos os trabalhos que lá seriam apresentados. Só quem organizou congressos como esse (e como este!) pode avaliar o trabalho monumental que isso representou, bem como aquela extraordinária capacidade de coordenação e dinamização de um grupo; pois naquela época não tínhamos ainda a comunicação rápida que se faz hoje através de computadores, e-mails, impressoras ou xeroxes que mágica e rapidamente reproduzem os textos e facilitam a troca de mensagens.

Tal foi o sucesso desse evento que, anos depois, a UFMG concordou em sediar novamente um encontro da ABRAPLIP (foi o VII, realizado em 1979; também o XVII Encontro, como se lembram muitos colegas, foi realizado em Belo Horizonte). Uma boa lembrança desse memorável evento de 1979 é a da grande quantidade de livros

conseguidos por Sáfady com as editoras, distribuídos após uma sessão plenária aos participantes, os quais circulavam alegremente em torno de uma grande mesa carregada de publicações, escolhendo uma de cada vez.

Bem, o fato de ser esta rememoração guiada pela emoção explica talvez a sua heterodoxia, pois creio que me competia falar inicialmente da formação acadêmica de nosso homenageado, que fez parte de um grupo reunido em torno de Fidelino de Figueiredo, na Universidade de São Paulo, e que incluía vários dos professores justamente homenageados neste congresso: Antônio Soares Amora, Segismundo Spina, Cleonice Berardinelli e Massaud Moisés.

Antônio Soares Amora trouxe-me aliás grande auxílio para esta homenagem, pois a encontro praticamente organizada no prefácio que fez para a primeira edição da *Introdução à análise de texto*, de Naief Sáfady, publicada em 1961. Por si só, esse prefácio seria suficiente para justificar a presença do Professor Sáfady entre estes professores que, em tão boa hora e com tanta justiça, a ABRAPLIP decidiu homenagear neste seu XXII Encontro.

Antônio Soares Amora lembra aí o aluno brilhante: “ávido de saber, sistemático nos estudos, invulgarmente produtivo em todas as tarefas que o curso de Letras lhe impôs”. Recorda também a rápida carreira com que Sáfady chegou ao magistério superior, ao Doutorado e à Livre-docência na Universidade de São Paulo e à cátedra de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia de Assis / SP, e também à cátedra de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Fafich, da UFMG –, de onde posteriormente se desmembrou a Faculdade de Letras, poderíamos acrescentar. O grande professor e crítico Soares Amora (que tive a honra de ter em minha banca de doutorado, na USP, e também na banca de meu concurso para professor titular, na UFMG, em 1991), fala também, nesse prefácio, das qualidades de Naief Sáfady como crítico e autor de obras didáticas. Ressalta nesse texto as qualidades do livro despretensioso que apresentava, e cujo objetivo seria apenas o de ajudar estudantes de Letras nos primeiros passos de análise e interpretação literária. Mas na realidade, acrescenta o Professor Amora, era fruto de saber doutrinário e de experiência profissional cheio de responsabilidade, avançando no sentido de superar a preocupação com a historiografia literária para focalizar a trama do texto (numa atitude precursora de grandes estudos da atualidade, devemos acrescentar).

Soares Amora acentuava assim o caráter pioneiro e avançado do livro de Sáfady, o qual superava a tradição dos estudos literários baseados na historiografia, com a

novidade de estudar a trama da composição textual, então vislumbrada como “forma exterior e forma interior”, caminhando assim paralelamente às obras revolucionárias de Roland Barthes, Georges Bataille, Michel Foucault e tantos outros que se transformaram nas bíblias de cabeceira de muitos de nossos estudantes.

Podemos acentuar assim o avanço extraordinário dos estudos de Naief Sáfady, em sua preocupação com a leitura e em sua perspectiva de que “A compreensão plena de uma obra depende exclusivamente do leitor” (citação retirada de SÁFADY, 3ª. ed., 1968, p. 14). “A análise de texto”, continua o Professor, abre sendas que entretanto “só se ampliam e se vitalizam na medida em que o próprio leitor educa seu gosto e sua sensibilidade para perceber toda a riqueza interior da obra lida”. (Idem, p. 14).

Sáfady parece assim pensar como Roland Barthes, em “A morte do autor” (1ª. ed., 1963). Pois parece dizer, como Barthes, que um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas que entram em diálogo (ou em paródia, ou em contestação) umas com as outras. O leitor será onde se reúne essa multiplicidade, pois a unidade do texto não estaria em sua origem, mas em seu destino, nesse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. Manuel Gusmão completa o pensamento de Barthes, sendo que ambos coincidem, a meu ver, com o de Naief Sáfady: o texto não é mais algo a ser decifrado; o que é necessário é deslindar, percorrer a teia ou a rede, o “espaço da escrita”, através da leitura.

As sucessivas edições desse “despretencioso livrinho”, como o chama o seu autor, mostram a sua importância para os estudiosos/leitores de literatura, pois o livro foi adotado também no ensino médio, trazendo certamente grandes benefícios aos estudantes de literatura, e não só.

A mesma perspectiva de “leitura” marca a tese de doutorado de Naief Sáfady, cujo título é *Folhas caídas – a crítica e a poesia* (1ª. ed. 1960). O volume, publicado pela Livraria Francisco Alves, inclui o texto integral das *Folhas caídas*, de Almeida Garrett, sanando assim uma grande falha então existente nas bibliografias de Literatura Portuguesa.

Atual em muitos aspectos, até hoje, o estudo teve de início o mérito de fazer uma leitura do texto de Garrett em si, desligando-o do escândalo que a sua publicação provocou na sociedade portuguesa da época. Referindo-se à crítica das *Folhas caídas*, diz Naief Sáfady:

Tentar negar que as *Fôlhas caídas* repercutiram no público da época em que apareceram, não por seu mérito estético (...) e sim pelo escândalo em que incorria um homem da posição social, prestígio e galardão de Almeida Garrett, expondo aos quatro ventos seus amôres pela Viscondessa da Luz, é – parece-me – falsear a verdade. (SÁFADY (2ª. ed.), 1965, p. 18)

O estudioso mostra o seu avanço relativamente à grande maioria dos estudos literários de seu tempo:

As relações entre autor e obra no momento da criação têm, é certo, sua importância – a História Literária verifica-o constantemente. Mas é absurdo procurar, pela obra literária, o debuxo psicológico do homem que a escreveu ou, invertendo, pesquisar nos episódios da vida do homem os elementos presentes na obra. O que se observa, contudo, é que no caso *Fôlhas caídas* a associação autor-obra é quase uma constante, de que a crítica parece não desejar libertar-se. (SÁFADY (2ª. ed.), 1965, p. 25)

Naief Sáfady avisa assim, numa perspectiva avançada que nem todos seguiam, à época, que o seu estudo pretende ler a obra de Garrett em si, para observar a linguagem com que ela se constrói e a riqueza interior que a caracteriza, sem negar entretanto a emoção que impulsiona a construção textual.

Outro aspecto importante e que revela o avanço de Naief Sáfady relativamente à crítica feita à obra de Garrett, na época, tem a ver com o que hoje se estuda como “o testemunho” que a obra de arte literária apresenta, relativamente à negatividade e à incompletude que caracterizam o ser humano, ser de desejos insatisfeitos – ser-para-a-morte. Como diz Márcio Seligmann-Silva, no terceiro livro do grupo de pesquisa da Perséfone:

O conceito de testemunho permite, hoje, um acesso a uma série de questões que estão no centro do debate estético. Ele reintroduz uma reflexão sobre as fronteiras dos registros de escritura, nos aproximando dos “fatos” sem a ilusão do positivismo. (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 253)

Outro livro importante de Naief Sáfady foi *O sentido humano do lirismo de João de Deus*, publicado pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, em 1961. Se a análise das *Folhas caídas* levou o estudioso a definir aquele lirismo de Garrett como “lirismo em masculino”, a crítica do *Campo de flores*, de João de Deus, o fez

encontrar um outro extremo criacional, entre os quais afirmou oscilarem as produções líricas do romantismo português.

Creio que esses exemplos seriam suficientes para mostrar a importância dos estudos críticos realizados por Naief Sáfady relativamente à literatura. Preciso entretanto acrescentar que esses estudos, além de dirigir-se a vários níveis de alunos – universitários e de primeiro e de segundo grau, constituindo-se de ensaios, gramáticas, antologias, feitos isoladamente ou em conjunto com parceiros como Antônio Soares Amora, Massaud Moisés e João Etienne Filho – abrangem, além da Literatura Portuguesa, várias áreas do conhecimento, como Teoria literária, Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Comunicação social e Jornalismo, áreas a que a lucidez crítica de Naief Sáfady certamente trouxe esclarecimentos e acréscimos.

Além de publicar esses estudos em vários livros, e numa época em que o jornal cumpria o importante papel de divulgação da cultura literária, Naief Sáfady foi grande colaborador de periódicos, em Portugal e no Brasil (especialmente da revista *Colóquio/Letras* e dos jornais *O Estado de São Paulo* e o Suplemento Literário e Artístico (do CEDAP), onde publicou resenhas e estudos sobre escritores portugueses e brasileiros das mais variadas épocas e tendências, como Almeida Garrett, João de Deus, Alexandre Herculano, Gil Vicente, Camões, Ramalho Ortigão, Lopes de Mendonça, ou sobre o Parnasianismo, Aluísio Azevedo, Manuel Bandeira, Coelho Neto, Augusto dos Anjos, Graça Aranha, Gregório de Matos, José de Alencar, Mário de Andrade, Alphonsus de Guimarães e Visconde de Taunay.

Interessante ressaltar o fato de Naief Sáfady ter-se antecipado a muitos críticos da época, aplaudindo a obra de Guimarães Rosa, num estudo pioneiro em que focalizava “O processo de narração de *Grande Sertão: veredas*” e em que via Riobaldo como “cantador» e como “contador».

Naief Sáfady colaborou com a educação no Brasil também na área de administração: além de coordenar cursos de graduação e de pós-graduação, exerceu funções na Delegacia Regional do MEC em São Paulo e foi presidente de Comissões no Conselho Federal de Educação.

Será importante, neste meu depoimento, falar também do caráter empreendedor de Naief Sáfady, que participou da fundação de universidades como a Cásper Líbero, de São Paulo, da qual foi professor, tendo atuado também na Universidade Mackenzie de

Guarulhos e de Taubaté, e também de Assis, em São Paulo. Tudo isso sem esquecer da Universidade Federal de Minas Gerais e do Colégio Estadual de Minas Gerais, onde fortaleceu extraordinariamente os estudos de Literatura e onde deixou seguidores que procuraram sempre pautar-se pelo seu exemplo de entusiasmo e seriedade no exercício da educação.

Disponível e generoso, Naief Sáfy estava sempre pronto a apoiar seus assistentes em seus projetos de cursos e nas tarefas afins, como definição de metodologias e bibliografias e preparação de aulas e cronogramas. Ajudava também assistentes, colegas e alunos nas suas pretensões de crítica literária, fossem elas relativas à publicação de estudos em revistas ou livros, fosse na orientação de teses e dissertações. Privilegiada por contar com essa disponibilidade, tive o prazer de ter a sua apresentação em um estudo sobre *Camões e Sá-Carneiro*, que publiquei num livrinho, em 1973 (Belo Horizonte, Ed. Andrade), tendo tido também o privilégio de ser sua orientanda no mestrado, realizado na UFMG. Depoimento semelhante me faz Lani Goeldi, que também foi sua assistente, em São Paulo e também teve livro prefaciado pelo Sáfy.

Será importante reforçar aqui a preocupação do Professor em impulsionar os seus alunos, especialmente os assistentes, a desenvolver pesquisas e a divulgá-las, em cursos e publicações. Creio mesmo ter aprendido com ele essa qualidade (perdoem-me o convencimento!...), pois estou sempre querendo entusiasmar os estudantes a aprofundar estudos e a divulgar os seus resultados. Certamente por isso já organizei tantas publicações (na UFMG foram diversos números do *Boletim* do CESP e do *Caderno do NAPq* (o núcleo de pesquisa), além de *Anais* de congressos da ABRAPLIP e de Semanas de Estudos sobre Camões e Sá-Carneiro; só da revista *Scripta*, da PUC Minas, dezoito números com estudos de literatura foram organizados por mim; preparei também três volumes das *Veredas de Rosa* e seis *Cadernos CESPUC de Pesquisa* (trouxe o último para lançamento neste congresso; constam dele trabalhos de alunos de pós-graduação, mas também de graduação). E é certamente como uma homenagem ao querido Mestre que me desdubro para bem orientar meus estudantes e para bem coordenar a pesquisa de um grande grupo (De Orfeu e de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas), que já publicou três volumes de ensaios.

Bem, creio que é momento de encerrar. E é com tristeza que concluo, dizendo que, infelizmente, problemas de saúde levaram o Professor Sáfy a se aposentar

prematuramente, na UFMG, tendo acontecido em São Paulo, no dia 11.05.1990, o grave acidente que lhe tirou tão cedo a vida. O seu espírito forte e empreendedor continua entretanto a nos impulsionar e é por isso que convido vocês a nos reunirmos, agora, numa grande salva de palmas em homenagem ao grande Mestre Naief Sáfady.

MASSAUD MOISÉS, UM TEÓRICO COM VOCAÇÃO DE PROFESSOR

Lênia Márcia Mongelli – USP

Difícil falar de alguém quando suas qualidades intelectuais e profissionais são tão óbvias quanto as do Professor Massaud Moisés. Por causa desta obviedade, qualquer comentário crítico fica parecendo redundância ou bajulação de ex-aluna festiva. Por isso, a única maneira de fazer jus à pessoa em causa é ater-se objetivamente a dados relativos à sua obra - que fala por si mesma - evitando equívocos e distorções que pudessem resultar dos laços afetivos que me mantêm muito próxima do meu para sempre Orientador.

Mas como, no caso, andam juntos, inseparáveis, o alto respeito acadêmico que lhe devoto e a profunda amizade que lhe tenho, peço licença para rememorar, em tempos idos, uma experiência particular que ilustra, à perfeição, o perfil humano de Massaud Moisés, estirpe de Mestre cada vez mais rara no ensino universitário brasileiro. Assim que ingressei na pós-graduação / USP, lá por 1972, não cabia em mim de contente por ter tido a sorte de trabalhar sob a supervisão do renomado Professor. Faria Mestrado em torno da prosa novelística camiliana e logo de saída recebi uma incumbência: ajudar a equipe na organização da Biblioteca do Centro de Estudos Portugueses da USP, então sob direção do Professor Massaud. Muito distante da agilidade da era dos computadores, tratava-se de redistribuir, manualmente, as "fichas" de catalogação de todo o acervo das obras do CEP. Tarefa completamente desestimulante, em que procurei ver, contudo, uma vantagem: seria o momento de poder rastrear, na Biblioteca, toda a bibliografia ativa e passiva referente a Camilo Castelo Branco e ao século XIX. No dia marcado para determinação das responsabilidades de cada um, lá estava eu, entusiasmadíssima, e eis o que me coube: "Você ficará com o levantamento de tudo o que disser respeito à poesia Oitocentista". "Poesia, Professor??? Como assim, se minha pesquisa gira em torno da prosa?". A resposta que recebi veio no formato de uma daquelas lições que nunca mais se apagam da alma e nos direcionam pela vida afora, principalmente quando o caminho a percorrer se mostra tantas vezes inglório ou quase intransponível: "É intencional o pedido para que você cuide da Poesia... Uma vez que trabalhar com a Prosa é escolha sua, portanto,

é o que seu coração pede, não há necessidade de Orientador, você vai sozinha. O difícil é dedicar-se ao que não é aptidão e, por decorrência, não tão prazeroso, mas indispensável a uma formação intelectual completa, ampla, que reconheça os vários e diferenciados ângulos do Saber, a complexidade do Conhecimento, por mais especializado que seja nosso objeto de estudo." Foi assim que, antecipando a enfática diretriz moderna das Ciências Humanas, eu ouvi falar, com singeleza, da feição multidisciplinar da crítica literária.

As convicções transmitidas aos alunos foram testadas ao longo de uma brilhante carreira de pesquisador, sediada na USP. Na primeira etapa dela, defendeu o Doutorado, em 1954, aos 25 anos de idade, com tese em torno do "Memorial das proezas da Segunda Távola Redonda, de Jorge Ferreira da Vasconcelos", uma das novelas de cavalaria do Quinhentismo português. Acerca deste trabalho, importa ressaltar dois aspectos: 1) Massaud sempre advogou pela importância de remontar às raízes, às fontes, tanto da Literatura Portuguesa como da Brasileira - em respeito às nossas origens comuns, mais do que luso-brasileiras, ocidentais. Preocupado com um conceito deformado de "modernidade" excessivamente centrado nos séculos XIX e XX - de atrativos mais imediatos - em detrimento do Passado que os constitui como coisa ainda Presente (raciocínio que vale para qualquer período histórico em qualquer momento), nunca deixou de refazer, em seus cursos, a "trajetória" de escritores e de movimentos - atrás de "identidades", ora próximas, ora muito mais recuadas do que se supõe. Por isso, sempre sugeriu à sua equipe de "assistentes" outra das ponderações memoráveis: "procurem fazer 'rodízio' na escalação das aulas a serem ministradas, evitem trabalhar *ad semper* com mesmos autores, obras e períodos, busquem compreender as dimensões de uma literatura dos primórdios à realidade nossa contemporânea: nada se explica num estalar de dedos... "; 2) fornecendo ele próprio o exemplo, mergulhou fundo nas novelas de cavalaria portuguesas, escrevendo com regularidade sobre a *Demanda do Santo Graal*, a *Crônica do Imperador Clarimundo*, o *Palmeirim de Inglaterra*. Dessa época é um seu artigo que até hoje rende frutos em Portugal e Espanha ("A novela de cavalaria portuguesa - Achega bibliográfica"), por ter tornado pública a listagem de vários manuscritos de novelas então inéditas, tanto na Torre do Tombo quanto na Biblioteca Nacional de Lisboa, abrindo importante caminho para futuros investigadores, como os que hoje se reúnem no Centro de Estudos Cervantinos da Universidade de Alcalá de Henares (Madri).

Quatro anos depois já apresentava sua Livre-docência. Fiel a um princípio - conforme coerentemente tem procedido pela vida afora - mudou de rumo e escreveu "A Patologia Social de Abel Botelho", refletindo com a mesma profundidade sobre as contradições do Realismo-Naturalismo, sua relações com a natureza mais íntima da literatura de ficção e com as "novidades científicas" que balançaram a segunda metade do século XIX. Passados apenas quinze anos, é mais uma vez bem sucedido, agora no concurso para Professor Titular, topo da carreira universitária, grau em que esteve de 1973 a 1995, quando se aposentou. Simultaneamente, dirigiu por dezoito anos o Centro de Estudos Portugueses da USP, de 1968 a 1986, cumprindo com zelo as disposições de seu IDEALIZADOR, Fidelino de Figueiredo, E DE ANTÔNIO SOARES AMORA, que, em 1954, por ocasião das comemorações do 4º Centenário de São Paulo, criou o que era àquela altura Instituto, em convênio entre a USP e a Universidade de Coimbra. Finda esta tarefa, assumiu outra, não menos significativa: de 1992 até bem recentemente, foi o Coordenador Literário para o Brasil da revista portuguesa *Colóquio / Letras*, subsidiada pela Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa. "Há alguns anos, foi eleito sócio-correspondente da Academia de Ciências de Lisboa."

Segundo seria de esperar, o reconhecimento internacional veio logo e sucederam-se as viagens como "professor visitante" (em Wisconsin, em Indiana, em Nashville, em Austin, em Los Angeles, em Santiago de Compostela), como "conferencista convidado" (Lisboa, Porto, Coimbra, Évora), até que, no Brasil, a entrada para a Academia Paulista de Letras igualmente testemunha a reverência de concidadãos. Em seu discurso de recepção ao novo membro daquela Casa, disse, por todos, o Professor Erwin Rosenthal, referindo-se à espantosa capacidade de trabalho de Massaud Moisés: "Como explicar toda esta ingente produção? Resposta: Como uma das causas, eu apontaria a sua volúpia de leitura, que o tornou, antes de ser o teórico da literatura, um leitor ideal, leitor crítico, para quem ler é intensa experiência vital...". (Moisés, 2001, "orelha" do livro). Ou seja, e referendando as palavras do colega saudante: todas as láureas, embora justas, são apenas decorrência de uma concepção de arte em geral e da literatura em particular como "experiência vital", como necessidade anímica muito para além de quaisquer contingências. Só isto explica o tratamento quase "paternal" dado ao texto, revisto e refeito a cada uma das numerosas reedições, sinal de que o livro vem acompanhando o amadurecimento de seu autor, de que idéias e pontos de vista são flexíveis, evoluem com o tempo, quer para confirmar a essência de sua formulação, quer para reconhecer a vulnerabilidade de certas arestas.

As décadas de 60 e 70 do século XX assinalam o ritmo vertiginoso dessa produtividade, com fundamentais obras de teor didático visando antes de tudo ao estudante brasileiro - a quem Massaud Moisés jamais põe de lado. Sob esse projeto, sua certeza de que nenhum ensino pode ser bem sucedido sem o texto para leitura e reflexão em sala de aula, material às vezes dificilmente encontrável em nossas deficientes bibliotecas. As sucessivas edições dessas obras são a prova concreta de que há anos o Brasil, de Norte a Sul, vem conhecendo as literaturas Portuguesa e Brasileira graças à luminosa persistência do emérito Professor: *A Literatura Portuguesa* (1ª ed., 1960; 36ª ed.), *Camões. Lírica* (1ª ed., 1963; 14ª ed.), *A Criação Literária* (1ª ed., 1967; 21ª ed.), *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira* (1ª ed., 1967; 7ª ed.), *A Literatura Portuguesa através dos Textos* (1ª ed., 1968; 32ª ed.), *A Literatura Brasileira através dos Textos* (1ª ed., 1971; 26ª ed.), *A Análise Literária* (1ª ed., 1969; 17ª ed.), *Dicionário de Termos Literários* (1ª ed.; 14ª ed.), *O Conto Português* (1ª ed.; 6ª ed.).

A partir da década de 80, o salto é ainda maior, porque se sucedem as publicações de obras de largo fôlego - no âmbito do ensaísmo, da historiografia e da teoria literárias, além da abertura para as séries coletivas: *Literatura: Mundo e Forma* (1982), *História da Literatura Brasileira* (1ª ed., 1983-1989; 7ª ed; 4 vols.), *O Guardador de Rebanhos e Outros Poemas, de Fernando Pessoa* (1ª ed., 1988; 8ª ed.), *O Banqueiro Anarquista e Outras Prosas, de Fernando Pessoa* (1ª ed., 1988; 2ª ed.), *Fernando Pessoa: o Espelho e a Esfinge* (1ª ed., 1988; 3ª ed.), *A Literatura Portuguesa em Perspectiva* (1992-1994, 4 vols., organização e direção), *As Estéticas Literárias em Portugal* (1997-2002, 3 vols.), *Machado de Assis: Ficção e Utopia* (2001). Para completar essas incursões por volumes panorâmicos - fundamentais ao estudioso que precisa de uma visão de conjunto de seu tema para poder situar-se - Massaud Moisés ainda concebeu *As estéticas através dos textos. (Textos doutrinários comentados)*, que consistem em recolher e examinar analiticamente, em cada período literário, excertos de textos que desempenharam, e ainda podem desempenhar, papel como promotores de formas, tendências, movimentos literários, estéticos, filosóficos, etc. - conforme diz o autor no Prefácio a cada volume. Já vieram à luz, pela coleção: *A estética medieval* (L. M. Mongelli e Y. F. Vieira), *A estética da Ilustração* (L. M. Mongelli), *A estética romântica* (A. C. Gomes e C. A. Vechi), *A estética simbolista* (A. C. Gomes), *A estética expressionista* (M. H. Martins Dias), *A estética surrealista* (A. C. Gomes). Para encerrar o rol, que poderia ser ainda mais extenso, convém lembrar *A Literatura como Denúncia*, em que, há algum tempo (2002), foram reunidos artigos - alguns, irretocáveis

- e resenhas dispersos por jornais e revistas, nacionais e estrangeiros, de acesso nem sempre imediato.

À vista desse quadro, é obrigatório constatar, com a mais absoluta isenção: o serviço que Massaud Moisés tem prestado ao ensino e à reflexão em torno das Literaturas Portuguesa e Brasileira é de molde a transpor as barreiras do tempo. Se a utilidade de seus livros como instrumento didático é indiscutível, bem sabemos que só isto não sustenta a longevidade de uma criação... Qual, portanto, o segredo?

Para melhor entender a dinâmica do numeroso *corpus* e sua firme coerência interna, há que reconhecer, conforme se pode conferir acima, uma tríplice direção - mutuamente complementar, não estanque, porque umas obras explicam ou fundamentam outras, em constante diálogo: as didáticas, as teóricas e as ensaísticas. Quanto às primeiras, pelo menos três razões determinam sua aceitação: a) todos os textos ou excertos de textos, propostos aos estudantes ou utilizados com as mais diversas finalidades, são analisados em suas características principais e remetidos à sua fonte, de modo a se oferecer um mapeamento completo de suas implicações; b) no âmbito das inter-relações, as análises sempre culminam por revelar paralelos em autores e movimentos congêneres europeus, procurando levar em conta o espaço e o tempo onde aquelas idéias "nasceram"; c) a importância dada aos autores dito "menores", mas que ajudaram a compor as diretrizes de uma geração ou de uma escola. Neste sentido, *A Literatura Portuguesa* (Moisés, 2008) é modelar: haveria melhor maneira de o leitor brasileiro ser apresentado ao contista romântico Rodrigo Peganino? Ou à "literatura de viagens" do "realista" Venceslau de Moraes? Ou, ainda, aos dramaturgos humanistas da chamada "escola vicentina"? E a minúcia na divisão das "tendências contemporâneas" do Modernismo entre "de 1950 a 1970" e "de 1970 a hoje", ciente do andamento vertiginoso das mudanças? Mais do que manuais de informação ou de instruções analíticas, o leitor depara-se com refinadas disquisições acerca do magma pluralista do Real.

Se ali o crítico tem que se debater com a natural limitação de páginas, em função da configuração das obras e de seu destino mais visível, no campo do ensaísmo ele pode dar largas à imaginação e mergulhar fundo nos "problemas"¹ que a criação literária implica. Aqui, algumas de suas interpretações ou aventuras semiológicas são, no mínimo, brilhantes. Estudioso assíduo de José de Alencar, Machado de Assis,

¹ Uso o termo na acepção que lhe deu Marc Bloch. Cf. o "Prefácio" de Jacques Le Goff a *Apologia da História ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Camões ou Fernando Pessoa (de todos eles alguma editora, em algum momento, lhe encomendou a "seleção" e a "apresentação" da *opera omnia*), surpreendeu nesses autores de superior inspiração o seu viés psicanalítico e/ou metafísico, levando a um mergulho vertical e profundo nos desvãos de seus enigmas, aqueles muito bem ocultos do leitor desavisado e à espera da sagacidade do crítico. A título de exemplo, dentre tantos, atente-se para o artigo "Fernando Pessoa e a cantiga trovadoresca": com muita originalidade, Massaud examina o fenômeno do "mascaramento" pessoano, sua atuação performática de travestir-se heteronimicamente em outros, como atitude estética que poderia remontar às *cantigas de amigo* medievais, onde, em outro registro, mas não menos dual ou mesmo polissêmico, o trovador se faz passar pela mocinha abandonada pelo amante, "transformando-se" na voz dela para compor seu canto de lamento à ausência do amado. Segundo o Professor e referindo-se a essas "máscaras",

... só isso já seria suficiente para distinguir o lirismo trovadoresco de tudo quanto se produziu antes e depois em matéria poética: impressiona sempre aos leitores que se aproximam da poesia medieval essa ubiquidade proteica do trovador, somente restituída, na forma nova que adotou, em mãos de Fernando Pessoa, depois de cruzar por todos quantos, como Camões, Bocage e Antero, digladiaram a vida inteira com um 'eu' fragmentado, num conflito em que por certo se nutriram para erguer sua obra poética, mas que não chegaram a desenvolver em toda a extensão de suas potencialidades. (Moisés, 1998, p. 238)

Como mais um exemplo de sua sensibilidade perceptiva, Massaud propõe, entre personalidades aparentemente tão díspares quanto Pessoa e o "Cidadão Kane", filme de Orson Welles (Moisés, 1998, p. 145-158), pontos em comum: se o arqui-poderoso Kane, ao fim da vida e do império que construiu, plasma no pequeno trenó "rosebud", semi-destruído pelas chamas, os sonhos desfeitos e o mito da infância perdida, não é outra a situação que revela o poeta português, em textos admiráveis como "Lisbon revisited" ou "Natal... Na província neva", nos quais, buscando a si mesmo em locais outrora percorridos, não se reconhece e constata apenas sua irremediável solidão de menino muito cedo arrancado da estabilidade familiar, inclusive pela perda do pai e novo casamento da mãe. No artigo "Camilo, teórico da novela" (Moisés, 2002, p. 38-52), Massaud volta ao inesperado, com atribuir às famosas digressões camilianas, por que o ficcionista é tantas vezes subestimado, um profundo sentido teorizador, de quem domina como poucos os segredos da fabulação novelística, com opiniões claríssimas

sobre a maneira de iniciá-la e de concluí-la, o que faz de seus episódios climáticos as ocorrências tão densas que conhecemos.

Tanto as obras didáticas quanto os ensaios acusam o formidável arsenal teórico de que se serve Massaud Moisés, quer o de lavra própria, quer o de invenção alheia, ou a fusão de ambas, erudição atenta aos clássicos e às novidades de várias procedências, em ininterrupto diálogo. Esse compromisso é obrigação mínima do crítico, como ele filosofa no Prefácio à primeira edição de *A criação literária*, obra que mais tarde seria desmembrada entre *A criação literária - prosa* e *A criação literária - poesia*:

Em matéria de estudos literários, o progresso do saber se realiza por acúmulo e justaposição de informações: sob pena de incorrer em falhas interpretativas, ou repisar idéias já firmadas, o estudioso deve conhecer o saldo positivo da pesquisa relacionada com os assuntos do seu interesse. E a esse *quantum* acrescentar, à semelhança dos que o precederam, os resultados de sua própria investigação. (Moisés, 1984, p. 10)

Pode-se dizer que *A criação literária* é a menina-dos-olhos de Massaud Moisés, ou, pelo menos, o lugar onde ele empreendeu esforços para além das muitas fronteiras disciplinares no intuito de tentar decifrar o enigma fugidio da Literatura como braço poderoso das Artes em geral. Tanto discorreu sobre gêneros e espécies, no escorregadio terreno das "conceituações", que suas pesquisas o conduziram a *Literatura: mundo e forma*, espécie de complementação filosófica daquelas análises histórico-formais, agora girando à roda de esmiuçar todas as potencialidades da palavra "cosmovisão" - esteio, a seu ver, da relação entre o crítico e o texto, como já dissera antes e reafirmou, direta ou indiretamente, a cada página de seus livros: "Crítico é compreender e julgar mundividências"; "Toda cosmovisão pressupõe uma unidade, simplesmente porque se trata duma totalidade, pois que engloba o ser que pensa, com todas as suas faculdades..." (Moisés, 1982, p. 329 e 331, respectivamente). Dessa perspectiva, *Literatura: mundo e forma* faz aproximações verdadeiramente instigantes: "crítica e neurose", "crítica e dogmatismo", "realidade e cosmovisão", "estilo e cosmovisão", etc. Como se pode observar pelos subtítulos, se o leitor começa por sondar a Literatura e suas definições, termina por rever a si próprio e às suas certezas - rico percurso do eu para o mundo e vice-versa.

Uma vez que os antigos e os medievais reviraram a Poesia de cabeça para baixo, armados do eficaz instrumental do *Trivium* (Gramática / Dialética / Retórica),

embora a serviço da composição do verso e de seus efeitos estilísticos², resulta que graças a Aristóteles, a Quintiliano, a Cícero, a Horácio e a outros comprometidos com a teorização sobre o ofício das Musas, a Poesia chegou até nós muito mais "definida" do que a Prosa de ficção, "jovem" em relação àquela, pois teve de esperar a Idade Média Central para começar a se fazer ouvir, encorpar e crescer. A Massaud Moisés não passou despercebida a discrepância: reorganizou a linha evolutiva da primeira, instituindo parâmetros mais claros para distinguir poesia/prosa ou épico/lírico, mas, da segunda, praticamente "introduziu" entre os brasileiros, como um "sistema" organizado, a difícil especificidade das "fôrmas" em prosa*. Não há como deixar de recorrer a *A Criação Literária*, quando se trata de inquirir acerca da natureza menos epidérmica do conto, da novela, do romance, da crônica ou do teatro...

Antecipando-se aos eventuais detratores, àqueles que julgam que a Modernidade e suas rupturas de modelos fizeram *tabula rasa* das distinções entre gêneros e espécies ou dos "formalismos" em geral, Massaud alerta com segurança, rigor e atingindo na mosca:

... cabe considerar um aspecto: o vanguardismo de hoje, como o de sempre, acabará sendo depurado de seus exageros e reduzido à proporção exata com o passar do tempo. Ao longo das variações temporais, observa-se a permanência de um núcleo, embora também submetido à lei da transformação, e é esse núcleo que interessa acompanhar e julgar. Em suma, uma perspectiva centrada no substantivo - a essência de cada fôrma em prosa -, não no adjetivo - os seus aspectos extrínsecos; um enfoque dirigido para a substância e não para o seu acidente, por mais sedutor e "atual" que este seja. (Moisés, 1982, p. 14)

Assinale-se, para quem tiver "olhos de ver": a obra volta-se para a "permanência de um núcleo" em cada uma das modalidades narrativas, porém sem negar que esse "núcleo" está submetido à "lei da transformação", o que significa que a perspectiva analítica em que se coloca o crítico contempla o "substantivo" mas não omite o "adjetivo". Ou seja, a velha equação da "unidade na diversidade", o casamento do "antigo" e do "novo", que amalgama, em qualquer esfera do Conhecimento, o estrutural e o contingente. Basta a acuidade metodológica com que se procura colocar em paralelo tais extremos,

² Para o sentido muito especial que a Antiguidade e a Idade Média atribuíam à "poesia" e à função do "verso", cf. CURTIUS, E. R. *Literatura européia e Idade Média latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

* Mantém-se obrigatoriamente o acento circunflexo da palavra, porque usada no sentido específico que o crítico lhe atribuiu.

buscando-lhes a zona de intersecção, para referendar *A Criação Literária* como um "clássico" em sua singularidade.

Aqui chegados, é fácil deduzir, concluindo, por que a produção de Massaud Moisés continua sendo tão sistematicamente reeditada, caindo nas graças do público de estudantes ou de especialistas: a primazia conferida ao texto literário traduz-se por submetê-lo, com uma coerência nunca desmentida, aos três degraus de análise, interpretação e juízo de valor, indispensáveis para que o prazeroso ato da leitura se cumpra. Os tantos livros citados jamais fogem dessa proposta - que é, afinal, a de saber ler. Bem haja o Professor Massaud, que no-la vem tão generosamente lembrando há meio século!

REFERÊNCIAS

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

MOISÉS, Massaud. "A novela de cavalaria portuguesa. (Acheva bibliográfica)". *Revista de História*, São Paulo, v. XIV, n. 29, 1957, p. 47-52

MOISÉS, Massaud. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária - prosa*. 10^a ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária - poesia*. 9^a ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. 2^a ed., rev. e aum. São Paulo: Cultrix, 1998.

MOISÉS, Massaud. *Machado de Assis: ficção e utopia*. São Paulo : Cultrix, 2001.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura com Denúncia*. São Paulo: Íbis, 2002, p. 38-52.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 35^a ed., rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2008.

ANTÔNIO SOARES AMORA

Massaud Moisés – USP

Recordar Antônio Soares Amora é recordar uma personalidade em três dimensões fundamentais. Protótipo da elegância, nas várias conotações que o vocábulo pode ostentar, mostrava-se sempre elegantemente vestido, irradiando uma simpatia que envolvia todos ao seu redor. *Aplomb* era o termo, porventura corrente naqueles tempos, que nos ocorria para caracterizar, ainda que com um vocábulo estrangeiro, toda aquela fragrância de um homem dotado de singulares qualidades, que o futuro veio a confirmar plenamente: autêntico *gentleman*, era uma vocação nítida de diplomata, homem que era afeito ao convívio com os semelhantes sempre de forma cordata, urbana, gentil, pondo acima de tudo a concórdia das relações, buscando habitualmente o entendimento ditado pelo bom senso e pela afetividade, jamais a discórdia passional.

Era, pode-se dizer, o genuíno tipo humano destinado à conquista dos seus objetivos, sem maior empenho da vontade ou do cálculo, uma vez que a sedução se exercia por uma espécie de tendência que trazia no sangue e num modo de ser que lhe era inato. Raramente foi visto à beira de perder a paciência, embora não lhe faltassem situações em que seria compreensível que pusesse em risco o natural equilíbrio. E quando dava sinais de impaciência, era visível, para quem com ele entrava em contacto, que ainda assim não dispensava sua proverbial elegância. Talvez falasse mais alto a experiência humana que exhibia perante todas as circunstâncias e que a vida acadêmica pressupunha. Projetando sempre a imagem de alguém que prezava o bom humor, o sorriso despontava-lhe fácil, contagiante, temperado com uma pontazinha de ironia sutil, por vezes ferina, ou carregada de segundas intenções, típico de quem conhece bem o “outro” e o perdoa de antemão. E sem comprometer a elegância de trato, que cultivava como uma segunda natureza. Mesmo porque as segundas intenções eram comandadas por motivos que se irmanavam bem com o pendor diplomático e as demais virtudes que lhe ornavam o caráter e o temperamento.

Recordar Antônio Soares Amora como professor significa dizer que não conheci didata igual, semelhante, sim, mas nunca igual. Era o protótipo do didata, como se pode adivinhar pelas características de personalidade com que abrimos esta página de grata e

saudosa rememoração. A clareza era o seu distintivo mais eloqüente. Antes de tudo, clareza de linguagem, castiça, fluente, numa voz sempre agradável, já então pontilhada pelos lusitanismos que lhe vinham da opção intelectual, que o distinguiria indelevelmente, e da convivência com os seus familiares, oriundos do casamento e da sua filiação à estirpe de Fidelino de Figueiredo. Era um prazer a mais ouvi-lo dissertar, num estilo que se abeberava na linfa mais cristalina do idioma e, sobretudo, ouvi-lo ler os poemas e os trechos de prosa com que ilustrava as explanações ou referências históricas. E sempre no nível sintático e vocabular mais adequado ao preparo dos alunos.

Clareza de pensamento, que desencadeava a imediata adesão dos alunos, hipnotizados pela admiração com que recebiam os ensinamentos. Clareza, enfim, evidenciada pela postura assumida ante a classe, fazendo de cada um dos alunos um cúmplice da imersão no mundo das letras, por meio da informação, análise e interpretação do fato literário, fossem elas as brasileiras, isso quando ainda ministrava aulas no ensino colegial, fossem as portuguesas, não só ali como no curso universitário.

Clareza de horizontes, de objetivos, transformando cada aula num ritual que se cumpria religiosamente, dentro do espaço de tempo regular, como se oficiasse o culto diário do saber que, ampliando o conhecimento das coisas e dos seres, engrandece os ouvintes. Clareza, por fim, da letra uniforme com que utilizava a lousa para gravar as noções e as minúcias que demandassem alguma dificuldade de retenção ou guardassem especial relevância. Por vezes, quando faltava algum professor, íamos assistir a uma de suas aulas em outra classe, e o espetáculo repetia-se, mas era como se o presenciássemos pela primeira vez, graças à recorrência, sempre nova e surpreendente, da celebração em tributo ao conhecimento.

Outra dimensão do perfil de Antônio Soares Amora é a do gestor, do executivo, ou, em termos dos nossos dias, o do empreendedor. Recordo-o, ao começo, como funcionário do departamento de cultura da Reitoria da Universidade de S. Paulo, e logo depois, assumir a direção da cátedra de Literatura Portuguesa em razão do afastamento de Fidelino de Figueiredo, em 1951, por motivo de saúde, e ser empossado catedrático, por concurso, em 1955. E como tal, numa época em que o catedrático tinha amplos poderes, geria a cadeira de Literatura Portuguesa com a sua elegância característica e respeito pelos assistentes: além de estimulá-los, dando-lhes todo o apoio e incentivo possível, emprestava ao convívio um clima de à-vontade e liberdade de ação que tornava ainda mais agradável a atividade comum, permitindo que todos se sentissem co-

responsáveis na condução e organização do trabalho docente e livremente preparassem e executassem os cursos sob a sua responsabilidade.

Em 1954, em meio aos festejos pelo 4º Centenário de S. Paulo, participou na organização do II Congresso Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, no qual constava a Exposição de Livros Portugueses, selecionados, com suma competência e saber pelo historiador Jayme Cortesão, nas mais bem sortidas livrarias e antiquários de Lisboa e outras cidades portuguesas. Constituíam um acervo do mais alto padrão intelectual, em razão de abranger não poucas obras raras, ricamente encadernadas, e de grande valia para os estudiosos de Cultura Portuguesa. Doados a seguir para a Universidade de S. Paulo, em virtude de um convênio firmado, na altura, com a Universidade de Coimbra, visando a estabelecer um intercâmbio de professores e estudantes entre as duas entidades universitárias, além de outras atividades afins, os livros tornaram-se o núcleo fundamental da biblioteca do Instituto de Estudos Portugueses, que se fundou, por iniciativa de Antônio Soares Amora, para selar o acordo, que ainda contemplava a fundação, em Coimbra, de um Instituto de Estudos Brasileiros.

Antônio Soares Amora manter-se-ia na direção do IEP, inaugurado em janeiro de 1955, até fins da década de 60, e com tal êxito que acabou suscitando a instalação de entidades congêneres em Salvador, Recife, Fortaleza, Belo Horizonte. Foi a fase áurea da instituição: eram oferecidos cursos de extensão universitária de alto nível, a que ocorriam ouvintes de várias faculdades, além da USP. Era comum a presença diária de professores e estudantes, levados pela pesquisa em andamento, para consultar a rica biblioteca de assuntos portugueses aberta ao público ou para avistar-se com o diretor da instituição ou algum dos demais membros, que integravam a cátedra de Literatura Portuguesa da USP, ou também com o professor visitante da Universidade de Coimbra. Assim se manteve o dia-a-dia do IEP, até que fosse transferido para o campus do Butantã, por força da reforma da USP, que se completaria em 1970, de que resultou o desmembramento dos departamentos científicos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, como a Física, a Biologia, a Matemática, a Química, que passaram a constituir faculdades autônomas.

Em 1959, foi convidado por Jânio Quadros, então governador de S. Paulo, para instalar em Assis uma faculdade de letras à semelhança da USP, como instituto isolado do sistema superior do Estado de São Paulo, mais tarde incorporado à UNESP. Levado pela experiência acumulada e por suas idéias inovadoras em matéria de organização

universitária, projetou e conduziu a bom termo a instauração de uma faculdade tão moderna quanto possível, a ponto de tornar-se modelar para outros empreendimentos similares.

Primeiro que tudo, pelo corpo docente, reunindo figuras de consumado e reconhecido saber, além de identificadas com o modelo que ali se implantava. Antônio Soares Amora buscou entre estrangeiros e nacionais os mais aptos a desempenharem as funções que concretizassem o projeto avançado de abrigar, numa cidade do interior, uma escola superior do nível das melhores no gênero. Todas as condições consideradas ideais, não só para os professores e para os estudantes, como também para os funcionários, foram implantadas, a fim de que todos pudessem desempenhar da melhor forma possível as tarefas inerentes à sua função.

Em tempo integral, professores e estudantes dedicavam-se às suas atividades, sem que nada os distraísse da concentração que pudesse resultar, como de fato resultou, nos melhores frutos. Conta-se, além da publicação de revistas e de livros com ensaios produzidos pelos docentes, a realização de congressos internacionais, que reuniam o escol da *intelligentzia* nacional voltada para os estudos literários, e alguns *scholars* estrangeiros de renome na sua especialidade. Não menor cuidado foi posto na organização de uma biblioteca central que enfeixasse o melhor e o mais moderno da bibliografia respeitante às várias áreas de conhecimento literário que faziam parte do currículo.

Ao início da década de 50, seria convidado a integrar, como professor visitante, o corpo docente da Universidade de Hamburgo, e na década seguinte desempenharia semelhante incumbência na Universidade de Wisconsin, acrescida de intensa participação no Centro de Estudos Portugueses que a instituição mantinha. Releve-se que as duas universidades eram igualmente interessadas no desenvolvimento de programas visando à ampliação dos conhecimentos no setor das literaturas portuguesa e brasileira. Tanto numa como noutra, fazia vários discípulos, um dos quais, de Hamburgo, doutorado em Guimarães Rosa, viria a integrar posteriormente a cátedra de estudos germânicos na USP.

Nessa mesma altura, segunda metade dos anos 60, Antônio Soares Amora engajou-se na direção da FFCL/USP, estimulado pela experiência fecunda de Assis, de onde transitou para a presidência da Fundação Padre Anchieta – Centro Paulista de Rádio e TV Educativa, estas, mais adiante nomeadas Rádio e TV Cultura, além de outras atividades de elevada relevância cultural. Para as funções desempenhadas, levava

todo o cabedal de experiência que havia amalhado ao longo dos anos, sempre apoiado nas características de personalidade que vimos apontando. Cumprido o período à frente da Fundação Anchieta, passou a desempenhar altas funções junto à Editora Abril, onde realizou notável trabalho editorial em prol da cultura. Decorrente da impossibilidade de acumular os trabalhos docentes, derivados da cátedra, agora denominada área de conhecimento, e outras atividades estranhas à Universidade, a precoce aposentadoria veio pôr fim, em 1972, a esse significativo elenco de notáveis realizações administrativas.

Ao longo dessa intensa e frutífera atividade docente e administrativa, Antônio Soares Amora em momento nenhum descurou da terceira dimensão da sua personalidade, tão brilhante e produtiva quanto às demais, -- a de intelectual, ora por decorrência das expectativas acadêmicas, ora para levar ao público em geral os frutos dessa feliz concentração de tirocínio, experiência e lucidez crítica.

A sua trajetória intelectual principia com a *Teoria da Literatura*, editada em 1944. Ecoando por certo o ambiente universitário que respirava, com destaque para a bagagem literária de Fidelino de Figueiredo, mas a um só tempo dando mostras da sua tendência mais íntima, dava a lume uma obra que se destinava aos estudantes que lhe acorriam às aulas e aos professores do segundo grau, bem como, senão precipuamente, ao público em geral. Evidenciava, num e noutro aspecto, a inclinação pioneira da sua atividade, tanto docente e investigativa, quanto a orientação metodológica dessa obra inaugural.

Era uma obra pioneira: sustentada na melhor bibliografia, notadamente estrangeira, centrava-se num assunto que até aquela época pouca atenção havia recebido, e, mesmo assim, de uma forma amadorística ou esquemática. Quase se diria que não apresentava antecedentes entre nós, e no estrangeiro, ainda não havia surgido uma obra homônima de René Wellek e Austin Warren, *Theory of Literature*, publicada em 1949, que constituiria, como se sabe, mercê de suas invulgares qualidades, resultantes de apoiar-se na linha mais moderna da pesquisa e da crítica nessa área, um manual de renome internacional.

A obra de Antônio Soares Amora distinguia-se, à partida, pelo fato de ser a primeira vez que, entre nós, a matéria teórica recebia tratamento orgânico, propriamente universitário, além de ancorar o seu pólo irradiador no pensamento crítico de Benedetto Croce e de Fidelino de Figueiredo. Em 1970, publicaria *Introdução à Teoria da Literatura*, um breviário estético, com o essencial dessa matéria, uma espécie de síntese

do que fora amplamente discutido na obra anterior, breviário esse que continua a reeditar-se em nossos dias.

Seguindo outra vertente das suas inclinações, em 1955 veio a lume a *História da Literatura Brasileira*, um pequeno volume, ampliado e atualizado ao longo de sucessivas edições, abarcando a nossa atividade literária desde os primórdios, no século XVI, até a modernidade. Vinha substituir, de certo modo, a *Pequena História da Literatura Brasileira* (1919), de Ronald de Carvalho, que gozara de larga fama, como indicavam as sucessivas edições. Escrita em linguagem poética, transmitia uma visão literária do nosso passado menos afeita ao rigor informativo no que dizia respeito aos fatos históricos e às obras que comentava. E a subjetividade vinha ocupar o espaço da segura crítica de Sílvio Romero ou, mais proximamente, de José Veríssimo.

A obra de Antônio Soares Amora evidenciava características análogas à obra de 1944, dentre as quais se distinguiam os fundamentos universitários, postos a serviço da ordenação dos materiais históricos, e o rigor crítico, observado na análise e interpretação das obras literárias, de onde resultaram achados que distinguiam o livro em face dos seus antecessores. Assinale-se, de permeio a tais novidades, uma linguagem que aliava a elegância e a precisão, sustentada pela leitura dos clássicos do idioma e pelo compromisso “científico” que a Universidade tinha com a objetividade e a verdade dos fatos.

Tanto quanto a *Teoria da Literatura*, o livro alcançou sucessivas edições, graças aos leitores que ali procuravam, e encontravam, um panorama histórico delineado com o apuro decorrente do clima universitário e de uma sensibilidade crítica nova, apta a sintetizar com precisão os acontecimentos e o patrimônio literário nacional, sem prejuízo da sua dimensão crítica. Antes pelo contrário: eram ingredientes inovadores que atraíam os leitores e consulentes ávidos de possuir uma bússola confiável ou um estalão moderno para avaliar a nossa trajetória literária. Decorrido mais de meio século do aparecimento das duas obras mencionadas, é patente o seu pioneirismo.

Em 1967, colabora com um volume acerca do Romantismo, numa *História da Literatura Brasileira* coletiva, elaborada por seis autores, que também alcançaria várias edições. Outras obras se seguirão, já agora fruto da opção pelas letras lusitanas como área de trabalho universitário. Em 1961, coordenou e organizou a publicação de *Presença da Literatura Portuguesa*, uma antologia em 3 volumes, abrangendo a atividade literária em Portugal desde o século XII até o século XX, realizada em moldes inovadores. A ele também coube fazer a parte referente ao Classicismo, ao Barroco, ao

Arcadismo e ao Simbolismo, enquanto a Idade Média esteve aos cuidados de Segismundo Spina, e sob a minha responsabilidade ficaram as partes restantes.

Cabe ainda ter em conta, nesse aspecto, as numerosas edições de obras antológicas ou não, que coordenou ou levou a efeito, como a seleção dos sermões de Vieira (1946), *Os Lusíadas* (1956), *Obras Completas* de Alexandre Herculano (1959). Com análogo empenho, dirigiu o *Panorama da Poesia Brasileira – Era Luso-Brasileira* (1959), e elaborou a edição comentada e anotada de *Iracema*, de José de Alencar (1960), *Obras* de Cláudio Manuel da Costa (1961), *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida (1961).

A outra vertente intelectual, mais propriamente acadêmica, levou-o a estudar a Idade Média: ainda aqui desvendava um caminho para outros interessados nessa época, graças às teses de doutoramento – *O Nobiliário do Conde D. Pedro – Sua Concepção da História e sua Técnica Narrativa* (1948)-- e a de livre-docência – *El-Rei D. Duarte e o “Leal Conselheiro”* (1948) – as duas em torno de obras marcantes e clássicas nas suas áreas respectivas. Para a tese de cátedra (*Manuel Pires de Almeida – Um Crítico Inédito de Camões*, 1955), deslocou-se por vários meses a Portugal a fim de estudar e fazer copiar os manuscritos desse autor do século XVII, existentes na biblioteca dos Duques de Cadaval. Revelava, no estudo que daí resultou, um crítico de suma importância, pela agudeza analítica e independência de julgamento com que se dispunha a mergulhar nos escritores da sua predileção, com destaque para Camões.

Convém ainda lembrar que pertenceu à Academia Paulista de Letras, tendo chegado a ser presidente por dois mandatos, com a sua indefectível proficiência intelectual e administrativa.

Tudo bem ponderado, nota-se que as três facetas do perfil intelectual de Antônio Soares Amora se completam entre si, delineando uma figura de professor, historiador e crítico representativo do melhor espírito universitário que abraçara e encarnara com fervor. Daí que servisse também de modelo em que mais de uma geração se espelhou para encontrar o seu caminho nas mesmas searas em que palmilhou, assim como o espaço mais adequado para levar a bom termo o ideal comum de professor e intelectual voltado para as Humanidades.

CLEONICE BERARDINELLI, CLARA ATRAVÉS DAS GERAÇÕES

Teresa C. Cerdeira da Silva – UFRJ

Queridos colegas, meus amigos:

É sempre com imenso gosto que nos reunimos para falar de Literatura e estar em Literatura. Esse é um estado que os espíritos radicalmente lógicos definem como não utilitário, e que exige, para a sua própria sobrevivência no mundo prático, uma estranha sensação de estar seguidamente autojustificando-se. Retrucariamos, por um lado, fazendo eco a Guimarães Rosa, que “a lógica é a prudência convertida em ciência” e, por outro, que fazer literatura, ou filosofia ou arte em geral é possivelmente a forma mais segura de criar o solo fértil do pensamento, para que, então, as obras da ciência e da técnica, para que a política e a economia, enfim, para que as produções humanas visivelmente utilitárias possam acontecer inscrevendo-se necessariamente em modelos éticos, de modo a agirem em nome do bem comum. Vivemos evidentemente num mundo carente de literatura. Mas cá estamos outra vez a nos justificar.

Pois nesse encontro de Literatura – XXII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA PORTUGUESA – cujo numeral aponta para a tradição dos estudos de literatura portuguesa na universidade brasileira, uma emoção nos assalta: é tempo de fazer homenagens. Essa idéia ganhando corpo, a equipe de coordenadores que preparou este nosso encontro, com o esforço necessário para que tudo corresse da melhor maneira possível – e por isso desde já lhes agradecemos –, imaginou um formato generoso que, ao lado da produção do presente – que inclui professores, pesquisadores, estudantes de letras –, ficasse registrada nos anais deste congresso a reverência àqueles que fundaram no Brasil os estudos de literatura portuguesa. Nada mais justo, nada mais apropriado do que recuperar do passado e assinalar no presente aqueles nomes de professores que se tornaram, ao longo dos últimos 70 anos, nossas referências intelectuais.

Coube-me, por deferência da comissão, saudar a professora Cleonice Berardinelli. O meu agradecimento, que ficou deslocado do seu lugar mais óbvio, que seria o do início da minha fala, não pode ignorar que alguns outros colegas poderiam ter

ocupado esse lugar de honra. Por isso, porque entendo que foi mister escolher um de nós, falarei agora necessariamente em metonímia, por representação não autorizada por leis, mas, tenho a certeza ou pelo menos espero, consentida com o coração. Em nosso nome é que falo.

Na linha da tradição, do alto dos seus hoje 93 anos de vida intensa, feliz, realizada, está hoje aqui presente a professora Cleonice Berardinelli, que, a partir de agora, será, como todos a conhecem, apenas referida como D. Cleo. É assim que afetivamente a nomeamos, é assim que mesmo os amigos portugueses – em geral, mais cerimoniosos no tratamento e nas hierarquias – também a chamam. Batizada foi, batizada está.

D. Cleo é nome que já virou parte de um poema, desses que são instantes de carinho, cenas-fulgor de nomeação, de autoria filial – Jorge Fernandes da Silveira de seu nome – e que, glosando o grande cronista Fernão Lopes, dizia: “Cleo / clara / em sua geração”. Daí virou título do livro-homenagem que para ela organizamos, a fim de deixar inscrita a marca de um tempo: cinquenta anos de magistério superior na Universidade Federal do Rio de Janeiro, durante os quais, em parte, também pertenceu à PUC-Rio. Era o ano de 1994.

D. Cleo. Não quero saudá-la com inventário de produções. Isso não rima com Cleo, e eu queria, a meu modo, fazer-lhe também o meu poema. Não esperem de mim, pois, o seu Curriculum Vitae. Os bancos de dados estão aí para isso e cumprem à risca o seu papel. Prefiro falar, academicamente sim, mas não a partir deles. A partir da minha experiência de ex-aluna e, já há mais de 30 anos, colega de profissão, colega no que etimologicamente essa palavra significa, aquela que lê junto, que está ao lado, porque foi assim que D. Cleo sempre nos teve: ao seu lado.

Ao seu lado por generosidade própria, porque foi ela que nos introduziu no gozo de ler seus autores de eleição: Camões, Gil Vicente, e também Antero, Camilo, Eça de Queirós, Fernando Pessoa. Ela era a grande referência em tempos que exigiam do professor e pesquisador mais que uma especialidade. Exigia-se deles uma cultura humanística, que lhes permitia navegar por variados autores e tempos e escolas literárias; que lhes garantia um domínio lingüístico que nos dava a nós uma segurança quase abusiva de não hesitar em pegar o telefone e conferir uma regência ou uma concordância ou uma etimologia ou até, pasmem, uma ortografia, se o dicionário não estivesse ao pé.

Mas com ela, com as suas aulas ministradas sedutoramente em bela voz, na leitura de seus ensaios críticos, que não raro partiam de uma leitura amadurecida na sala de aula, fomos atravessando sobretudo os mistérios dos seus eleitos. Acompanhamos, por exemplo, a sua edição dos Sonetos de Camões, fruto de uma pesquisa cuidadosa que apostou conscientemente numa proposta ousada não de estabelecer um cânone, mas de alargar o espectro dos textos de modo a incluir, no grande conjunto, todos os sonetos que um dia tivessem sido atribuídos ao Poeta. Não estava ali a disputar o lugar de quem quer estabelecer uma outra lógica para o “verdadeiro” corpus literário de Camões (quem o ousará algum dia sem temor de erro!), mas oferecia generosamente aos pesquisadores, com notas.

D. Cleo exige outro falar. O falar de uma sedução. Já um dia descrevi, com a ajuda de metáforas de alto preço, ditas por outro a um outro, que nós somos sempre seus alunos, “alunos seduzidos, que repetimos o gesto antigo de colocar o nosso coração de joelhos diante dela e assim permanecer por toda a vida”.

Apresentá-la, portanto, seria tentar dizer com palavras o que é essa sedução, esse fascínio que nos faz etimologicamente escapar do caminho convencional das relações da academia, para ir encontrá-la num espaço desejante e desejado que é o do encontro amoroso. A palavra é mesmo esta: amor.

Amor que reúne à volta, à maneira dos contadores de estórias. Professora atuante até hoje na UFRJ e na PUC, somos nós que não a deixamos ir. Queremos continuar sentados em torno dela como os ouvintes de uma roda também se sentam, desejosos de ouvir, numa ciranda em que é sempre possível intervir, perguntar, sugerir. Ela é uma maravilhosa contadora de estórias e a comoção e o encantamento de que são tomados os seus ouvintes é semelhante ao que se tem diante dos griots africanos, cuja autoridade só existe na exata medida em que gosta de dar e não cala para si. Uma autoridade que é toda generosidade e troca festiva.

Cada um tem suas paixões. Eu tenho as minhas e as confesso sem pudor quase sempre. Paixões intelectuais têm para mim um nome – Roland Barthes - e um texto, entre muitos: “No Seminário” cuja aura gostaria de recuperar para falar de D. Cleo. É ali que, referindo-se aparentemente a uma simples descrição do sistema de trocas no grupo de estudos que dirigiu durante anos em Paris, Barthes ultrapassava a questão pontual para falar das relações de poder e de saber. Ora, quando vejo que ainda hoje, quando um qualquer de nós arranja uma brecha em seus horários, desliza pelos corredores em busca do prazer de ir assistir aos seminários de D.Cleo, a explicação mais

óbvia e não menos verdadeira é a de que é uma delícia a sensação de voltar a ser aluno. Mas é muito mais do que isso, e Barthes apontou esse segredo, de forma muito sutil, ao lembrar que o seminário é antes de tudo um espaço de circulação do saber em que nem sempre “tomar a palavra” é o gesto mais feliz. Nos seminários de D. Cleo, todos, em dado momento, tomam certamente a palavra, mas o que aí se descobre também é o prazer de “tomar a escuta”: “é a escuta – e eu cito Barthes – que embriaga, que desloca, que subverte; é na escuta que está a falha da Lei”. Nesses encontros nós e também ela aprendemos como é bom “tomar a escuta”.

Continuo por aí, a pensar na sedução pelas trilhas do “Seminário”. Seminário, sementeira, lugar da semente. D. Cleo plantou sementes e hoje gosta de olhar para o jardim. Isso pode ser uma imagem de felicidade. Porque esse olhar não é o do dono que dominou à matéria, que se impôs a ela, que a planejou e mediu, mas é o olhar de quem seduziu a terra para que ela germinasse, e depois, em contrapartida, se deixa seduzir pelo perfume das flores que nasceram. Caminho de mão dupla, como deve ser o do amor.

Certamente, ao longo desses mais de cinquenta e cinco anos de sedução, D. Cleo se deve ter perguntado: qual é o meu lugar entre eles? Porque também, como pressentia o texto de Barthes, o seu lugar se funda numa diferença que vagamente é ainda a da autoridade. Porque escreveu antes de todos os livros que lemos, porque deu as aulas que um dia passamos a dar, porque desvelou conhecimentos que não tínhamos, como a dizer que há sempre coisas a buscar. Enfim, passou de mão em mão o anel do saber e do sabor de ensinar, num jogo que tem mais que o objetivo de transmitir ao outro um valor inestimável e inequívoco, porque é um jogo que descobre o amor do próprio ato de jogar, no ato simples de passar as mãos entre outras mãos, numa circulação de desejos.

Esta homenagem, tal como eu a vejo, é a nossa forma de dizer que fomos seduzidos por ela.

Seduzidos como o foi Manuel Bandeira, que lembra “como ficou bem no português de nossos dias uma cantiga de amor de D.Dinis” por ela traduzida em versos que ele transcreve: “Senhora, nem vos lembrais / De quanto por vós chorei / E choro, e vos digo mais: / Peço a Deus, pois já não sei / Tamanha pena sofrer, / Que parte vos faça ter / Da pena que me causais”; e depois encerra essa sua crônica dizendo: “Meus amigos, meus inimigos, aos sábados, às 15h45 sintonizem pois os seus rádios com a PRA-2 e ouçam Camões, poeta de todos os tempos na voz bonita e no comentário claro e sábio de Cleonice Berardinelli” . Era o ano de 1968.

Seduzidos fomos nós como o foi Carlos Drummond de Andrade, que se refere ao mesmo trabalho de transcrição dos poemas medievais para o português atual, que D. Cleo publicou em 1953, em jogo duplo de sedução e de modéstia que desloca em importância a sua própria obra de poeta e fazendeiro do ar em dedicatória que diz:

Fazenda mais vasta e bela
do que esta pobre chacinha
todos sabem ser aquela
onde logo se adivinha
uma riqueza de frutos
e de flores medievais,
com que arte transplantados,
mercê de finos cuidados,
para os tempos atuais.

[...]

Com respeitoso carinho
trago pois minha oferenda
de bem humilde vizinho
nesta ensancha prazenteira
(a justiça é que me impele)
à genuína fazendeira
Cleonice Berardinelli.

Era o ano de 1965.

Seduzidos fomos em cada aula como aqueles que a ouviram no teatro da Faculdade de Filosofia a representar Gil Vicente, porque a sala era sempre um palco quando ela lia Camões ou Pessoa, mas também Antero, e Bocage, e Gil Vicente ou Fernão Lopes. Certa feita uma ousadia entre muitas: a esta assistiram alguns alunos que depois formaram a primeira equipe de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da UFRJ. Era aula do Prof. Thiers Martins Moreira acompanhado de sua jovem assistente que, naquela época devia em princípio justificar a justeza entre as palavras e as coisas e “assistir” às aulas, acompanhando o professor. Tinham os alunos acabado de estudar a Poesia Trovadoresca e o Professor Thiers iniciava a sua aula sobre o Cancioneiro Geral, e não sem alguma razão, possivelmente, sinalizava para o fato de que essa produção não teria o peso e a qualidade das dos séculos anteriores. A jovem assistente assistia. Mas

era já o tempo de Saussure e descobria-se que os signos são sempre arbitrários. A assistente deixou de assistir e interveio, imagino que delicadamente, mas não sem grande astúcia e pediu ao professor que ponderasse suas observações diante de textos como... E pôs-se a ler: “Senhora partem tão tristes / meus olhos por vós meu bem / que nunca tão tristes vistes / outros nenhuns por ninguém”; e teria emendado, no mesmo fôlego: “Antre mim mesmo e mim / não sei que se alevantou / que tão meu imigo sou”; e continuava: “Comigo me desavim / vejo-me em grande perigo / não posso viver comigo, não posso fogir de mim”, ou ainda “Cerra a serpente os ouvidos / à voz do encantador”... Era demais, o professor não se conteve e disse: “Ora, ora, Cleonice, assim não vale. Lido por você até lista telefônica vira poesia”. Não queria certamente dizer o aturdido professor que esses poemas, inequivocamente belos, eram áridos como a lista telefônica. O que ele queria dizer dessa forma assim desconcertada é que estava seduzido por ela, desviado do seu caminho, pelo som melodioso da sua voz. Que cuidado se deveria ter então, imaginem! Pobre e austero professor!

Pois é assim que quero acabar essa saudação que mais parece um desfiar de “causos”. Não estranhem, acabo de chegar das veredas do sertão do Rosa, em que é assim mesmo que se diz. Quero terminar falando dessa voz, amiga, sedutora. Voz que congrega. Voz que observa. Voz a quem sempre recorremos. Voz que nos escuta e que também pede que nós a escutemos.

Amor. Tão simples como isso.

Em estrada de mão dupla.

É aí que a quero em homenagem.

Melhor, é aí que a queremos em homenagem.

O PAPEL INTELECTUAL E DOCENTE DO PROFESSOR SEGISMUNDO SPINA

Yara Frateschi Vieira – UNICAMP¹

O Prof. Spina pertence às primeiras gerações de intelectuais brasileiros que se formaram em universidades nacionais e nelas permaneceram, contribuindo com o seu trabalho de docência, orientação e pesquisa para a construção e transmissão de um saber institucionalizado, sim, mas não limitado, no seu âmbito e alcance, às paredes da escola. Como sabemos, até a segunda década do século XX, o país somente possuía escolas superiores destinadas à formação de profissionais que satisfizessem às suas necessidades imediatas; a primeira universidade, a do Rio de Janeiro, embora criada em 1920, era apenas uma agregação dos 3 institutos superiores de formação profissional; a primeira universidade formada a partir de um novo espírito e uma organização nova foi a de São Paulo, criada em 1934.ⁱ Para o seu quadro docente, foram trazidos do exterior professores estrangeiros, entre os quais Fidelino de Figueiredo, que aí dirigiu a Cátedra de Literatura Portuguesa, de 1938 até 1951.ⁱⁱ

Segismundo Spina nasceu em Itajobi, no interior de São Paulo, em maio de 1921, filho de descendentes de imigrantes italianos que, vindos da região de Mântua, haviam chegado ao Brasil na década de 1880. O pai era sapateiro e mais tarde, dono de um hotel de “pomposo título”, como nos diz o próprio Spina: “Grande Hotel e Restaurante Itajobi”.ⁱⁱⁱ Essa circunstância, que nos é narrada no seu livro autobiográfico, *Episódios que a Vida não Apaga: Itinerário de um Pícaro Poeta*, teve a sua importância na formação do jovem: um dos hóspedes do hotel, diretor do Grupo Escolar de Itajobi, passou a requisitá-lo “para longos serões com leituras em voz alta de autores que ele selecionava”.^{iv} Foi assim que entrou em contacto com autores como Coelho Neto, Menotti del Picchia, Guerra Junqueiro e outros, e ainda veio mais tarde a herdar do velho mestre alguns livros, entre os quais “artes poéticas e retóricas do século XIX”, com os quais iniciou a sua biblioteca – que hoje se encontra, numa sala própria, na Fundação Instituto de Ensino para Osasco (UNIFIEO), pelo menos a parte que

¹ Professora titular de Literatura Portuguesa, aposentada, Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

sobreviveu a um incêndio em novembro de 1985: 4066 volumes especializados em filologia, história da literatura, linguística, estudos medievais, camonianos etc.

Depois do curso ginasial, realizado no Ginásio de Estado de Catanduva, mudou-se para São Paulo, para frequentar o Colégio Universitário anexo à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, que então funcionava no 3º andar da Escola Normal Caetano de Campos. Alguns dos malabarismos financeiros que teve de executar para poder custear os seus estudos estão relatados, com uma pitada de humor, no capítulo “O Milagre do Carbonato de Potássio” do referido volume autobiográfico: em 1942, os 3 anos de guerra tinham gerado desemprego generalizado e o estudante, sem recursos para continuar vivendo na capital, decidira abandonar o curso e voltar ao interior, para trabalhar com o pai no ofício de sapateiro. Um amigo farmacêutico, porém, dono de uma pequena fábrica de sabão, propôs-lhe um plano de sobrevivência: ambos iriam à Livraria Italiana, procurar bibliografia no setor de química industrial, que tratasse da construção de fornos de revérbero, para com eles fabricar o carbonato de potássio, substituto da soda, cuja importação se tornara difícil por causa da guerra. Assim fizeram, e o aspirante a universitário foi traduzindo os livros encontrados, permitindo ao amigo a produção de um carbonato de potássio cujo estado de pureza até superava a qualidade do produzido na Alemanha – gerando com isso recursos que lhe permitiram no ano seguinte reiniciar os estudos interrompidos.^v

Aludi ao “humor” do Professor Spina. De fato, esse é um traço da sua personalidade que impressiona imediatamente, tanto aqueles que o conhecem pessoalmente quanto os que só o puderam ler: é um humor bastante cáustico, às vezes mesmo corrosivo (para ficarmos no âmbito da mencionada soda...), que se volta não raramente para o próprio autor e que por vezes lhe serve de instrumento para a crítica e a ação moral. Conforme nos lembra Dino Preti, “[r]epudiava e ironizava – e sua ironia sempre foi temida – os modismos culturais que se anunciavam com tanta insistência na década de 60”.^{vi} Aliás, embora os seus livros sejam em geral escritos na primeira pessoa do plural de modéstia, o Autor não se furta neles, nunca, a emitir juízos claros a respeito dos temas tratados, sejam eles relativos à interpretação de um texto ou avaliativos de opiniões e trabalhos de outros estudiosos. Há mesmo, nos seus livros, certas expressões que funcionam como a sua assinatura, remetendo-nos imediatamente para a figura do Autor e trazendo-nos a imagem dos gestos faciais que certamente as acompanhariam, se estivessem sendo pronunciadas por ele em voz alta, numa conversa ou numa aula... Ao lado de um conhecimento profundo e extenso da retórica clássica, da

literatura medieval europeia, em termos gerais (incluindo a literatura em línguas românicas, mas também em alemão, inglês e árabe), e da literatura portuguesa em especial, o seu estilo conserva um gosto pela expressão popular, às vezes mesmo rude, simplória, ligada às suas origens “caipiras”, que ele não só não procura esconder, mas tem prazer em exhibir. Assim, por exemplo, no texto que serve de prefácio aos *Episódios que a Vida não Apaga*, valendo-se do *topos* da modéstia, diz: “Pois foi pensando neste autodesvanescimento – no fundo um misto de **asnice** e presunção -, a razão de haveremos protelado o rabisco destes farrapos da memória”^{vii}; ou, ao falar da ordenação das cantigas na sua edição crítica de Pero Mafaldo, observa, a propósito da crítica biografista: “Se tomássemos como critério a efabulação, isto é, o desenvolvimento narrativo do tema (critério no qual a crítica biografista **ou bisbilhoteira** se compraz)”^{viii}.

As marcas “caipiras” da sua formação, no sentido de que remetem ao ambiente provinciano do interior do Estado de São Paulo, valeram-lhe, aliás, a reprovação, quando prestou os exames de seleção para ingresso no curso de Letras Clássicas da Universidade de São Paulo. No exame oral do vestibular, solicitado a ler o poema “Camões”, de Garrett, pronunciou o vocábulo “amargo”, no verso: “Saudades! gosto amargo de infelizes”, com o chamado “r” caipira e consequente fechamento do *a* tônico. Por causa disso, o examinador, o então Catedrático de Língua Portuguesa da USP, “[n]um assomo de indignação, tão peculiar a quem sempre viveu sob o signo de cálculos biliares, vociferou: ‘Você é um burro, pode se retirar’”, reprovando-o.^{ix}

Insisti nesse aspecto da formação do Prof. Spina, porque me parece um traço que o caracteriza e o vincula muito claramente a um contexto brasileiro, e mesmo especificamente paulista. Embora também tenha saído do país, para realizar investigações bibliográficas ou participar de encontros científicos, teve uma presença muito constante, e diria mesmo quase exclusiva, na vida institucional de algumas universidades, especialmente a de São Paulo (mas não só). Nesse sentido, alinha-se numa geração de professores e intelectuais que se formaram na Universidade de São Paulo, a partir da segunda metade da década de 30, e ali depois permaneceram, como docentes: penso em Antonio Candido, Florestan Fernandes (até 1969, quando é aposentado compulsoriamente pela ditadura), Alfredo Bosi, Isaac Nicolau Salum, Armando Tonioli etc., todos eles de sólida formação acadêmica e arraigado comprometimento com a situação sócio-cultural do país. Como todos os professores brasileiros, e mais ainda, considerando a época em que se formou e principalmente atuou, teve de lutar contra a escassez de recursos bibliográficos, reunindo com grande

dificuldade a sua própria biblioteca, adquirindo as obras que lhe eram necessárias para o seu trabalho, ou obtendo a microfilmagem de obras raras através dos serviços do Instituto de Bibliografia e Documentação do Rio de Janeiro, ou ainda através da reprodução de obras em bibliotecas de pesquisadores amigos.^x

Tendo finalmente conseguido entrar na Universidade, fez o curso de Letras Clássicas e, em 1946, quando se iniciam na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras os cursos de especialização, inscreve-se na disciplina oferecida por Fidelino de Figueiredo, “Prolegômenos para uma Filosofia da Literatura”. Aí entra em contacto com as obras mais recentes do professor português e começa a trabalhar na sua tese de doutoramento, feita, como nos relata, de forma espontânea, sem orientação superior e desprovida de aparato técnico de apresentação material – como se faziam as teses naquele período. Defendida em 1950, intitulava-se *Fenômenos Formais da Poesia Primitiva*, e foi posteriormente publicada, com o título *Na madrugada das formas poéticas*, em primeira edição em 1982 e em segunda, em 2002.^{xi}

Em 1956, presta concurso para Livre-Docência, defendendo a tese intitulada “Tópica no lirismo galego-português”, que também sai publicada em livro: *Do Formalismo Estético Trovadoresco*. A sua carreira na Universidade de São Paulo começa, porém, enquanto ainda aluno, sendo articulado à cadeira de Literatura Portuguesa já em 1941. Paralelamente, ensinou ainda Literatura Portuguesa na Universidade Mackensie, de São Paulo, e regeu a cadeira de Filologia e Língua Portuguesa na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras “Sedes Sapientiae”, da PUCSP, de 1951 a 1957. Em 1962, foi nomeado Professor Adjunto na Cadeira de Literatura Portuguesa na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, onde permaneceu até 1986, na disciplina de Camonologia, por ele criada. Em 1973, tornou-se titular da Área de Filologia e Língua Portuguesa da USP, até 1986, quando se aposentou. É, desde 1989, professor emérito dessa universidade, que lhe prestou assim justa homenagem pela sua atividade na vida acadêmica, na investigação e consequente produção de conhecimentos novos e especializados. Basta ver, para se ter uma ideia do impacto que a sua participação teve, ao longo dos anos transcorridos naquela instituição, o volume de homenagem que lhe foi dedicado por colegas e ex-alunos.^{xii}

A partir da disciplina de Camonologia, iniciada em 1961, criou em 1963 a *Revista Camoniana*, que merece tratamento à parte, não apenas por ser única na sua especialidade e internacionalmente reconhecida pelo alto nível das suas colaborações nacionais e estrangeiras, mas também por ter sobrevivido heroicamente a dificuldades

de ordem vária, que são familiares a todos os que lidamos nesse campo nas instituições brasileiras: os 3 primeiros números saíram de forma irregular, financiados por alguns empresários portugueses, até 1978; nessa altura, o Centro de Estudos Portugueses da USP, então dirigido pelo Prof. Massaud Moisés, acolheu-a, indicando como sua diretora a Profa. Maria Helena Ribeiro da Cunha, que levou adiante a 2ª série, com mais 10 volumes; em 1994, a nova direção do Centro de Estudos Portugueses interrompeu a sua publicação, que só foi retomada, ainda graças à dedicação e ao empenho da Profa. Maria Helena, quando a Universidade do Sagrado Coração de Jesus, de Bauru, dela se incumbiu, trazendo à luz a 3ª série, com mais oito volumes em belo aparato gráfico e uma ampliação dos temas da revista, que agora incluía também uma secção dedicada à poesia contemporânea portuguesa, intitulada *Travessias*. Infelizmente, também essa instituição retirou em 2007 o seu patrocínio, de modo que agora a revista está novamente em transição, mas, se depender da sua indômita diretora, continuará viva e de cabeça erguida^{xiii}.

A produção bibliográfica do Prof. Spina, no que diz respeito à literatura portuguesa, abrange principalmente os seguintes campos: os estudos medievais, a edótica^{xiv}, a camonologia, estudos sobre o classicismo, o barroco, o romantismo e o modernismo. O próprio Autor considera como suas obras capitais os estudos *Do Formalismo Estético Trovadoresco* e *Apresentação da Poesia Barroca Portuguesa* (1967)*. É ainda autor de livros como a *Presença da Literatura Portuguesa* (Era Medieval), para uso no ensino secundário. Como se trata de uma produção que abrange áreas diversas e eu me sinto mais à vontade, como é natural, para falar dos trabalhos ligados à literatura medieval, vou pedir licença para me concentrar apenas neles, nesta oportunidade. Outras pessoas presentes poderão falar, com mais conhecimento e autoridade, da sua contribuição aos estudos clássicos, camonianos e românticos.

A sua primeira produção nesse campo foi, portanto, a tese de doutoramento de 1950, a que já nos referimos, sobre os fenômenos formais da poesia primitiva, tema que lhe foi sugerido pela leitura do capítulo “Problemas de origem – o fato literário”, do livro *A Luta pela Expressão*, de Fidelino de Figueiredo.^{xv} Nesse capítulo, a partir de dados fornecidos pela estilística, poética e retórica, o professor português afirmava que “a obra literária mais rica é um conjunto de artifícios ou processos artísticos simples” e que “a inspiração do artista sublima ou requinta esses processos, no seu uso espontâneo

* De acordo com *curriculum vitae* de próprio punho, que me foi fornecido pelo Autor.

ou refletido, mas apenas acha combinações novas de elementos muito simples. De modo que o fato literário primitivo será a criação espontânea dos processos elementares”.^{xvi}

O seu aplicado aluno viu nessas palavras um repto para ir em busca dos referidos “processos elementares” que teriam constituído o fato literário primitivo, do qual surgiriam mais tarde todas as formas poéticas das diversas literaturas. Ao procurar identificar essas formas primitivas, Spina dá-se conta de que a poesia primitiva não é exclusivamente a poesia dos povos pré-letrados, mas “a poesia que está ligada ao canto, indiferenciada, anônima e coletiva. É a poesia no seu estágio ancilar, isto é, subordinada à música e às vezes à coreografia, mais especialmente àquela”.^{xvii} É a partir dessa proposta que se sente autorizado a examinar não só manifestações poéticas de comunidades tribais, de comunidades “semicivilizadas”, mas também de outras que já se apresentam num estágio avançado de organização social: bosquímanos, incas, latinos e galegos. O seu trabalho pode, portanto, em vez de se restringir à chamada poesia popular ou folclórica, também incluir “a poesia trovadoresca, especialmente a de raízes na terra”.^{xviii} A partir desse *corpus*, então, Spina identifica os “fenômenos formais” que presidem ao nascimento e ao desenvolvimento inicial da poesia: a repetição, o refrão, o paralelismo, a aliteração, a rima (assonância) e a anacruse. A estrutura da cantiga de refrão, por outro lado, característica da lírica galego-portuguesa, não constituiria apenas um fenômeno poético da primitiva poesia coral do mundo românico, mas seria um processo ocorrente na poesia oriental, chinesa, árabe, caldaica e egípcia.^{xix} Aliás, como também o reconheceu em 1976 Stephen Reckert, “foi no Oeste da Península Ibérica, e nomeadamente nos séculos XIII e XIV, que o potencial expressivo do venerável artifício do paralelismo foi levado à sua altura máxima, e explorado com um requinte de subtileza e sensibilidade que nenhuma outra literatura (nem mesmo a chinesa, tão afeiçoada a ele) se lembrou nunca de lhe consagrar”.^{xx} No entanto, Spina adverte, é preciso lembrar que as chamadas cantigas paralelísticas que se encontram nos cancioneiros galego-portugueses não são produtos diretos de um anônimo coletivo: “ao serem cancionerizadas, devem ter sofrido modificações na sua rusticidade primitiva. (...) Não é fácil, entretanto, saber até onde vai o coeficiente de modificações introduzidas nessas cantilenas populares antes do seu acesso aos cancioneiros”.^{xxi} Os fenômenos repetitivos da poesia folclórica tornaram-se expedientes formais da poesia culta, através da mútua osmose de processos técnicos formais, devendo notar-se que a poesia culta sempre hauriu com vantagens os recursos formais da poesia popular.

Trata-se, portanto, para o doutorando, de investigar aquilo que ele chama de “caracteres genéticos das artes fonéticas e da coreografia”.^{xxii} É interessante lembrar que, alguns anos mais tarde, em 1960, Roman Jakobson publicava, baseado em um *corpus* bastante semelhante ao utilizado por Spina, o seu importante artigo “Linguística e Poética”, no qual estabelece os famosos esquemas dos fatores e das funções da linguagem. Ali diz ele, também: “[...] problema fundamental da poesia (...) é o *paralelismo*”. É a partir da análise dos diferentes tipos de paralelismo, os quais incidem sobre o estrato fônico, lexical, sintático etc. das composições populares e não-populares, que Jakobson extrai a sua brilhante conclusão de que na poesia a equivalência em qualquer desses extratos implica inevitavelmente a equivalência semântica.^{xxiii}

O trabalho de Spina, anterior, porém, ao de Jakobson, insere-se no contexto de preocupações coevas dos estudiosos de literatura, de poesia popular, de folclore e de antropologia, que iriam, numa das suas vertentes, desembocar no estruturalismo dos anos 50 e 60. O que não quer dizer que ele possa ser considerado um estruturalista *avant la lettre*; pelo contrário, como explicita no Prefácio-Resposta da 2ª ed. da *Introdução à Edótica*, ao defender a Filologia dos ataques das assim chamadas “ciências da literatura”:

Condenar certas funções ou posturas da ciência filológica como estranhas ao seu campo ou por estarem ligadas a conceitos historicistas, vigentes no século XIX e hoje substituídas por conceitos exclusivamente atinentes aos problemas da linguagem (Greimas, por exemplo) é mutilar o campo de uma ciência eminentemente histórica, que não pode desvincular-se do estudo dos fatos que compõem o nível de civilização de uma época. Esse é o caráter transcendente da Filologia, de uma Filologia que vai além da indagação dos fenômenos linguísticos, através dos seus documentos: os textos.^{xxiv}

Pesa bastante sobre a sua concepção tanto a tradição filológica, como a estética, preocupada em identificar os aspectos propriamente literários dos textos. Ambas tornar-se-ão mais claras nos dois próximos trabalhos sobre o assunto, ambos de 1956, e focados especialmente sobre o lirismo trovadoresco: a tese de livre-docência, *Tópica no lirismo galego-português* (mais tarde publicada como *Do Formalismo Estético Trovadoresco* (1966) e a primeira edição da *Apresentação da Lírica Trovadoresca*, depois revista e ampliada, com o título *A Lírica Trovadoresca*, em mais três edições (1973, 1992 e 1996).

Começemos por esta Antologia, que vem oferecendo aos estudantes brasileiros há quase 60 anos um contacto bem informado e amplo com o lirismo medieval, não só

em língua românica, mas também em alemão, latim e árabe. O Autor, embora revele sólido conhecimento filológico do assunto e contínua atualização bibliográfica, afirma que “[e]m prejuízo algumas vezes dos aspectos históricos, subiu para primeiro plano a **apreciação estética** desse movimento poético”.^{xxv} Assim, ao tratar do lirismo galego-português, adverte em nota que

... [o] panorama histórico e genético, que compreende as causas da penetração dessa poesia em terras ibéricas, as origens da poesia tradicional e da doutrina do amor cortês, foi posto de lado. (...) **Procuramos, apenas, reviver a poesia lírica de Entre Douro e Minho sob uma forma pessoal.** Pretendemos, acima de tudo, que o leitor dessa poesia **sinta, realmente, os valores emotivos e artísticos** que se escondem sob uma linguagem que à primeira vista indis põe os afeiçoados da poesia e cria-lhes **o preconceito contra a beleza da lírica trovadoresca.**^{xxvi}

Algumas das análises que oferece iluminam particularmente essa linguagem que, como observa, às vezes desafia certas predisposições dos leitores da poesia romântica e pós-romântica: assim, no comentário aos difíceis poemas de Raimbaut d'Aurenga, chama a atenção para a frequência dos morfemas de valor conclusivo ou causal – *don, quar, que* – fenômeno que, como lembra, é também comum na lírica galego-portuguesa e se explica “pela natureza desse lirismo, em que o trovador se apresenta quase sempre a analisar a sua coita, os seus estados de inquietação, procurando a todo instante as ilações dessa especulação psicológica”.^{xxvii}

É a sua familiaridade com o mundo poético medieval, nas suas várias manifestações tanto latinas como vernáculas, que lhe permite também reconhecer

certas constantes estilísticas, comuns a todo o movimento lírico na Europa dos séculos XII, XIII e XIV, (...) a existência de um formalismo literário comum, portanto, de uma unidade espiritual na geração trovadoresca, a despeito dos caracteres nacionais de cada floração poética e das suas assincronias.^{xxviii}

Isso constitui o tema da sua tese de livre-docência e do livro dela resultante, *Do Formalismo Estético Trovadoresco*.

Ora, como sabemos e como o próprio Autor explicita, é esse também o tema que está subjacente à obra de Ernst Robert Curtius, *Literatura Europeia e a Idade Média Latina* (1948): a indestrutível organicidade da cultura europeia. Spina observa que, embora o foco da obra de Curtius fosse, como está no título, a literatura latina, ficou em

branco um material riquíssimo para comprovar a sua própria tese, encontrável na lírica trovadoresca ocidental. O livro de Curtius foi publicado em alemão em 1948; uma tradução em inglês foi publicada em 1953, na prestigiosa série Bollingen da Princeton University Press; e, conforme observa Norman Cantor, o livro tornara-se mais significativo em terras americanas do que na Europa, uma vez que no novo continente um projeto de ensinar a literatura com base nos grandes textos da civilização ocidental, criados ou transmitidos através da cultura medieval, era uma tarefa mais inovadora e controversa.^{xxix} O caso do Brasil é semelhante: um dos propósitos do livro de Spina é, declaradamente, tornar explícito o parentesco entre a poesia galego-portuguesa (que nos diz diretamente respeito) e o mundo poético da Provença; através dessa relação, demonstrar que o patrimônio expressivo da poesia trovadoresca peninsular não se reduz à “miséria de duas ou três imagens poéticas como tradicionalmente se pensa” e que ver, naquelas repetições de forma e conteúdo uma tautologia monótona é não compreender o fenômeno trovadoresco, submetendo-se aos preconceitos ainda vigentes contra a beleza dessa poesia.^{xxx}

Dentre os tópicos estudados no livro, convém ressaltar alguns, pela riqueza do material recolhido e pela contribuição que trazem para o esclarecimento de certos pontos problemáticos da lírica galego-portuguesa. Assim, o tópico que Spina chama, em latim, *domina candore mixtus rubor*, no qual examina especialmente a expressão da cantiga da guarvaia, “branca e vermelha”, através do cotejo com exemplos da lírica provençal, do romance cortês, da lírica andaluza, da poesia ovidiana, da italiana, inglesa, da poesia do séc. XV e mesmo da poesia romântica; e os comentários que faz aos possíveis significados da expressão “fazer ben”, tão frequente nas cantigas galego-portuguesas.

Não tenho tempo para examinar aqui outros trabalhos do Autor, importantes para os estudos medievais, como o *Manual de Versificação Românica Medieval* (1971), a *Introdução à Edótica* (1977) a edição das *Cantigas de Pero Mafaldo* (1983) e ainda *A Cultura Literária Medieval* (1973) e *Da Idade Média e outras idades* (1964).

Espero que este bastante limitado excursus tenha dado uma ideia, ainda que modesta, das contribuições de Segismundo Spina para os estudos da literatura medieval galego-portuguesa, em especial, mas também da literatura portuguesa, em geral.

E gostaria de concluir, voltando novamente aos seus relatos autobiográficos, de que já tiramos algumas informações preciosas. Num dos últimos capítulos do livro, intitulado “Os Intelectuais e os Homens de Negócio”, Spina conta um episódio em que

estão envolvidos ele, como professor titular de Língua Portuguesa da USP, e a empresa administradora do Metrô de São Paulo. Quando começou a funcionar a primeira linha do Metrô, o Prof. Spina recebeu um ofício da Presidência da Companhia do Metropolitano, solicitando-lhe um parecer a propósito da grafia que se devia utilizar corretamente para esse sistema de transporte, uma vez que já se via por todo lado a designação METRO, sem acento circunflexo. Para encurtar a história, resumo-a, dizendo que, no parecer apresentado em resposta à consulta, foram expostas minuciosamente as razões pelas quais o emérito professor da USP julgava que se devia grafar a forma abreviada METRÔ, com acento circunflexo, em vez de METRO. Tendo sido aceito o parecer, conclui o Prof. Spina:

O resultado de nossa opinião parece ter surtido efeito; e hoje podemos nos orgulhar de alguma coisa com relação a São Paulo: aqui moramos 50 anos, aqui ensinamos outros 50 anos, aqui publicamos mais de duas dezenas de obras pretensamente sérias, e, no entanto, a única marca que vamos deixar na história da cidade será o acento circunflexo, o chapeuzinho, metido no *metrô*.^{xxx}

Como eu dizia, não lhe falta humor às próprias custas...

Mas, neste caso, tenho de discordar do emérito professor: os seus ex-alunos, os seus ex-colegas, os seus leitores certamente concordarão comigo em reconhecer que a sua contribuição se estende não só à Universidade e à cidade de São Paulo, mas também, retomando as palavras de Curtius que certamente ele endossaria, àqueles para quem, no mundo acadêmico e na sociedade brasileira e internacional, “o estudo da literatura deveria ser conduzido de tal forma a dar ao estudante alegria e fazê-lo maravilhar-se diante das belezas de que ele nem mesmo suspeitava”.^{xxxii}

REFERÊNCIAS

AA.VV. *Para Segismundo Spina*. Língua, Filologia e Literatura. São Paulo: Edusp, 1995.

AMORA, Antônio Soares. Apresentação. PEREIRA, Carlos Assis (org.), *Ideário Crítico de Fidelino de Figueiredo*. Boletim n. 272, Literatura Portuguesa n. 15, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1962.

AZEVEDO, Fernando de. *Introdução ao estudo da cultura no Brasil*. 4ª. ed. rev. e aum. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

CANTOR, Norman F. *Inventing the Middle Ages*. New York: William Morrow and Co., 1991.

CURTIUS, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berna: Francke AG Verlag, 1948.

_____. Trad. inglesa de Willard R. Trask. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton University Press, 1953. (Bollingen Series XXXVI)

FIGUEIREDO, Fidelino de. *A Luta pela Expressão: prolegômenos para uma filosofia da literatura*. Coimbra: Nobel, 1944. (2ª. ed. Lisboa: Ática, 1960)

JAKOBSON, Roman. *Closing Statements: Linguistics and Poetics*. SEBEOK, T.A. (ed.), *Style in Language*. New York, 1960.

_____. Trad. francesa de Nicolas Ruwet. *Essais de linguistique générale*. Paris: Éd. de Minuit, 1963.

PEREIRA, Carlos Assis. *Ideário Crítico de Fidelino de Figueiredo*. Boletim n. 272. Língua e Literatura Portuguesa n. 15. Universidade de São Paulo, 1962.

PRETI, Dino. Câmara Aberta sobre o Passado: Algumas Cenas da Vida de Segismundo Spina. AA.VV. *Para Segismundo Spina*. Língua, Filologia e Literatura. São Paulo: Edusp, 1995.

RECKERT, Stephen e MACEDO, Hélder. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1976. (Documenta Poetica 3). (3ª. ed. corrig. e aum. 1996)

SPINA, Segismundo. *Apresentação da Lírica Trovadoresca*. Introdução, antologia e glossário terminológico. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1956. (2ª. ed. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1973; 3ª. ed. São Paulo: Edusp, 1992; 4ª. 1996)

_____. *Presença da Literatura Portuguesa (era medieval)*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961. (Última ed. em 2006)

_____. *Da Idade Média e Outras Idades*. São Paulo: Conselho Estadual da Cultura, 1964.

_____. *Do Formalismo Estético Trovadoresco*. Boletim n. 300. Cadeira de Literatura Portuguesa n. 16. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1966.

_____. *Apresentação da Poesia Barroca Portuguesa*. Assis: Faculdade de Filosofia, 1967.

_____. *Manual de Versificação Românica Medieval*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1971.

_____. *Iniciação na Cultura Literária Medieval*. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1973. (3ª. ed. São Paulo: Ateliê, 2007)

____ *As cantigas de Pero Mafaldo*. (Texto estabelecido, com notas e glossário). Rio de Janeiro, Fortaleza: Tempo Brasileiro, Universidade Federal do Ceará, 1983. (Coleção Oskar Nobiling, no. 3)

____ *Introdução à Edótica*. 2ª. ed. Ars Poetica/Edusp, 1994. (1ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1977)

____ *Episódios que a Vida não Apaga (Itinerário de um Pícaro Poeta)*. São Paulo: Humanitas, 1999.

____ *Na Madrugada das Formas Poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. (1ª. ed.: São Paulo: Ática, 1982)

NOTAS

¹ Azevedo, 1964, p. 679.

² Amora, 1962.

³ Spina, 1999, p. 11.

⁴ Ib., p. 13.

⁵ Ib., p. 26-7.

⁶ Preti, 1995, p. 279.

⁷ Spina, 1999, p. 9.

⁸ Spina, 1983, p. 12.

⁹ Spina, 1999, p. 38.

¹⁰ Ib., p. 138.

¹¹ Spina, 2002.

¹² AA.VV., 1995.

¹³ Na altura em que apresentei este trabalho, não sabia que a publicação da Revista estava a ponto de ser assumida pelo Mestrado em Letras da Universidade de Viçosa, como se pode verificar no site [http://www.posletras.ufv.br/docs/Mestrado em Letras editara Revista Camoniana.pdf](http://www.posletras.ufv.br/docs/Mestrado_em_Letras_editara_Revista_Camoniana.pdf) (consultado em 1 de dezembro de 2009).

¹⁴ Conforme a ortografia adotada por Spina e que ele defendeu, aliás, no “Prefácio-Resposta (*Ecdótica* ou *Edótica*? *Edótica* ou *crítica textual*?)” à 2ª ed. da *Introdução à Edótica*, 1994, p. 11-20.

¹⁵ Figueiredo, 1944.

¹⁶ Pereira, 1962, p. 313.

¹⁷ Spina, 2002, p. 15.

¹⁸ Ib., p. 42.

¹⁹ Ib., p. 71-72.

²⁰ Reckert e Macedo, 1976, p. 12-3.

²¹ Spina, 2002, p. 74.

²² Ib., p. 127.

²³ Jakobson, 1960, p. 235.

²⁴ Spina, 1994, p. 17-8.

²⁵ Spina, 1996, p. 12.

²⁶ Spina, 1996, p. 43, n. 43.

²⁷ Ib., p. 130.

²⁸ Spina, 1966, p. 7.

²⁹ Cantor, 1991, p. 201.

³⁰ Spina, 1966, p. 8-9.

³¹ Spina, 1999, p. 150.

³² Curtius, 1953, p. 597.

Mesas Temáticas

LITERATURA E CULTURA PORTUGUESA NA BAHIA, VISÕES DO SISTEMA LITERÁRIO A PARTIR DE *O IMPARCIAL* DA BAHIA

Adeíto Manoel Pinho - UEFS ¹

1 INTRODUÇÃO

Este estudo parte de algumas escritas de pesquisa cuja especificidade precisa ser explicada. A idéia deste texto teve início na tese de doutorado *Uma história da Literatura de Jornal: O Imparcial da Bahia*. Propus uma nomenclatura para os estudos literários: a literatura de jornal. Nascidas nos periódicos, as criações pertencentes à literatura assumem identidade, motivações e formatos diversos, acompanhando, dialogando ou criticando as feições culturais do suporte no qual é impresso.

Na leitura de pesquisa dos periódicos, há um fato constante e provocador: a Bahia sempre está intimamente ligada à cultura portuguesa, muitas vezes, acima e questionando os modelos políticos nacionais ou ufanistas. Significa dizer que ela, em seus vínculos identificadores, nem sempre obedece ao manual de cultura que rege o país. Aponto esta questão no intuito de visualizar e discutir certas verdades históricas e culturais, como a lusofobia do século XIX, o isolamento intelectual do século XX. (vinculado ao atraso).

Com isso, pretendo defender a importância do periódico numa conceituação da narrativa histórica e na interpretação dos acontecimentos fora e à revelia da história. Tal demanda “fora” é o que anima a uma construção teórica e interpretativa empenhada em valorizar e fortalecer a literatura e a cultura construídas no aqui – Bahia – normalmente reconhecido como o antiquado, atrasado, fora de compasso com as inovações modernas, modernizadoras, da modernidade. No estudo empreendido no jornal *O Imparcial da Bahia*, alguns acontecimentos tanto anteriores, posteriores quanto na época de existência do jornal atentaram para compreender a imaginação portuguesa em geral no Brasil e na Bahia. A cultura portuguesa é vista como a menção lusa no Brasil, o trânsito entre

¹ Doutor; Professor da Universidade Estadual de Feira de Santana.

autores brasileiros e portugueses, acontecimentos envolvendo os dois países, o prestígio de instituições, autores, intelectuais portugueses e brasileiros.

É fato que o jornal estabelece notícia, diálogo e discussão com outras culturas, como a francesa, seguida por todo o país desde meados do século XIX ao século XX. Como o jornal tem uma identidade vinculada às demandas culturais e letradas, isto modifica o perfil de literatura de jornal encontrado. A literatura francesa é exemplo de cultura primorosa que todas as outras nações devem seguir: isto parece ser o lema do periódico. Em todo caso, os vínculos com Portugal são vigorosos, arriscando até a uma visão não ufanista para o estado. Não há um debate sobre separações entre os dois países, como se consagrou na historiografia. Ao contrário, os cronistas, acadêmicos e jornalistas comemoram quando tais laços são renovados. Alguns deles são João Paraguaçu, M. Paulo Filho, Afranio Peixoto, e outros.

As relações culturais entre o Brasil e Portugal apresentam-se, segundo o jornal, como um casamento feliz. Em notícia de 20 de maio de 1923, “Júlio Dantas diz a Afrânio Peixoto que vem receber um grande banho de Luz da Civilização Brasileira.” (p. 1). A visita do poeta português consagra um circuito cultural que proporciona leitores lusos e brasileiros nos dois continentes, haja vista as publicações de brasileiros em editoras portuguesas, como Coelho Neto, Medeiros e Albuquerque, e as diversas viagens culturais, generosamente noticiadas, do presidente da Academia Brasileira de Letras: Afrânio Peixoto (PEIXOTO, 1929, p. 1). A coluna veicula textos de Francisca Julia da Silva, Castro de Menezes, Pedro Gomes, M. Longo, Maria Amália Vaz de Carvalho, Francisco de Mattos, Aliomar Baleeiro.

A primeira percepção é de que há um vínculo intelectual, institucional entre Brasil e Portugal, via leitura de jornal, ou seja, a Bahia permanece exposta à produção literária e prestígio de Portugal, ignorando as recusas da historiografia nacional. Há, assim, um cotidiano de cultura insensível aos apelos da separação que vem desde a quebra de relação colonizadora em Portugal e Brasil.

Na coluna ‘Crônica Social’, aparece a informação importante sobre a permanência de empresários lusos à frente de negócios de cultura na Bahia e no Brasil. A partir de 1928, na página quatro, há informes sobre acontecimentos sociais e formaturas. Nela, a seção ‘Trechos’, assinada pelo pseudônimo K, aparece constantemente. O jornalista Aloysio de Carvalho Filho explica sobre a figura por trás de K:

Em 1921 o *Diário da Bahia* ressurgiu em novos moldes, sob a direção de Henrique Cândio, que na sua redação figurava ao abrir o ciclo severinista [orientação do político e jornalista Severino Vieira], subscrevendo, com a letra K os 'Trechos', tornados popularíssimos mormente depois que o cronista os transferiu para *A Tarde*, de cujo corpo dirigente, em 1912, participou.(CARVALHO FILHO, 2005, p. 63-64).

Ao mesmo tempo em que dispõe de informação preciosa sobre o cronista dos 'Trechos', pelo sucesso em *A Tarde*, A. Carvalho Filho ignora que a mesma coluna sai constantemente no *O Imparcial*. Alternando-se com a coluna 'Crônica Social', a colaboradora Maria Lúcia publica os "Sete Dias". Luiz Viana Filho informa sobre a identidade dessa cronista e poetisa:

Na ocasião, o *Diário [da Bahia]* organizara-se para fazer a campanha de Góes Calmon, e na direção estava Henrique Cândio, admirável figura de boêmio e de jornalista, e que, após fazer parte, no Rio de Janeiro, da famosa roda boêmia de Emílio de Menezes, Coelho Neto, Paula Ney, e Patrocínio, viera para a Bahia convocado por Severino Vieira.

Ele aqui ficou, e aqui morreu. Na ocasião escrevia crônicas sociais, ligeiras, uma espécie de Júlio Dantas nativo, as quais assinava com o pseudônimo de *Maria Lúcia*. Se não me engano era também o único a quem o Carvalho, um lusitano incumbido da gerência, pagava pontualmente (VIANA FILHO, 2005, p. 103-104).

Muitos colaboradores de outros órgãos de imprensa repassam suas contribuições a *O Imparcial*, ou este recebe deles publicação de seus contratados. Henrique Cândio, com K e Maria Lúcia, faz parte desse circuito aberto do jornalismo na Bahia e no País. Junto ao desejo de hegemonia de um veículo sobre os outros, há parcerias que se vão consolidando pela permanência de *O Imparcial*, *Diário da Bahia* e *A Tarde*. A partilha de autores e até de colunas é um dos expedientes de jornais em rede.²

Outra questão posta pela citação do célebre biógrafo e político Luiz Viana Filho é a dupla presença portuguesa: a menção de prestígio ao cronista Júlio Dantas e ao gerente Carvalho (Provavelmente José Dias de Carvalho, um dos proprietários de *O Imparcial*, na década de 1920). O jornalista e poeta Júlio Dantas tem presença garantida na literatura do período, pelas crônicas, fragmentos, poemas e artigos nunca esquecidos no período. Por outro lado, o sotaque lusitano permanece forte na construção cultural,

² Em capítulo anterior, ofereço outras mostras das campanhas em que essas três folhas estão sempre do mesmo lado da contenda.

principalmente em periódicos. E, provavelmente, no comércio, onde Lemos Brito, fundador de *O Imparcial*, em 1918, foi em busca de cotas para o financiamento do projeto jornalístico.

De certa maneira, todo poema disposto nas páginas dos diários está engajado às idéias ali veiculadas. Alguns de forma direta parecem abandonar as estratégias de criação artística e confessam suas intenções, outros são até retirados de diferentes contextos de origem. Poemas de autores do passado, como Gonçalves Dias e Fagundes Varela, e autores estrangeiros como Florbela Espanca, Camões, Shakespeare e Dante são posicionados para fortalecerem o sentido literário do jornal e sua “neutralidade” e imparcialidade. Por outro lado, autores com Castro Alves, Pethion de Vilar e outros locais reforçam a ideia de amor à Bahia e sua defesa a toda prova. Ali, onde eles estão encaixados pela organização do dirigente, a neutralidade artística denuncia seu uso. Por outro lado, escritores que abraçam uma causa dificilmente aparecerão em páginas adversárias.

Se, por um lado, significa que as escolhas do jornal estão voltadas ainda para o século XIX, com um pacto com a tradição consagrada do soneto e a literatura formal, também corroborada pelas comemorações dos grupos literários como Távola e Ala, orgulhosos das exposições e discursos dos Festivais da Primavera. Por outro, afirma que aquelas comunidades de intelectuais estavam compromissadas com demonstrações do passado, como guarda da primeira memória cultural da nação (a capital da colônia), lembrança de heróis da Independência, etc. Os laços com Portugal, no momento do jornal *O Imparcial* significava muito mais do que um protocolo de cultura com a Europa, mas uma tomada de partido e vínculo muito delicados para a visão que o Brasil tendia a abraçar dali em diante.

Talvez não houvesse problema com as alternativas e projetos do passado cultural da Bahia. Em todo caso, há liames e visões da tradição que ainda sobrevivem, como é exemplo o lugar da literatura baiana na contemporaneidade. Em um momento de retomada da leitura, do fortalecimento das identidades, é saudável para as pesquisas se auto-reconhecerem como antiquadas, atrasadas, tradicionais, isto é, como o negativo? É preciso perceber, em minha opinião, a literatura dialogando com seus pares nacionais e internacionais sem hierarquias ou pré-concepções. A ‘literatura de jornal’ e os ‘esteios de sistema’, nomenclaturas e propostas, se esforçam nesse caminho.

O alcance do estudo sobre um jornal da Bahia do século XX compreende uma atividade inserida numa tradição de imprensa, mesmo a contragosto de muitas opiniões

críticas e historiográficas. O pesquisador Walfrido Moraes informa sobre o estado dessa tradição periodística na Bahia:

Até então, depois de três séculos de privação do direito e da missão de disseminar idéias e pensamentos em letras de forma no Brasil, só a cidade de Salvador – a partir daquele radioso 4 de maio de 1811, quando surgiu a *Idade d'Oiro* da tipografia do súdito português Manoel da Silva Serva, graças à licença determinada pela Carta Régia de 5 de fevereiro do mesmo ano – experimentara a sensação de ver editar, circular, ler e assinar, até a primeira década do século XX, nada menos de 1.200 periódicos em forma de revistas, panfletos e jornais de caráter cívico, político, recreativo, abolicionista, constitucional, literário, artístico, maçônico, religioso, humorístico, científico, agrícola, comercial, etc. Alguns eram curiosos, como aquele *Sentinela Invisível* – que vivera apenas de 1867 a 1868 e que se autoinvestia da perigosa missão e das prerrogativas de “desmascarar os tratantes e defender os inocentes”, ou ainda aquele outro intitulado *Tio do Diabo*, de circulação diária, que se proclamava “órgão infernal, redigido por Lúcifer, Lusbel, Satanás, Orfeu, Mefistófeles, Fosforiano e Chico Faria” e que, talvez por exceder-se ou não cumprir a contento a sua missão, tenha sido abandonado pelo patrono e, naturalmente, desajudado por Deus, não passara do ano de 1891, em que nasceu e morreu. Isso, além dos 295 periódicos que circulavam pelas oito principais comunidades do Recôncavo próspero (só na Cachoeira do Paraguaçu tivemos cerca de 116 jornais e revistas) e de mais de 307 editados em 34 municípios litorâneos e sertanejos (MORAES, 1997, p. 76-7).

Ao que se vê nas palavras do autor de *Jagunços e heróis*, há uma tradição jornalística, na medida das condições culturais e tecnológicas do país, direcionando a prática da comunicação de massa para o trabalho de reivindicação e divulgação de idéias políticas e literárias. *O Imparcial* nasce dentro de um circuito que, a longo prazo, tem motivação na repressão censora da metrópole, *nos três séculos de privação*, e na criação de um órgão tão ligado ao poder de Lisboa que foi chamado de *semanário cínico* (SODRÉ, 1999, p. 49) pelos conterrâneos brasileiros.

Na enquete Bahia Literária (1931), organizada pela poetisa de Feira de Santana, Maria Dolores, o romancista baiano Nestor Duarte expõe uma dura crítica ao formato cultural baiano do período. Não deixando de ter razão, por um lado, por outro se afirma entre os baianos uma visão comum na historiografia a respeito das províncias, arredias ao requinte tanto da corte (Império), quanto da capital republicana e federal (República). Como se vê a seguir, ser crítico confunde-se com a censura à limitação histórica e construir um caminho com o *corpus* disponível é ser simpático e conservador:

Não há propriamente, entre nós, um movimento literário. Há expressões individuais. Há nomes novos e velhos, que mantêm ou preenchem a função de escrever e cantar como outros a de viver ... sem escrever nem cantar.

Tudo porém, sem intensidade, como se requer na província, onde se cultiva manjerição em canteirinho de quintal) (DUARTE, 1931, p. 1).

A opinião depreciativa do escritor marca uma oposição consagrada nos estudos literários: centro *versus* periferia. Tal confronto sempre está presente quando se tem o conflito dos momentos de transição. Assim é com o advento da independência política do Brasil, e a querela da língua portuguesa ou brasileira, assim como da literatura. Nessa antiga disputa, o positivo é oferecido ao centro (metrópole) e o negativo à periferia. A divergência tradicional entre as duas instâncias espaciais e ideológicas também constrói um discurso onde à região é comum que não se rompa certos preceitos antiquados, os quais Maria Dolores, uma jovem também contestadora das regras tradicionais (porque tem a coragem de separar-se do marido e constituir nova família) tenta deslocar.

A diferença da Bahia é de posicionamento, aqui examinado, que é expressão de um negativo a se expandir da política para a literatura. Por nunca renunciar a seu lugar de entrada, nascimento, primeira administração das terras do Brasil, a Bahia vê seus esforços recompensados por bombardeios em suas instalações de passado, como a Câmara, o palácio do governo e a Biblioteca Pública, em 1912, todos baluartes, conscientes ou não, daquela maneira de ver o mundo. Cada vez mais nacional pelo que considera de herança e mais marginal pela forma como é tratada no alto das suas credenciais, o lugar da Bahia não é de fácil identificação.

Os movimentos literários projetados e ocorridos na Bahia aspiram uma “nova” nacionalidade que desequilibre as noções de poder para onde irradie a nova e vencedora brasilidade. A República pode ter renovado a política de administração do País, mas ainda emite o poder através do Rio de Janeiro, o que é modificado, pelo menos culturalmente, com o Modernismo da Semana de 22, cuja autoridade está consolidada pelo vigor da cafeicultura e pelas mostras de industrialização paulistas daquele período.

Por fim, o ambiente afetivo construído entre Bahia e Portugal, ao mesmo tempo em que alude a acontecimento do passado (colonização, cultura jesuítica e púlpito) e é uma prática de leitura e produção cotidiana possível de ser verificada no estudo de periódico, transgride até o direcionamento nacional, cabendo, a cada um, preço por suas escolhas. Sabe-se que é esse o *corpus* que se apresenta para estudo. Portanto, quanto

mais estivermos conscientes dos pontos de partida teóricos e metodológicos, mais poderemos vez a Bahia Literária.

2 COELHO NETO E AFRÂNIO PEIXOTO: LITERATURA BRASILEIRA PRESTIGIADA EM PORTUGAL

Aqui, há dois exemplares romanescos: um autor maranhense consagrado no Brasil e em Portugal, cuja reputação é irremediavelmente desvalorizada pela vanguarda modernista; e outro baiano da safra dos grandes intelectuais que o Brasil produz — empreendedores, simpáticos e competentes. São dois exemplos de como a literatura brasileira pode se organizar em relação ao seu sistema mais amplo: a cultura brasileira. Tal as suas atuações, que antes de o projeto de uma historiografia os chamar para o espaço de estudo, o próprio jornal os reivindica, haja vista sua presença no periódico da Bahia.

Da representação da leitura e do sistema literário no romance, desloco o exame para *O Imparcial*. Espaço de debate público constante, ele explicita a arena de contendas sobre a leitura e o livro. Ali são depositadas as esperanças de revisão do quadro adverso e sugeridos novos caminhos para a melhoria de um dos grandes pontos fracos e crônicos da cultura brasileira — o problema do livro. Na Bahia, a situação se agrava pela dependência à sede do governo federal e aos altíssimos indicadores de analfabetismo.

No texto “A indústria e comércio de letras”, Bastos Tigre³ aborda o tema da edição e da leitura no Brasil. Em suas observações, são reunidos números a respeito do sistema literário brasileiro e outro perfil da literatura de jornal, os quais importam para a análise de *O Imparcial*:

Não se justifica que num país de quarenta milhões de habitantes, o qual, na pior das hipóteses, 30% ou sejam 12 milhões sabem ler, 10% não gostem de ler e que, destes, 10% não sejam capazes de adquirir livros.

Teríamos assim, com todo o pessimismo, uma população leitora de literatura que consiga atingir a metade, a terça parte deste número.

³ TIGRE, Manuel Bastos (Recife, 12 de março de 1882 - Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1957) foi um bibliotecário, jornalista, poeta, compositor, humorista e destacado publicitário brasileiro.

A não ser alguns livros didáticos, obrigatoriamente adotados nas escolas e talvez o 'Livro de S. Cipriano', nenhuma edição nacional vai além de 10.000 exemplares.

Fala-se, bem sei, de certas obras que atingiram os vinte mil; mas trata-se evidentemente de milhares 'curtos', de 500 unidades, talvez menos. Em livros, como em jornais e revistas, é preciso distinguir a tiragem, da 'mentiragem'. (TIGRE, 1937, p. 4)

As perspectivas da época de Tigre são certamente mais otimistas que as do final do século XIX e da contemporaneidade (século XXI), tanto os índices de analfabetismo quanto em percentagem de leitores de literatura proporcionalmente. Apesar dos números animadores para uma visão global do fenômeno, o livro é um problema para a consolidação dos sistemas literários nacional e regional. Além dos baixos índices recepcionais por causa da alfabetização brasileira, o cronista ainda parte para análise dos dados a respeito dos custos e do lucro com a edição dos livros:

Parece efetivamente uma miséria o que paga o editor por uma edição de livro: 10% sobre o preço da venda ao público! Ele, porém, explicará que a confecção do livro lhe custa 25% do referido preço (com tendências a mais, devido ao custo do papel cujo "Trust" é outro grande inimigo do livro), o revendedor recebe a mercadoria encalhada; com os 10% dados ao autor, restam 35% para atender a embalagem, transporte, serviço bancário, despesas gerais da casa e o risco de calotes e encalhes.

Falemos francamente: o lucro não pode ser do outro mundo...(TIGRE, 1937, p. 4).

Pelo perfil exposto, a indústria do livro pressupõe uma complexa rede capitalista indispensável nos anos 1930 para que o seu sistema se torne uma prática e não somente uma elucubração provinda do século romântico. O Brasil ainda não está preparado para a modernização que anuncia e pelas quais acusa e distingue as localidades. A simples apresentação dos números de nada adianta sem uma devida reflexão sobre eles, tendo em vista um contexto como parâmetro.

A constatação de que não estamos aptos para implementar artefatos culturais como um sistema de literatura é sempre uma conclusão possível. Muitas vezes, a lógica que aprendemos é a mesma que nos obriga a auto-censura. Porém, nesse caso, a saída conhecida não é viável, porque a base desse projeto nas argumentações de estudiosos como Edward Said e Siegfried Schmidt impõe o desenvolvimento da escrita por outra

ordem de idéias. Os dois estudiosos orientam pela construção de discursos que beneficiem o mais fraco, o prejudicado, o carente.

O intelectual deve sempre posicionar-se do lado mais fraco (Said) e a ciência da literatura empírica luta “contra o terrorismo da verdade do saber a serviço da dominação do homem pelo homem” (Schmidt). A partir desses paradigmas de conduta ética, o enfrentamento das “verdades” destrutivas são o momento de agenciamentos para novas saídas e projetos diferenciados de trabalho cultural. Significa que não há mais problema na defesa de interesses e paixões, desde que esses não estejam prejudicados pelos métodos de trabalho literário.

A recepção de autores como Coelho Neto, autor de prestígio da livraria Léo e Irmão, do Porto e Afrânio Peixoto, como uma espécie de elo de ligação entre academias nos dois países indicam o vigor de como as duas comunidades aqui observadas, Bahia e Portugal, têm recepção em *O Imparcial*. Importa que tais acontecimentos, na avaliação da história da literatura, podem fazer perceber maneiras de dar conta do *corpus* da literatura baiana desprovida do ranço de atraso ou manifestação literária.

REFERÊNCIAS

CARVALHO FILHO, Aloysio de. Jornalismo na Bahia – 1875-1960. In: TAVARES, Luís Guilherme Pontes (Org.). *Apontamentos para a história da imprensa na Bahia*. Salvador: Academia de Letras da Bahia e Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2005. p. 63-64.

DUARTE, Nestor. Bahia intelectual. *O Imparcial*, Salvador, p. 1-25, set. 1931.

MORAES, Walfrido. *Simões Filho: o jornalista de combate e o tribuno das multidões*. Bahia: [s/n], 1997.

PEIXOTO, Afrânio. Notas da Europa. *O Imparcial*, Salvador, p. 1, 21 jun. 1929.

VIANA FILHO, Luiz. Alguns aspectos do jornalismo baiano. In: TAVARES, Luís Guilherme Pontes (Org.). *Apontamentos para a história da imprensa na Bahia*. Salvador: Academia de Letras da Bahia e Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2005. p. 103-104.

TIGRE, Bastos. A indústria e comércio de letras. *O Imparcial*, Salvador, 4 jun. 1937. Pela Ordem..., p. 4.

A CIDADE EM ÁLVARO DE CAMPOS: UM POETA DA AUSÊNCIA

Adriano Eysen Rego - UNEB ¹

1 INTRODUÇÃO

Fernando Antônio Nogueira Pessoa, ao lado de Camões, sagrou-se o maior poeta da História da Literatura Portuguesa. A sua poesia, ainda em formação, despertou olhares da crítica a partir das primeiras décadas do século XX, a exemplo de O suplemento literário do *Times*, de Londres, bem como o *Glasgow Herald*, que em notas críticas comentam sobre os poemas ingleses do autor de *Mensagem* (1934). Já em 1929, João Gaspar Simões publica, no seu livro *Temas*, o estudo inaugural sobre a personalidade do poeta.

Depois de algumas décadas da morte de Pessoa em 1935, conhecido por um pequeno grupo de amigos e leitores de poesia, sua vida e obra tornam-se objeto de estudo da crítica especializada, sobretudo no Brasil e em Portugal. A partir da sua “Arca”, onde foi encontrado o espólio do poeta, pesquisadores de diversos países tiveram acesso à complexidade dos seus manuscritos em verso e prosa. Textos acabados e inacabados, esboços de projetos literários, epístolas, mapas astrais, biografias heteronímicas dentre outros, que perfazem um manancial sempre a revelar algo ainda não explorado.

O rico universo heteronímico², ao mesmo tempo que fascina, causa estranhamento e incomoda o leitor, uma vez que dele emana um conjunto diverso de sensações e reflexões sobre o mundo e sua complexidade. Do imaginário mítico, pagão e cético de Fernando Pessoa originam-se personalidades distintas. Poetas capazes de entoar sua lira e firmar em versos um estilo próprio no qual os poemas tornam-se, como assevera Ezra Pound (s/d, p. 32), “linguagem carregada de sentido no seu grau máximo”.

¹ Adriano Eysen é professor de Literatura Portuguesa da Universidade do Estado da Bahia – Campus XXII – Euclides da Cunha e doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC – Minas). Email: adrianolittera@hotmail.com

² Destacando-se dos poetas da geração órfica, ainda envolvidos por uma aura naturalista-amorosa, Fernando Pessoa cria seu primeiro heterônimo, Chevalier de Pás, aos seis anos de idade. Aos sete, ele escreve seu poema inaugural: uma quadra intitulada “A minha querida Mamã”.

Neste artigo, em que celebramos os 120 anos de nascimento do escritor e a universalidade da sua obra, nos propomos a um estudo sobre a poética da cidade no heterônimo Álvaro de Campos, tomando como objeto de análise os poemas homônimos: *Lisbon Revisited* (1923), *Lisbon Revisited* (1926) e *Aniversário* (1929). Obras em que se figura um tecido poético cujas imagens urbanas retratam um eu lírico envolto no caos da modernidade. Nos respectivos textos, notamos o tom da lírica da ausência oriunda de um jogo de sensações quase sempre desencadeadas numa tônica de revoltas e profundas angústias. Campos, um *flanêur*, transita sobre os escombros da modernidade por entre as ruas da velha e nova Lisboa, fazendo das experiências citadinas *leit-motifs* da sua criação lírica. Nas obras mencionadas, encontramos a fragmentação do sujeito deslocado em meio ao alarido da urbe e imerso numa áurea nostálgica. Palavras, a exemplo de “nada”, “nunca”, “não”, “ninguém” e “morte”, aparecem com frequência nos poemas, o que nos leva a inferir uma tentativa de nulidade da vida. Desse modo, a busca pelo próprio eu aparece como força motriz num jogo lírico advindo de um poeta marcado pela civilização moderna e por um pretérito no qual a infância e a cidade natal inquietam-no, levando-o a um contínuo estado de desencontros consigo mesmo e com o outro.

2 ÁLVARO DE CAMPOS: UM POETA SOBRE OS ESCOMBROS DA CIDADE

Nascido supostamente em 15 de outubro de 1889 em Tavira, o engenheiro naval Álvaro de Campos consagra-se um escritor citadino. Poeta envolto nas multidões e no caos da urbe, Campos reverbera em sua poética contínua inquietude, utilizando-se de uma linguagem ao mesmo tempo emotiva e intelectual. Marcado por uma profunda angústia, que o acompanha desde seus poemas iniciais, o autor de *Opiário* (poema publicado pela primeira vez na Revista *Orpheu* nº 01, em março de 1915) desnuda-se um ser deslocado, um estrangeiro em qualquer lugar do mundo.

Em sua obra, notamos uma trajetória que vai do decadentismo, de influência simbolista, culminando no futurismo, momento de uma linguagem vibrátil, de exaltação ao mundo moderno, do avanço tecnológico e do crescimento da cidade, adentrando, por fim, numa fase niilista, de profundo intimismo, na qual o cansaço e a náusea o levam a uma identificação com o Pessoa ortônimo, mergulhado em seu próprio mundo num

contínuo estado de melancolia de onde desponta um saudosismo à infância. Distinto de Alberto Caeiro, seu mestre, e Ricardo Reis, o poeta de *Ode Marítima*³ projeta um eu fragmentado e em permanente deslocamento, constituindo uma poética existencial de sonoridade agressiva e de fortes impulsos emotivos vindos de um ser solitário em meio às algazaras citadinas. Sobre este aspecto, Carlos Felipe Moisés registra que:

a saída passa a ser então a ausentação do mundo, o mergulho em si mesmo. São muitos os poemas em que Álvaro de Campos aparenta isolar-se da realidade exterior, entediado com a vida comum e as pequenas preocupações do cotidiano, para se refugiar numa sucessão interminável de divagações. Antes, o lema era ação e energia; agora a autocontemplação busca a passividade de quem apenas observa o tênue fluxo de vida que a consciência mal detecta. Nesta outra direção, é visível a sensação de entrega e desistência, o cansaço, a perda de interesse pela vida (2005, p. 109).

Detentor de uma “ironia dialética”, cético e de constante profusão sentimentalista, Campos compõe seu percurso literário tornando-se um dos mais importantes heterônimos da tríade pessoana. O estar no mundo causa-lhe estranhamento em demasia, impulsionando-o a gestos revoltosos marcados por uma irritabilidade neurastênica. Segundo Ricardo Reis (2007, p. 298), em *Nota Preliminar*, os poemas do engenheiro são “um extravasar de emoção. A idéia serve a emoção, não a domina [...]”. De fato, a emotividade lírica é contida num jogo de tensão que se estabelece em poemas predominantemente longos, métrica irregular e ritmo apressado como quem necessita expor de forma intensa um eu insatisfeito consigo mesmo e com o mundo. As palavras fluem num jogo ora contido de sensações, ora em estado de intensa disposição verbal.

Nos dois poemas homônimos, *Lisbon Revisited*, ambos publicados na revista *Contemporânea*; o primeiro na de n.º 8 em 1923, e o segundo na III série, n.º 22 em junho de 1926, configura-se, já nos versos iniciais, um ritmo marcado por um tom de revolta. O eu lírico, no primeiro poema⁴, define, de maneira exaltada, a sua recusa diante da vida e seus paradigmas pré-estabelecidos. O texto começa com três dísticos irregulares inaugurando um percurso delineado pelo advérbio “não”, repetido cinco vezes até aqui, além do vocábulo “nada” que finda os dois versos de abertura. Observemos as estrofes mencionadas:

³ Este poema foi publicado pela primeira vez na *Revista Orpheu*, n.º 2, em junho de 1915. O texto, além de retratar o salto na aventura marítima, traz também um saudosismo à infância.

⁴ Referimo-nos ao *Lisbon Revisited* (1923)

NÃO: não quero nada.

Já disse que não quero nada.

Não me venham com conclusões!

A única conclusão é morrer.

Não me tragam estéticas!

Não me falem em moral! (CAMPOS, 2007, p. 356)

As interjeições, diversas vezes utilizadas por Álvaro de Campos, tornam-se um recurso poético, símbolo da exaltação e do estado de insatisfação consigo mesmo e com o outro. Em várias obras do heterônimo, persiste a busca insistente pelo próprio eu, o que não se faz diferente nos dois poemas em estudo. Neles, a cidade de outrora e de hoje levam o eu lírico a pensar numa infância que habita sua memória, onde a velha e nova Lisboa é cenário de vivências passadas e lembranças que o inquietam. *Em Lisbon Revisited* (1923), o comportamento humano apresenta-se mais enfático, irrequieto, demarcado por sucessivas interrogações, reticências e interjeições. Os dois primeiros sinais de pontuação aparecem bem menos no *Lisbon Revisited* (1926), no qual o clima de tensão ressurgiu mais ameno. Essa transfiguração comportamental do poeta retrata um ambiente interior tomado por fortes angústias e sensações oscilantes de melancolia.

No primeiro poema, a civilização moderna causa-lhe repugnância, uma aversão aos modelos de vida em sociedade. Há um forte desejo em estar sozinho em meio à multidão, rejeitando qualquer tipo de contato físico. Percebamos de que maneira esse comportamento surge nos fragmentos abaixo:

[...]

Não me macem, por amor de Deus!

Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?

Queriam-me o contrário disso, o contrário de qualquer coisa?

Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.

Assim, como sou, tenham paciência!

Vão para o diabo sem mim,

Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!

Para que haveremos de ir juntos?

Não me peguem no braço!

Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho.

Já disse que sou sozinho!

Ah, que maçada quererem que eu seja de companhia! (2007, p.357)

Dessemelhante da áurea harmônica constituída em *O Guardador de Rebanhos*⁵ de Caeiro, em *Lisbon Revisited* (1923) a cidade impulsiona o sujeito a atitudes ásperas, levando-o a um clima intimista. O ambiente citadino causa-lhe estranhamento, fragmentando-o e corroborando para a perda de identidade, portanto o melhor é estar sozinho. Nos versos anteriores, o eu lírico vai de encontro à idéia de coletividade, a tônica da sua fala aparece na desconstrução do convívio social deflagrado pela palavra “diabo”, de onde emana a semântica da revolta extremada, do isolamento absoluto.

Até a décima estância, a cidade, o caos nela existente e o cotidiano tedioso o aborrecem em demasia, mas nas duas últimas estrofes há um anticlímax causado por imagens mnemônicas da Lisboa revisitada, da sua infância em que se sagram a plenitude da vida e uma verdade inenarrável agora estendida tal qual um retrato na sua memória.

Ó céu azul – o mesmo da minha infância –

Eterna verdade vazia e perfeita!

Ó macio Tejo ancestral e mudo,

Pequena verdade onde o céu se reflete!

Ó magoa revisitada, Lisboa de outrora e de hoje!

Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.

Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo...

⁵ Poema de Alberto Caeiro composto de quarenta e nove cantos cujo universo bucólico se faz cenário de um eu lírico envolvido pela tranquilidade da natureza.

E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho! (2007, p.357)

O monossílabo evocativo, “Ó”, repetido diversas vezes, traz um tom de lamento e demarca uma pausa, desaceleração do arrebatamento verbal até então predominante. No “céu” reluz uma infância que encerra em si lembranças saudáveis oriundas de um azul que representa alegria e vitalidade. Já no “Tejo” estão submersas as origens do poeta, ancestralidade silenciada pelo movimento do rio, símbolo de tantas conquistas, idas e vindas portuguesas. Por isso ele é “ancestral e mudo”, mas tudo nele passa e se consagra. Céu e rio se confundem, o primeiro espelha-se no segundo e se expande em “mágoas revisitadas” de uma Lisboa que parece não ter nada mais a acrescentar ao eu lírico que, encontrando-se num esgotamento extremo, curva-se diante de si mesmo, momento no qual reaparecem no poema os advérbios de negação: “não” e “nunca”. Outrossim, notamos que os vocábulos “morte” e “vida” se prolongam nas palavras “Abismo” e “Silêncio” grafadas em maiúsculas, restando apenas a solidão entificada em meio à obscuridade cosmopolita.

Em *Lisbon Revisited* (1926), os versos apresentam-se menos efusivos, mas ainda de duração nostálgica e marcas hiperbólicas, sobretudo, nas primeiras quatro estrofes. O poema também começa com uma forte afirmativa delimitada pela repetição do substantivo “nada”, na linha inicial do texto, da qual abstraímos a postura de uma alma irrequieta e movida pelo desejo de prosseguir para um lugar qualquer. Inserido na multidão, da qual sente repúdio, o eu lírico mostra-se, novamente, entediado com a vida e seu cotidiano. A urbe, assim como no poema anterior, configura-se símbolo da desordem, do deslocamento, da fragmentação do sujeito, da ausência amorosa, afetiva e identitária. Em estudo sobre a poesia de Charles Baudelaire na modernidade, Walter Benjamin traça o retrato da vida citadina:

O próprio tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares de pessoas de todas as classes e situações, que se empurram umas às outras, não são todos seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões com o mesmo interesse em serem felizes?... E, no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros; e, no entanto o único acordo tácito entre eles é o de que cada um conserve o lado da calçada à sua direita pra que ambas as correntes da multidão, de sentidos oposto, não se detenham mutuamente; e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento invencível de cada indivíduo em seus interesses privados,

avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo.

‘Esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados’, só aparentemente rompe-o o *flâneur* quando preenche o vazio, criado pelo seu próprio isolamento com os interesses, que toma emprestados, e inventa, de desconhecidos (1994, p. 54).

Detendo-nos ao *Lisbon Revisited* (1926), notamos um eu lírico que se configura em um transeunte inconformado, tomado pelas incertezas e angústias da vida. Mais uma vez, ele se apresenta em meio aos tumultos citadinos numa contínua busca pela infância, pela cidade de ontem: paraíso perdido. Os traços da individualidade do eu são definidos pelos verbos conjugados em primeira pessoa do singular, espalhando-se por todo poema, o que estabelece um alto grau de intimismo. Vejamos estas estrofes:

NADA ME PRENDE a nada.

Quero cinqüenta coisas ao mesmo tempo.

Anseio com uma angústia de fome de carne

O que não sei que seja –

Definitivamente pelo indefinido ...

Durmo irrequieto, e vivo num sonhar irrequieto

De quem dorme irrequieto, metade a sonhar.

Fecharam-me todas as portas abstratas e necessárias.

Correram cortinas de todas as hipóteses que eu poderia ver na rua.

Não há na travessa achada o número da porta que me deram,

[...] (2007, p. 359)

Nesta última estância surge nitidamente a figura do *flâneur*, um sujeito envolvido pelo alarido da cidade na qual se descortina um espírito arredio e fadado ao tédio, visto que ele necessita de espaço e privacidade ao flunar pelas ruas. Nesse poema, bem como no anterior, o ambiente urbano é cenário de isolamento e aturdidias buscas de

uma identidade estilhaçada pela vida moderna. O poeta, recordando Baudelaire⁶, há muito perdeu sua auréola no macadame, passando a viver entre os humanos mortais. Eles que agora o fadigam e o fazem sentir-se derrotado, uma vez que se depara com uma vida farta, desacralizada pelo cotidiano de uma Lisboa transfigurada pelos ares da civilização na qual a meninice encontra-se “pavorosamente perdida”.

Exaurido, o eu lírico desconhece que caminho seguir e, feito um transeunte sem paradeiro, leva consigo a incerteza lamentada nestes excertos (2007, p. 360): “Não sei que destino ou futuro compete à minha angústia sem leme; / Não sei que ilhas do Sul impossível aguardam-me naufrago; / Ou que palmares de literatura me darão ao menos um verso. // Não, não sei isto, nem outra coisa, nem coisa nenhuma.... [...]”.

Depois de expor um temperamento delirante, de densa crise existencial, sem perder sua áurea humanista, aspectos fulcrais na poética de Álvaro de Campos, o poema, já nas suas cinco derradeiras estrofes, volta-se para Lisboa. Não obstante, imagens existentes em *Lisbon Revisited* (1923) são retomadas numa verve elegíaca que se estende um pouco mais em *Lisbon Revisited* (1926), cuja infância ressurgue em grave tom melancólico. A sensação de ausência apresenta-se maior e o ato de viver surge como uma maldição, pois se forma um ambiente fúnebre que emana da cidade do passado e do agora na qual um eu fantasmagórico prossegue cada vez mais distante das suas origens, levando consigo um “coração mais longínquo”.

O *flâuner* recobra flashes do tempo vivido presentes nos escrínios da sua memória, lembranças que o fazem visualizar a cidade com áurea ora triste, ora alegre. O que representa o reflexo de um eu profundamente abatido, pois rever a urbe e todo seu cenário dinâmico, no qual imperam o ir e vir das pessoas, as chaminés das fábricas, o barulho dos automóveis, as construções civis, é posicionar-se entre as experiências distintas da *vita activa* e *vita contemplativa*. Observemos estas estrofes derradeiras do poema:

Outra vez te revejo
Cidade da minha infância pavorosamente perdida...
Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...
Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,
E aqui tornei a voltar, e a voltar.
Ou somos, todos os Eu que estive aqui ou estiveram,

⁶ Ver o poema *Perda da auréola* de Charles Baudelaire.

Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória,
Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?

Outra vez te revejo,
Com o coração mais longínquo, a alma menos minha.

Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e tudo - ,
Transeunte inútil de ti e de mim,
Estrangeiro aqui como em toda a parte,
Casual na vida como na alma,
Fantasmas a errar em salas de recordações,
Ao ruído dos ratos e das tábuas que rangem
No castelo maldito de ter que viver...

Outra vez te revejo,
Sombra que passa através de sombras, e brilha
Um momento a uma luz fúnebre desconhecida,
E entra na noite como um rastro de barco se perde
Na água que deixa de se ouvir...

Outra vez te revejo,
Mas, aí, a mim não me revejo!
Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico,
E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim –
Um bocado de ti e de mim!... (2007, p. 360)

Importa destacar que no início das cinco estâncias, ao estilo das cantigas medievais, aparece o refrão “Outra vez te revejo”, forma estilística de enfatizar a aproximação entre o poeta e Lisboa. Estreita-se, portanto, uma dialética entre homem e cidade, impossibilitando-lhe de viver em equilíbrio com a realidade vigente. Na verdade, firma-se um tom nostálgico por não se encontrarem mais ali, nem ele e nem tampouco a antiga Lisboa, agora só revivida por meio do “fio-memória”.

Repetidamente, a sensação de rever a capital portuguesa o lança num estado de inconformismo. Vale frisar que passado e presente se amalgamam num jogo de sensações mnemônicas, trazidas no poema pelos verbos “rever” e “sonhar”, conjugados no presente do indicativo, bem como as palavras “viver”, “tornar” e “voltar”, apresentadas, com exceção da última, somente no pretérito.

Desse modo, não de maneira ingênua, mas lúcida, o poeta, com notável acuidade, perambula por Lisboa numa tentativa inútil de recobrar uma infância sucumbida pela civilização moderna, ou seja, pelo apogeu do *homo faber*. A cidade de outrora só existe em suas lembranças, único meio de reviver um passado que o lança na contramão da história. Essa tentativa aturdida de busca de si mesmo e de sua terra natal, de humanizar o que agora é inumano, é um traço peculiar em Álvaro de Campos, bem como do Pessoa ortônimo, o que implica numa tentativa contínua de preencher um vazio que os colocam em meio aos descaminhos da vida, furtando-lhes a própria identidade.

Nos dois poemas homônimos, o eu-lírico encontra-se tomado pelo que Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 147-8) denomina de “doença ocidental”, levando-o a se debater “na busca de um eu ‘profundo’ que quanto mais se busca mais se perde – porquanto o pensamento se volta, afiado e aniquilador, contra o próprio ser pensante [...]”.

As sensações mnêmicas causam-lhe melancolia, pois se trata de um passado que não pode ser substituído, nem tampouco recuperado, porque (re)visitar “Lisboa e Tejo e tudo” é agravar sua tristeza e se sentir cada vez mais deslocado de si e da vida. Imagem que pode ser flagrada na terceira estrofe, na qual o jogo de aliterações, especificado pelos vocábulos “recordações”, “ruído”, “ratos” e “rangem”, retrata um sujeito aturdido, engendrado nos versos como um fantasma-transeunte perdido em meio a um espaço citadino que só lhe causa estranhamento. Ao compasso que o eu lírico adentra em Lisboa, ele se distancia de si mesmo, pois já não há mais o reflexo identitário entre homem e cidade, ambos estão estilhaçados. Assim, notamos um indivíduo regido pela melancolia, por uma ausência que o conduz a um fim incerto pautado numa fragmentação do seu ser cansado pela busca, tentativa de regresso a uma cidade agora apenas viva na sua memória. Por outro lado, a urbe é o reflexo do próprio estado nostálgico do poeta, uma vez que ambos foram sucumbidos pelo tempo, causando, dessa maneira, tumultos irreversíveis a esse *flâneur* de uma vida há muito aniquilada.

3 EM TOM ELEGÍACO

Em se tratando do tempo, sobretudo do pretérito, no poema *Aniversário*, datado de 1929, a infância, os parentes e amigos mortos, a casa, ambiente familiar, transparecem ao longo da sua composição. Lembremos que, nos textos *Lisbon Revisited* de 1923 e 1926, o universo mnemônico é retratado nas estrofes derradeiras, antecedidas por versos de tônica violenta. O que difere da construção lírica de *Aniversário*, no qual o saudosismo se sobrepõe ao estilo agressivo, dando vazão a um tom de profunda melancolia advinda de um ambiente antes preenchido de afetos e vivências coletivas. Atentemos a estas quatro estrofes iniciais do poema:

NO TEMPO em que festejavam o dia dos meus anos,
Eu era feliz e ninguém estava morto.
Na casa antiga, até eu fazer anos era uma tradição de há séculos,
E a alegria de todos, e a minha, estava certa com uma religião
qualquer.

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,
Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma,
E de não ter as esperanças que os outros tinham por mim.
Quando vim a ter esperanças , já não sabia ter esperanças.
Quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido da vida.

Sim, o que fui de suposto a mim-mesmo,
O que fui de coração e parentesco.
O que fui de serões de meia-província,
O que fui de amarem-me e eu ser menino,
O que fui – ai, meu Deus!, o que só hoje sei que fui...
A que distância!...
(Nem o acho...)
O tempo em que festejavam o dia dos meus anos!

O que eu sou hoje é como a umidade no corredor do fim da casa,

Pondo gelado nas paredes...
O que eu sou hoje (e a casa dos que me amaram treme através
das minhas lágrimas),
O que eu sou hoje é terem vendido a casa,
É terem morrido todos,
É estar eu sobrevivente a mim-mesmo como um fósforo frio...

[...] (2007, p. 379)

Nos primeiros versos, notadamente, revela-se a substancial relação do eu lírico com o passado. Os verbos festejar, ser e estar aparecem conjugados no pretérito imperfeito, o que define fatos que se repetiram, a exemplo da celebração do aniversário em meio aos regozijos familiares. Ao longo do poema⁷, o presente é marcado por uma aura de tristeza originada da ausência dos entes queridos, da antiga casa, espaço da infância, e da fragmentação de um sujeito que se encontra solitário em meio a um presente circundado por lembranças desse tempo no qual se era feliz porque ninguém havia morrido. Chama-nos atenção o uso da palavra religião no final da estância, visto que ela vem do latim *re-ligare*, que significa "ligar com", "ligar novamente", restabelecer a ligação perdida com o mundo que nos cerca ou com o nosso interior. Tentativa frustrada que se estabelece no decorrer do texto por meio da memória. Sagra-se, ao longo dos versos, a duração de um pretérito que frustra o eu lírico, porquanto as lembranças se prolongam, todavia não são capazes de preencher o vazio. Para Henri Bergson:

Nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança. [...] Na verdade, o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora (2006, p. 47-8).

Notemos que, no decorrer da segunda estrofe, as lembranças provocam questionamentos marcados pela repetição do vocábulo “que”, gerando um “queismo”

⁷ Não transcrevemos o poema na íntegra devido a sua extensão. Desse modo, procuramos selecionar as estrofes que melhor atendem a temática em discussão.

proposital como forma de registrar tamanha inquietude. De maneira lúcida, o poeta expõe a nitidez de um passado duradouro, conforme assinala Bérqson, e envolto por afetos familiares que jamais serão (re)vividos num presente imerso em solidão. Consciente da perda, dos parentes mortos, da casa ausente, configuram-se de forma lírica belas metáforas presentes na quarta estância, a exemplo deste fragmento: “O que eu sou hoje é como a umidade no corredor do fim da casa, / Pondo gelado nas paredes... / O que eu sou hoje (e a casa dos que me amaram treme através / das minhas lágrimas),” [...].

A casa representa experiências pretéritas, símbolo do tempo e de suas ações, pois o passado vem em formas de marcas, “como a umidade no corredor do fim da casa”, as paredes geladas, ou ainda num ambiente intimista como este que se delineia na sexta estrofe: “A mesa posta com mais lugares, com melhores desenhos na loiça, / com mais copos, / O aparador com muitas coisas – doces, frutas, o resto na sombra / debaixo do alçado -, / As tias velhas, os primos diferentes, e, tudo era por minha causa, / No tempo em que festejavam o dia dos meus anos...”.

Enquanto nos poemas homônimos, *Lisbon Revisited*, o eu lírico evoca imagens de uma Lisboa da infância, em *Aniversário* o ambiente delimita-se à casa, berço da família, em que todos e tudo estavam voltados para ele. Movido pela afetividade, o cenário sobre o qual estamos falando define um sujeito marcado por um sentimento egótico, uma vez que ele se intitula centro das atenções, traço de um profundo individualismo.

Nos últimos versos do poema, repetem-se recursos estilísticos⁸, já registrados nos textos anteriores, como reticências, interjeições, além dos termos “nunca”, “não” e “nada”. Elementos capazes de transparecer a relação entre *logos* e *pathos*, razão e sentimento, tão peculiares na poética de Álvaro de Campos. As reticências sucessivas são representações das incertezas, de uma busca exaustiva dos fragmentos de um eu perdido num tempo só vivido na memória. As interjeições frisam o estado de inquietude, tristeza e desarmonia no qual vive o poeta. Um contínuo desajuste com seu próprio ser e com o mundo, um vazio estabelecido numa alma em meio à desordem da modernidade.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

⁸ É relevante dizer que em diversos poemas de Campos aparecem estes sinais de pontuação.

Na poesia de Álvaro de Campos podemos inferir que, distintamente do seu mestre Alberto Caeiro, poeta da natureza, do apaziguamento do eu diante de si, do outro e do mundo, o eu lírico não se funde à vida; à forma singela de estar no mundo, uma vez que o pensar o lança à beira da loucura, do caos interior fruto da impossibilidade de encontrar a si mesmo. Em o autor de *Tabacaria* (1928), imerso no caos urbano, perfaz-se uma mente de graves especulações, de uma ausência, de um vácuo em si incapaz de ser preenchido, o que lhe impossibilita uma paz há muito inexistente. Em Campos, diferente do autor de *O Guardador de Rebanhos*, registramos a não reconciliação de um Fernando Pessoa fatidicamente estilhaçado, um sujeito que tornou insolúvel a pergunta: “Quem sou eu?”. Questão que se fez substancial em Pessoa ortônimo e em seu engenheiro naval.

Enquanto Ricardo Reis, por exemplo, encontra-se envolto por uma aura aos moldes clássicos, distanciado e nobre, Campos emaranha-se no seu estado neurastênico de poeta cidadão. O escritor das *Odes* não pondera exatamente o que é, mas o que somos. Esta generalização não o põe no duelo consigo mesmo, visto que seu vazio subjetivo é racionalizado à condição humana e não a uma individualidade, a um mergulho em si que só faz ampliar o sofrimento, ou seja, o estado de melancolia. Exatamente o que ocorre com o criador de “Aniversário” (1929), pois tem consciência de que nunca será um conciliador, como Caeiro, nem tampouco estará munido da razão distanciada de Ricardo Reis.

Lúcido e louco, o que parece ser antagônico, Álvaro de Campos faz da vida urbana e da infância *leit-motivs* das suas angústias e da sua exaltação poética. Distinto de Caeiro, que encontra na natureza uma instauradora paz, o engenheiro naval vê-se doente, fatigado pelo alarido da cidade e pela desumanização de si mesmo e do outro. Assim, solidão, tristeza, nostalgia e desencantamento da vida pulsam em sua poesia, sentimentos que o fazem ser o único heterônimo a passar por diferentes fases. A imagem do sujeito implosivo e temperamental, mas de acuidade inigualável, torna Campos a ficção representativa de um *alter ego* pessoano em que predominam as contradições e a busca contínua por um eu capaz de se multiplicar em tantos outros. As escrituras de Fernando Pessoa por “ele mesmo”, bem como a de Álvaro de Campos, são oriundas da falta, da ausência, de um eu precário e multifacetado capazes de falar não pela linguagem, mas na linguagem, pois dela são mestres – porque são poetas.

Desse modo, procuramos abarcar neste trabalho uma vertente da poética de Álvaro de Campos cujo espírito encontra-se admoestado pela *gran* civilização moderna, sagrando a busca eterna por um eu perdido e fragilizado pela tentativa infeliz de se reconciliar consigo mesmo e com o outro, com intuito maior de alcançar a auto-identidade e um sentido para sua própria existência. Em vista disto, o poeta citadino, transita sobre os escombros da modernidade, inquieto e insuflado por uma ausência não preenchida, pois, membro da legião de poetas, a exemplo de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, T.S Eliot, dentre outros, traz no conjunto de sua obra a contínua procura e a racionalização sobre o vazio da existência humana, dos seus valores, da linguagem e do sentido histórico e sociológico da função de ser poeta em meio aos descompassos do mundo moderno.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIM, Walter. *Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo*. Rio de Janeiro, 1994.
- BERARDINELLI, Cleonice . *Fernando Pessoa: outra vez te revejo...* Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.
- BERGSON. Henri. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DUARTE, Lélia Parreira Duarte. *Fernando Pessoa, rei da nossa Baviera: um jogo no limite do silêncio*. In: Ironia e humor na literatura. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- FRIEDRICH. Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna; da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *Fernando Pessoa: almoxarifado de mitos*. São Paulo: Escrituras Editora, 2005.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Biblioteca Luso-Brasileira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira: Coleção Nova Aguilar, 2007.
- PERERONE-MOISÉS, Leyla. *Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- POUND, Ezra. *Abc da Literatura*. São Paulo: Cultrix, s/d.

A PERSISTÊNCIA DA PALAVRA POÉTICA AFRICANA: VOZES TRANSNACIONAIS EM CONCEIÇÃO LIMA, DE SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE

Amarino Oliveira de Queiroz - UFRN¹

Desde o seu período formativo a literatura produzida no arquipélago de São Tomé e Príncipe tem demonstrado uma particular prodigalidade no que diz respeito à criação poética. A sigla STP, aliás, carinhosamente associada à idéia de que “somos todos primos” devido à pequena extensão territorial das ilhas, prestar-se-ia aqui à livre interpretação, igualmente lúdica e afetiva, de que tanto no passado como no presente, além de primos, os santomenses seriam todos poetas. Desde Sum Fâchiku Stockler, ou Francisco Stockler, autor que introduziu e dignificou no cenário nacional o forro ou santomé como língua de literatura, passando por Caetano da Costa Alegre, Marcelo da Veiga, Francisco José Tenreiro, Maria Manuela Margarido, Alda Espírito Santo ou Tomaz Medeiros, até chegar a Fernando de Macedo, Carlos do Espírito Santo, Frederico Gustavo dos Anjos, Maria Olinda Beja, Aíto Bonfim e Conceição Lima, para ficar com alguns dos nomes contemporâneos, a grande maioria dos estudos críticos desenvolvidos em torno da experiência literária santomense conflui para o registro de que a poesia se apresenta como o gênero por excelência da expressão literária nacional.

Gostaríamos de destacar, porém, que alguns dos escritores e escritoras acima referidos desenvolveram paralelamente experiências em prosa, havendo ainda aqueles que encontraram na prática narrativa a expressão literária mais constante, como é o caso de Sum Marky, Albertino Bragança, Sacramento Neto, Francisco da Costa Alegre, Jerônimo Salvaterra e Manu Barreto, entre outros. Em detalhado estudo sobre o texto ficcional produzido a partir do arquipélago de São Tomé e Príncipe, Inocência Mata (2001:204) defende que “falar da prosa de ficção são-tomense é falar de um (sub)sistema ignorado”, cuja condição de invisibilidade seria agravada tanto pela atitude parcial da crítica como pela própria recepção no círculo de leitura. De acordo com a

¹ Doutor em Teoria da Literatura (Literaturas Africanas de Línguas Portuguesa e Espanhola), pela Universidade Federal de Pernambuco. Professor Adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, campus de Currais Novos. Contato: amarinoqueiroz@gmail.com

linha de raciocínio desenvolvida por Mata, em tempos atuais a ficção narrativa santomense seria “(ainda) uma rudimentar prática de realização intermitente, tal como a prática poética que se anunciara auspiciosa logo após a independência – pelo menos em termos quantitativos”, existindo, entretanto, “experiências interessantes, embora incipientes, contos, novelas e até romances” apresentados a concurso, e outros que a crítica literária santomense possui “(inéditos) e que apenas a inexistência de uma única editora no país não proporciona a sua divulgação”. (MATA, 2004: 241). Não obstante a precariedade da publicação de obras literárias de autores santomenses a partir do próprio arquipélago, cabe referir o trabalho editorial desenvolvido pelas coleções de textos ficcionais e de poesia que, com certa regularidade, vêm sendo editadas pela UNEAS – União dos Escritores e Artistas de São Tomé e Príncipe, ainda que a maioria dos títulos da literatura local continue vindo a lume através de editoras portuguesas.

Dentre os escritores e escritoras que encontraram na expressão poética uma forte marca individual, mas cuja atividade autoral vem se estendendo também pela experiência em prosa, queremos destacar a obra assinada por Conceição Lima em sua recente aparição junto ao grande público através do gênero crônica. Praticamente inédita em prosa literária até meados de 2006, quando um de seus textos foi publicado na compilação organizada por Laura Padilha e Inocência Mata em homenagem aos 80 anos da escritora Alda Espírito Santoⁱ, o nome de Conceição Lima vem se convertendo numa referência emergente dentre aquelas que compõem o universo das literaturas contemporâneas de língua portuguesa, aqui realçada também pela menos divulgada atuação como cronista, pese a sua reconhecida atividade jornalística em instituições locais e internacionais. Na supracitada coletânea de poemas e artigos, Conceição Lima comparece em dois momentos especialmente dedicados à veterana escritora santomense: através do já conhecido poema “Gravana”, presente no seu primeiro livro publicado, e com o texto em prosa intitulado “Em nome dos meus irmãos”, no qual desenvolve delicado exercício de rememoração afetiva sobre o influente lugar de mulher, cidadã e escritora que Alda Espírito Santo ocupa na vida santomense, indagando, por exemplo,

Quem, no calado tempo, ciciou a senha? Quem, sob os céus da praça, içou a inquietude na asa do poema, verso a verso amarrando a alça do alforje aos nossos ombros?

Quem, um por um, revelou o tronco e a voz dos pássaros e os pés das palayês, nomeou as lavadeiras do Água Grande, as trepadeiras, ressuscitou no

hino os companheiros de Cravid, os mortos em 53 matados? (LIMA in MATA; PADILHA, 2006, p. 101),

realçando dessa forma, na evocação política e poética da figura da autora de *É nosso o solo sagrado da terra*, a própria trajetória histórica do arquipélago de São Tomé e Príncipe em sua busca por autonomia e autodeterminação.

Nascida na ilha de São Tomé, no seio de uma família bastante numerosa, Maria da Conceição Costa de Deus Lima mudar-se-ia para Lisboa no final da adolescência a fim de cursar Jornalismo, regressando mais tarde a seu país para assumir cargos de direção no rádio, na televisão e na imprensa escrita, quando teve a oportunidade de fundar e comandar o extinto semanário independente “O País Hoje”. Numa etapa posterior viajaria para outra ilha, no Reino Unido, radicando-se então em sua capital, Londres. Ali cursou licenciatura em Estudos Afro-Portugueses e Brasileiros, realizou mestrado em Estudos Africanos com especialização em Governos e Políticas na África, desenvolvendo ainda trabalhos jornalísticos, de tradução e de produção em língua portuguesa para a emissora estatal BBC durante longa temporada.

Sua obra literária encontrava-se dispersa em jornais, revistas, sítios da internet e antologias de vários países, tendo publicado somente em 2004 o primeiro livro de poesias, *O Útero da Casa*. A este se seguiu, em 2006, *A dolorosa raiz do micondó*, encontrando-se em preparação dois novos trabalhos: um inteiramente dedicado à poesia e outro reunindo crônicas como as que tem publicado com certa regularidade na revista angolana *África 21*, onde é colunistaⁱⁱ. Os dois primeiros registros acima referidos incluem, juntamente com as composições até então inéditas, alguns desses textos poéticos dispersos, em versões originais ou retrabalhadas, uma vez que, como veremos, refinamento e discrição caracterizam o labor com a palavra poética dentro da obra assinada por Conceição Lima. Militando, pois, entre o jornalismo e literatura, a temática africana e a identidade cultural santomense ali aparecem muitas vezes permeadas por um caráter relacional entre o factual e o poético. Bem a propósito, poderemos encontrar um flagrante dessa condição na homenagem feita a Raúl Kwata, misto de andarilho e contador de histórias que se converteu num popular personagem das ilhas. Kwata, antigo serviçal angolano, percorreu grande parte das roças de São Tomé e Príncipe contando histórias engraçadas e reeditando, assim, através de performances que faziam rir adultos e crianças, a figura do tradicional *kontadô soya* santomense. Aparece

vivificado através da poesia de Conceição Lima em “Raúl Kwata Vira Nigwya Tira Ponha”, poema que transcreveremos a seguir:

As alegres calças, de palhaço, não eram suas.
Não era sua a camisa.
O castanho e o preto
Nos pés esquerdo e direito
Eram de outro.
Inteiro, de bom cabedal
o cinto não condizia – luzia.
A própria magreza de osso miúdo
Não lhe pertencia – pairava.
Tossia muito, tropeçava.
Arrastava com ele dois olhos
raposinos, trocistas, de maroto
e era dono de um riso estilhaçado –
o seu escudo.
Nos passos carregava um arsenal
de histórias vivas, antigas
e tinha o poder de arrancar gargalhadas.
Sabia os nomes de todas as roças –
em nenhuma ficava a sua aldeia.
Morreu pária na ex-colónia.
Está enterrado na ilha.
Não reparou na nova bandeira.
(LIMA, 2006, p. 24).

Esta relação suplementar entre facticidade/ficcionalidade e memória/ imaginação conforma obviamente algumas das características presentes nas crônicas de Conceição Lima. Mas mesmo nesses textos apresentados na forma de prosa literária reverbera uma instância poética em primeiro plano, porque é nela e a partir dela que parece consubstanciar-se a própria gênese de sua escritura. Uma relação que, insistimos, é estabelecida em mão dupla desde o formato poema: em apresentação ao já referido livro inaugural da autora, *O Útero da Casa*, Inocência Mata (2004: 12) assegura que a obra poética de Conceição Lima situa-se num plano de reflexividade que constrói o relato de uma geração, mas onde também são enfatizados o fluxo histórico e a análise da consciência individual, em confronto com a coletiva. A experiência da emigração, a temática africana e a afirmação de uma identidade afro-insular, temas igualmente evocados por Conceição Lima através de sua poesia, fornecem importantes elementos de análise e assimilação da realidade sócio-cultural de São Tomé e Príncipe. Ali comparecem, por exemplo, vozes transnacionais de trabalhadores contratados para o duro trabalho nas roças de cacau ou café, provenientes, a exemplo de Raúl Kwata, de regiões tão díspares do continente como Angola, Moçambique e Gabão.

Falo destes mortos como da casa, o pôr-do-sol, o curso d'água.
São tangíveis com suas pupilas de cadáveres sem cova
a patética sombra, seus ossos sem rumo e sem abrigo
e uma longa, centenária, resignada fúria.

Por isso não os confundo com outros mortos.

Porque eles vêm e vão mas não partem
Eles vêm e vão mas não morrem. (...)
(LIMA in “Zálina Gabon”, 2006, p. 22)

Torna-se conveniente ressaltar que a militância internacional através do texto jornalístico possibilitou, no caso de Conceição Lima, a abertura de frentes de atuação em que essas outras vozes, dispostas em paralelo, e somando-se à força da palavra poética, são amplamente alinhadas a serviço da população comum e do público consumidor de literatura. Num balanço de aniversário da independência nacional de São Tomé e Príncipe, comemorados em 12 de julho de 2005, a análise sócio-política e econômica da realidade santomense empreendida pela autora chama a atenção sobre as grandes dificuldades enfrentadas pelas sucessivas administrações públicas, no sentido não só da credibilidade e da sustentação política como de um empenho pela equalização das diferenças e mazelas sociais que, passados todos estes anos, continua afligindo frontalmente a maioria da população do arquipélago:

A expressão “era do petróleo” já entrou no vocabulário local, mas é ainda ao cacau que os são-tomenses aludem quando esfregam o polegar e o indicador significando que não há dinheiro. É um legado do sistema de monocultura personificado nas roças, com gritantes carências infra-estruturais e cada vez menos relevantes para a economia, onde permanecem sobretudo os descendentes dos serviçais e dos contratados cabo-verdianos, apesar da independência ter potenciado maior mobilidade social [...]. Enquanto não chegam as receitas do petróleo, o país, com um balanço insatisfatório de 30 anos de independência, continuará a depender da assistência externa.ⁱⁱⁱ

Mais do que servir de abertura para o seu segundo livro, *A dolorosa raiz do micondó*, o poema “O Canto Obscuro às Raízes” é um texto de grande fôlego que realiza, em sua reescrita da História, a necessária inscrição de histórias outras, próprias e apropriadas poeticamente, tal qual um micondó que ao germinar após um silêncio de séculos, fincasse as poderosas raízes no movente território da criação literária. Distendendo-se, pois, em variadas direções, o verbo enunciado em Conceição Lima nos

coloca diante de um sujeito poético cuja voz, por vezes solitária, se confunde com a trajetória individual da própria escritora, mas que ao mesmo tempo se coletiviza, reverberando um lugar de fala transnacional e múltiplo. Se assim é “a que agora não cala”, conforme se faz anunciar o sujeito lírico no poema em questão, ouçamo-la, pois, em sua “Carta à Maria Odete Costa Semedo”^{iv}, delicada crônica endereçada à amiga e escritora da Guiné-Bissau cujas palavras inaugurais já remetem o leitor, informal e sinestesticamente, ao inspirado universo criativo de ambas as autoras:

Querida Detinha:

Venho falar-te da doçura das mangas, as mãos das nossas mães, aromas: os que sobem dos esburacados tectos das cozinhas, a caminho das nuvens. Venho falar-te da justeza e da generosidade dos frutos. Amo os sofisticados cheiros e sabores da Guiné.

Amo o chabéu que é vermelho, sem ser sangue, soufflé e dendém. Amo o aroma da cafriela, os pedaços de frango corados em manteiga, de volta ao molho de limão e fartas rodelas de cebola.

Desdobrando-se numa prosa abertamente poética, que reúne a um só tempo procedimentos formais do gênero carta, como o vocativo e a intencionalidade persuasiva, e do gênero crônica, ao privilegiar a vida cotidiana, a brevidade, o lirismo, o humor, a leveza e a sensibilidade no contato com a realidade, o comentário inicial se distende de maneira generosa e cúmplice em direção a outros referentes culturais do continente africano, inter-relacionando os países de língua oficial portuguesa:

Volta e meia, ensaio o meu próprio caldo de mancarra, caril de amendoim para os moçambicanos, moamba de jinguba para os angolanos. Na sua sisudez, a mancarra não se apaga na versatilidade dos nomes, cumpre o destino de ser alimento.

A carta-crônica encarrega-se de introduzir elementos lexicais característicos dos contextos linguísticos da Guiné-Bissau e de São Tomé e Príncipe em especial, esmerando-se na descrição de seus respectivos ambientes culturais através da experiência gastronômica. Delineia-se, então, através de uma memória afetiva individual eivada de breves juízos valorativos, a ativação de uma memória comum que se pretende partilhar coletiva e poeticamente:

A escalada faz escancarar portas e janelas, mas todos sabemos que é muito nham-nham o seu arroz. Kandja e badjiki estão entre as minhas imortais memórias de Bissau. E olha que não mencionei a carne corada, essa iguaria da quadra natalícia que a saudosa Ivete um dia me serviu com tanto carinho.

Porque amor com amor se paga, quero, amiga, que tu e todos os teus irmãos e irmãs visitem as minhas ilhas. São ricas e verdes, as ilhas; os ilhéus, quezilentos. As quezílas cegas, sabes bem, tolhem a acção e candrezam, atrofiam, os frutos. Tal como na tua amada Guiné, também os nossos frutos são bondosos e os aromas pacíficos. Diz um velho provérbio são-tomense, que a casa nunca é estreita para a família. Venham pois!

A relação entre homem e Natureza é igualmente evocada na figura de animais, plantas, frutas, folhas e árvores votivas. Assim, a árvore santomense conhecida pelo nome de ocá, a mesma que os guineenses chamam de *poilon* e os brasileiros de paineira ou sumaúma, bem como o recorrente baobá (micondó, em São Tomé e Príncipe; kabasera, na Guiné Bissau), que por sua vez se alinham na condição de referência constante em textos literários das duas autoras, reproduzem na cartacrônica de Conceição Lima o espaço sógnico real e simbólico de convívio, partilha e celebração que a presença dessas árvores sugere no original ambiente africano:

Ao encontro da mesa estendida sob o frondoso micondó, vereis o resplandecente mar da Baía Ana de Chaves: micondó é o mesmo que kabasera, é o baobá, é o imbondeiro. Se despida de vaidades, é benigna a função dos nomes. Tu e todas as manas e manos provarão primeiro uma marca registada da ilha do Príncipe, o bôbô frito, banana madura frita. Depois será o calu ou calulu, o blablá e o djógó, de confecção meticulosa, com muita hortaliça picada, óleo de palma e peixe, preferencialmente, que é o que o mar mais dá. São pratos cerimoniais, testes de aptidão.

Em tempos não longínquos, a sua depreciação num banquete acarretava opróbrio perpétuo. O izaquente, doce ou de óleo de palma, requer igualmente perícia e demora. Não escapareis à pontaria da banana com peixe, o cozido, infalível como o sol, benévolo como a chuva.

A banana está para os são-tomenses como o arus para vós. Cozem-na. Assam-na. É frita e é guisada e seca ao sol. A fruta-pão é muito estimada, mas não tem o mesmo carisma. O molho no fogo, meu prato predilecto, é um refogado de peixe seco e fumado, com makêkê e quiabo, tudo homogeneizado em óleo de palma. O meu pai gostava muito da azagôa, feijoadada com carne fumada e nacos de mandioca.

A referência a outros elementos naturais (mar, sol) do fragmento anterior viabiliza e reforça esta intencional aproximação cultural entre as realidades da Guiné-Bissau e de São Tomé e Príncipe que a autora conduz com sensibilidade e requinte, apoiando-se sempre em vivências individuais e histórias comuns poeticamente afincadas num esforço de tradução cultural, que continua:

O vinho de palma, de tão fresco e doce será verde, como a decisão da poetisa e seu povo. Haverá uma bandeja enfeitada com folhas: todos os frutos de África e bananas, felizes nas suas variações de tamanho, feitio, de nomes, de cores e sabores. As crianças trarão alfarrobas e tamarindos, um ramo de salambás, o mesmo que veludo na Guiné. Cuidado com o safú: se o trincares, ficarás nas ilhas.

À despedida, a mãe comporá um lento cestinho de mangas para ti. A primeira vez que vi uma manga da Guiné, maravilhei o tamanho daquele coração de gigante, amarelo-alaranjado e tão doce como as minúsculas mangas do meu país, que as nossas mangas mais doces são pequenas, quais corações de pomba. Ainda hoje, quando vejo uma manga enorme, do Brasil ou da Colômbia, é uma «manga da Guiné» que estou a ver. Essa manga é luminosa. É pacífica. E alimenta. Como o brindji de bagre que comeremos com a mão nua. Como os cantos do tchinchor e do ossobó, as únicas explosões que romperão o silêncio.

Ao mencionar as figuras dos pássaros tchintchor e ossobó, abundantes nas faunas da Guiné-Bissau e de São Tomé e Príncipe respectivamente, a crônica de Conceição Lima se apropria de outra referência cultural recorrente em ambos os contextos literários, como no poema “Ossobó”, publicado por Marcelo da Veiga em 1928, ou no próprio nome escolhido para a coleção de textos publicados nos últimos anos pela UNEAS, União dos Escritores e Artistas de São Tomé e Príncipe. Tal como o tchintchor, pássaro cujo canto é identificado na Guiné-Bissau com o anúncio da chegada das chuvas, da conseqüente possibilidade de fartura nas colheitas e, por extensão, de um tempo repleto de possíveis felicidades, o ossobó é o pássaro da chuva e das boas novas em São Tomé e Príncipe, igualmente apreciado pela beleza dos sons melódicos que emite. Paira sobre ele inclusive a crença popular de que seu canto teria o poder de romper o silêncio que domina o interior da mata - característica sutilmente metaforizada por Odete Costa Semedo (2007:161) no final do longo poema “No fundo do Canto”, em que “o cantor da alma” junta a sua voz à do tchintchor, assim como pela própria Conceição Lima quando, na carta-crônica em questão, anuncia que as vozes do tchinchor e do ossobó distendem-se como “as únicas explosões que romperão o silêncio”.

Os saberes e sabores evocados pelo texto de Conceição Lima conduzem-nos naturalmente à etimologia dos dois termos da língua portuguesa na forma latina *sapere*: sentir o gosto, ter sabor, cujo significado se estenderia, mais tarde, para *sábio*, *sabidus*, designando assim aquele que assimila o conhecimento das coisas de maneira

organizada, pela utilização dos sentidos e da intuição. Um entendimento mais amplo das duas palavras poderá levar-nos a sabura, expressão usual nos contextos culturais da Guiné-Bissau e de Cabo Verde. Como substantivo em flutuante significação, o termo sabura acumula, grosso modo, várias possibilidades de interpretação, abarcando um conjunto de prazeres e delícias especialmente vividas, de onde por fim se traduzirá a alegria de saborear as coisas e saber apreciá-las pelo que contêm de bom ou de útil. No desfecho dessa “Carta a Odete Costa Semedo”, saberes, sabores e saburas se revesam, se repartem e se aguçam pelo sentido do paladar, projetando-se na direção de um futuro tanto promissor quanto possível. As palavras finais da carta-crônica de Conceição Lima parecem querer provocar, tal como o canto do tchintchor e do ossobó, vozes transnacionais e cúmplices que prenunciem, em harmonioso concerto, a permanência de uma inadiável palavra, firme e necessária, porque poética: “Sei que em Bissau, beberemos juntas, um dia, o fresco sumo da kabasera, sentadas em redor do fogo”.

REFERÊNCIAS

ESPÍRITO SANTO, Alda. *É Nosso o Solo Sagrado da Terra: Poesia de protesto e luta*. Lisboa: Ulmeiro, 1978. Col. Vozes das Ilhas, nº 1.

LIMA, Conceição. “Carta à Maria Odete Costa Semedo”. In: *Revista África 21*. Luanda: maio de 2009. Disponível em: <http://www.africa21digital.com/noticia.kmf?cod=8499299&indice=30&canal=405> Acesso em: 04 ago 2009.

LIMA, Conceição. *A Dolorosa Raiz do Micondó*. Lisboa: Caminho, 2006.

LIMA, Conceição. “Gravana” e “Em nome dos meus irmãos”. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura. (Orgs.). *A poesia e a vida: homenagem a Alda Espírito Santo*. Lisboa, Colibri, 2006, pp. 99-102

LIMA, Conceição. “Um arquipélago em busca de uma rota”. Disponível em: <http://africa.expresso.clix.pt/common> Acesso em: 16 ago 2005.

LIMA, Conceição. *O Útero da Casa*. Lisboa: Caminho, 2004.

MATA, Inocência. “A prosa de ficção são-tomense: a presença obsidiante do colonial”. In: *Revista de Filología Románica*, Anejos. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001 – II: 207-244.

MATA, Inocência. “Apresentação”. In: LIMA, Conceição. *O Útero da Casa*. Lisboa: Caminho, 2004, pp. 11-15.

PAREDES, Margarida; FALCONI, Jessica. “Conceição Lima e Inocência Mata, dois lados da moderna travessia literária são-tomense”.

Disponível em: http://www.palmares.gov.br/_temp/sites/000/6/download/brasil/artigo-literatura-04.pdf

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *As Inscrituras do Verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana*. Recife: UFPE - PGLetras, 2007. Tese de Doutorado. Disponível on line em: www.ufpe.br/pgletras/2007/teses/tese-amarino-oliveira.pdf

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. “Onde Canta o Ossóbó: Vozes Literárias Femininas do Arquipélago de São Tomé e Príncipe”. In: SECCO, C.L.T.; JORGE, S.R.; SILVA, M.T.S.G.. (Org.). *Anais do III Encontro de Professores de Literaturas Africanas - Pensando África*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008, CD.

SEMEDO, Odete Costa. “Então, o cantor da alma juntou a sua voz ao do tchintchor”. In: *No fundo do canto*. Belo Horizonte: Nandyala, 2007, pp.161-164.

NOTAS

¹ MATA, Inocência; PADILHA, Laura (Orgs). *A Poesia e a Vida – Homenagem a Alda Espírito Santo*. Lisboa: Colibri, 2006.

² Dirigida pelo escritor e jornalista angolano João Melo, a revista África 21 tem como colunistas diversos outros autores e autoras lusógrafos como a guineense Odete Costa Semedo, a santomense Inocência Mata, o angolano Pepetela, o moçambicano Mia Couto, o cabo-verdiano Germano Almeida, o timorense Luís Cardoso ou o brasileiro Luis Ruffato. Pode ser conferida em sua versão digital através do endereço: <http://www.africa21digital.com>

³ LIMA, Conceição. “Um arquipélago em busca de uma rota”. Disponível em: <http://africa.expresso.clix.pt/common>. Acesso em: 16 ago 2005.

⁴ LIMA, Conceição. “Carta à Maria Odete Costa Semedo”. In: *Revista África 21*. Luanda: África 21, maio de 2009. Disponível em: <http://www.africa21digital.com/noticia.kmf?cod=8499299&indice=30&canal=405>. Acesso em: 04 ago 2009.

MEMÓRIA E IDENTIDADE CULTURAL. *O ÚLTIMO CAIS* DE HELENA MARQUES

Ana Isabel Moniz - Universidade da Madeira¹

É muito raro aparecerem bons romances antes dos trinta anos, muito raro. Um tipo só pode fazer uma coisa de jeito depois de ter passado pelas coisas. Se não viveu, os livros até podem estar “tecnologicamente” correctos, mas não há ali mais nada. A experiência de vida cada vez mais me parece fundamental.

(António Lobo Antunes)

Depois de uma carreira de mais de três décadas como jornalista, Helena Marques irá surpreender os leitores ao publicar, em 1992, *O Último Cais*, o seu primeiro romance, com que viria a ser galardoada com todos os prémios literários atribuídos nesse ano em Portugal: Prémio Revista Ler/Círculo dos Leitores; Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores; Prémio Máxima - Revelação, Prémio Bordallo de Literatura da Casa da Imprensa e Prémio Procópio de Literatura, pretexto bastante para uma sua evocação a propósito do congresso *Memória, Trânsitos, Convergências* com que a Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa nos reúne em Salvador da Baía, numa organização conjunta de universidades baianas¹.

Acresce o facto de, em Portugal, a partir do corrente ano lectivo (2009-2010) *O Último Cais* de Helena Marques passar a estar incluído no Plano Nacional de Leitura para os alunos do 10, 11º e 12º ano, ou seja, nos anos finais do ensino secundário.

Nascida em Lisboa, apesar de ter raízes madeirenses, a escritora e ex-jornalista irá viver para a Ilha da Madeira com apenas três meses, onde permanecerá até cerca dos quarenta anos, quando, por razões de ordem política, decide abandonar a ilha e estabelecer-se em Lisboa. Apesar de Jornalismo e Literatura se tratarem de registos de escrita muito distintos, que segundo afirma “têm uma coabitação difícil e por vezes

¹ Professora Auxiliar no Centro de Competência Artes e Humanidades da Universidade da Madeira, Portugal e Membro do Centro de Estudos Comparatistas (CEC) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

turbulenta”ⁱⁱ, “os anos de jornalismo foram uma escola espantosa de aprendizagem”ⁱⁱⁱ que lhe concederam uma enorme experiência de pessoas e de acontecimentos da vida e da realidade. E é a acontecimentos reais e a histórias e conversas ouvidas na sua infância que a autora vai buscar a substância dos seus livros, construídos com base na sua “longa memória”^{iv}, de onde é possível reconhecer um acentuado pano de fundo histórico-cultural e identitário, enquanto testemunho de um tempo e de um lugar.

O Último Cais, cuja acção decorre na ilha da Madeira entre o século XIX e o século XX, retrata a história da família Vella (posteriormente Villa, na sequência da sua fixação no Funchal), ao longo de várias gerações, e em que a mulher, a par com a ilha, assume o protagonismo do livro onde “por vezes quase que se fundem, se confundem. Aparecendo com uma mesma face”^v. Afinal, “quem dá a vida tem de ser forte”^{vi}, lembra Helena Marques.

O Diário de Bordo de Marcos Vaz Lacerda, médico afecto ao serviço da Armada, que procurava intersectar barcos suspeitos de tráfico de escravos, nos mares de Moçambique, e com cujas anotações se inicia o romance, é o objecto onde “repousa, latente, uma recordação à espera de ser activada pela memória humana”^{vii} e que servirá para desencadear a história, ao chegar às mãos da narradora dentro da gaveta de uma escrivaninha “cem anos depois, quando a casa [de família] do Vale Formoso ficou desabitada [...]”^{viii}. O livro inicia-se com algumas linhas do diário de Marcos, escritas aquando da viagem de regresso ao Funchal e a casa, ao fim de cerca de um ano de ausência, onde festejará o Natal com a família.

As viagens que empreende enquanto médico da Marinha, e de que dá conta no seu *Diário de Bordo*, não deixarão de representar fugas a Raquel, sua mulher, a insubmissa de *O Último Cais*, “personagem feminina nos antípodas dos tradicionais, banais estereótipos, portanto inteligente, determinada, voluntariosa”^{ix}.

[...] pensar que parti tantas vezes na ilusória certeza de que nada se alteraria na minha ausência nem o tempo se recusaria a acompanhar o ritmo dos meus desejos, Raquel dizia que eu [Marcos] fugia do tédio, talvez fugisse do tédio mas o tédio não era Raquel, penso agora que fugia do pavor, interiorizado mas ainda não apercebido, de engravidá-la, fugia daquela quase morte em que a vi soçobrar quando nasceu o nosso terceiro filho^x.

Raquel, personagem forte que procura romper com os padrões de uma sociedade acentuadamente machista, que submetia as mulheres, “as mulheres que ficam, que esperam...”^{xi}, sonha em partir para uma qualquer viagem, livre das amarras que a

época lhe impunha, esperando, assim, alcançar uma das múltiplas possibilidades por ela oferecida, e que o acaso lhe reserva, podendo já sugerir a eventualidade de uma transformação decorrente desse soltar de amarras que a tónica da viagem pressupõe.

Embora com vertentes diversificadas, o universo ficcional de Helena Marques apresenta uma certa unidade, resultante dessa configuração temática comum a todos os seus romances, que é a viagem, uma preferência que a autora reconhece quando afirma:

As minhas personagens viajam muito, em todos os meus livros. Essa minha opção de escrita reflecte, sem dúvida, uma preferência pessoal fortemente impulsionadora, mas nasce também, sem sombra de dúvida, da cicatriz deixada pela clausura do mar – deslumbrante na sua beleza, mas implacável na sua limitação – que senti dia a dia, durante metade da minha vida, numa época em que viajar não era tão fácil, nem tão simples, como se tornaria mais tarde.”^{xii}

Respondendo a um apelo interior, o herói, que na obra se afirma, parte à procura de algo que confira sentido ao seu percurso de vida. Na sua recorrência, de carácter incontornável para a leitura, a problematização da viagem implicada nos trajectos das personagens permite, também, reflectir sobre a questão da identidade cultural do povo português, dando a ler algumas reflexões sobre a contemporaneidade portuguesa: o controlo exercido sobre o tráfico de escravos, após a abolição da escravatura decretada em Portugal, para Angola e Moçambique, em 1836, a crença numa “Europa [...] mentora e libertadora de povos”^{xiii}, a Guerra Colonial e a aspiração de que se encontrasse uma solução para África semelhante à do Brasil, “com as monarquias europeias a emanciparem progressivamente as colónias e a apoiarem a formação de novos estados”^{xiv}, a emigração, a condição de se nascer mulher cujo quinhão sempre fora, até então, “esperar. Dentro de casa”^{xv} bem como o telégrafo e a chegada de navios ao cais que, na época e na ilha, constituíam as únicas “pontes para o mundo”^{xvi}.

E de muitas outras viagens Helena Marques dará conta neste romance, viagens desdobradas em incursões ao interior das entidades ficcionais, de que Raquel pode ser exemplo, ao afirmar-se como mulher emancipada que recusa, ainda que de forma velada, determinadas convenções do século XIX. Protagonistas de “um de amor conjugal que resiste ao tempo e à rotina”^{xvii}, Marcos e Raquel não hesitam em mostrar os sentimentos:

As pessoas são cegas», pensa Marcos, sentado entre a tia Constança e a prima Marta Vaz, «aqui estamos nós, Raquel e eu, temos a felicidade escrita em cada milímetro da pele, em cada fibra da voz, e ninguém se apercebe, ninguém vê, não, não é bem isso, se nós fôssemos recém-casados toda a

gente proclamaria que irradiávamos felicidade, o que acontece é que não passa pela cabeça de ninguém que, depois de tantos anos, um casal possa ainda viver uma magnífica noite de amor. Porquê a apregoada tese de que a paixão é privilégio dos jovens e a lua-de-mel o tempo de todas as delícias? A lua-de-mel é tão só a aprendizagem, a adaptação, o princípio de um longo caminho de permanentes ajustamentos^{xviii}.

Raquel é feliz na ilha, apesar do isolamento característico dos ilhéus. Estes “têm uma carga de claustrofobia muito grande, embora simultaneamente se sintam muito felizes lá na sua terra”^{xix}, afirma a autora. Transpor o mar, fronteira proibida do desejo, significaria, pois, escapar à submissão dos limites implacáveis do oceano, como também à existência a que se encontravam predestinadas as mulheres do remoto século XIX. E Raquel concretizará o sonho. Fá-lo-á acompanhada por Marcos, aquando de uma imprevista viagem de serviço como médico de bordo, a Georgetown, na Guiana Britânica, em substituição de um colega:

Entra a bordo do *Saint Simon* com um sentimento de irrealidade. «É autêntico», repete a si própria, «é autêntico», já não sou Penélope, já não sou a que fica fiando e tecendo, chegou a minha vez de partir e parto com Marcos, é o seu braço que segura o meu, é o seu riso que troça da minha excitação, como ele está feliz, divertido, jovem, sonhei toda a vida com a viagem [...].^{xx}

E é o mar esse espaço que levará Raquel a concretizar o sonho, numa das várias modalidades que a viagem assume no imaginário da autora. Viagem que se abre a múltiplas possibilidades, à revelação, mas também, e sobretudo, viagem de ruptura com as limitações sociais imposta à mulher, num século fascinante para Helena Marques, uma preferência que justifica pelas “lutas ideológicas e pela grandeza dessas lutas [...] o século em que as mulheres abriram caminho para a sua plena cidadania”^{xxi}. Uma viagem sonhada, de onde, contudo, Marcos regressará só, com “um berço e um caixão”^{xxii}. A única vez que viaja, Raquel morrerá ao dar à luz uma menina, Clara, concebida na esplendorosa madrugada do regresso da missão, “num encontro de amor quase absoluto”^{xxiii}.

Apesar da tragédia, a obra de Helena Marques impõe-se como “desafio à negatividade do mundo”, abrindo-se à leitura de um certo “optimismo trágico”^{xxiv}, nas palavras de Ramos Rosa.

Anos depois, ultrapassando as fronteiras da solidão, Marcos irá refazer a vida amorosa, mostrando que se pode ser feliz com mais de uma mulher, mas não sem deixar de marcar as diferenças:

Tantos anos decorridos, parece-lhe [a Luciana] ainda mágica a audácia com que o conquistou e entrou na sua vida, decidida, arrogante e ávida. [...] sabe que nunca o conquistou nem nunca o possuiu, Marcos deixou-se amar, sorveu nela o apaziguamento e a paz, a companhia e o prazer, Marcos amou-a mas dentro das limitações estritas que lhe consentia a fidelidade a Raquel.^{xxv}

Helena Marques procura lembrar às pessoas que, apesar de vivermos numa “cultura de pessimismo”^{xxvi}, “há um direito fundamental que é bastante esquecido: o direito à alegria”^{xxvii}, razão pela qual afirma que os seus livros “são livros de gente normal [...], livros de gente realizada, tranquila, que sabe viver as pequenas alegrias quotidianas”, apesar de reconhecer que nos seus romances também “há gente infeliz [...]. Gente que sofre por amores não correspondidos, por objectivos não alcançados. [...] Gente dilacerada por escolhas impossíveis”, mas gente que “sabe ultrapassar esse sofrimento e continua a viver com o mínimo de dignidade e de alegria, o que é importante”^{xxviii}:

Com *O Último Cais*, livro que marca a estreia literária aos cinquenta e seis anos, a que a autora definiu como “uma nova etapa [...] um caminho novo na [sua] vida”^{xxix}, como resultado do que considera ser um factor “de disponibilidade ou de maturidade”^{xxx}, Helena Marques empreenderá uma viagem de retorno às suas raízes ao centrar a acção, essencialmente, na Ilha da Madeira, terra que a viu crescer: “É um livro com muitas memórias e não de memórias. É um livro em que eu recrio situações, algumas que existiram, outras que são ficção”, deixando insinuar “uma certa descida ao inconsciente”^{xxxi}.

Em estreita correlação com o espaço, o tempo é a matéria que enforma a obra de Helena Marques, tempo cuja problemática se associa à viagem da memória que percorre toda a sua produção até porque, como afirma, “o passado sempre me interessou e sempre considerei fundamental saber de onde venho e de quem venho, na convicção de que esse conhecimento me explica e me permite entender-me melhor”^{xxxii}. Neste sentido, o tempo apresenta-se como matéria incontornável em *O Último Cais*, onde se abre um espaço de reflexão a uma poética nova, ligando-se o passado ao presente, mas também ao fragmentário na inscrição de lembranças em cuja leitura pessoal a autora constrói a sua obra.

Por sua vez, o tempo nessoutra relação que estabelece com o espaço, permite inscrever as marcas do sujeito nas linhas da ficção, abrindo-se ao diálogo entre escrita e memória da identidade. O tempo não poderá, assim, ser dissociado da memória, no seu

complexo processo de evocação retrospectiva^{xxxiii}, mas antes colabora com ela no modo como enforma um conjunto de procedimentos e instrumentos mentais que tornam viável a sua reconstituição de que os documentos historiográficos, os registos oficiais, testemunhos de pessoas, entre outros, podem ser exemplo. Trata-se de um livro que “mexeu muito com as minhas recordações de infância. É um livro muito enraizado nessa época”^{xxxiv}, dirá a escritora numa entrevista concedida ao *Jornal de Letras*, ao destacar a presença da ilha e das memórias na sua produção ficcional. Nela, as estruturas espaciais não se reduzem a um simples inventário de lugares representados, com um estatuto puramente descritivo e ornamental, mas antes cooperam com ela, de certo modo orientando-a, abrindo ao leitor as vias da sua compreensão, ao se afirmarem como testemunhos privilegiados de outros tempos e de outros lugares, embora a memória, como lembra Clara Rocha, sempre esteja sujeita à filtragem subjectiva de quem a produz^{xxxv}.

Mais do que mero suporte da narrativa, o espaço irá funcionar como seu princípio organizador, permitindo-nos captar o imaginário de Helena Marques não só através da recorrência dos lugares representados como também da dinâmica que os trabalha, não deixando de manter um diálogo com os espaços que emergem à superfície da sua memória, nomeadamente com a Ilha da Madeira, “uma Madeira que no final do século XIX teve uma grande qualidade de vida”^{xxxvi}, mas também com outros espaços marcados pela aventura da viagem e da emigração, de que podem ser exemplo Inglaterra, Guiana Britânica, Ilha de Malta, entre outros.

Títulos como *O Último Cais*, *Os Íbis vermelhos da Guiana* e *Ilhas Contadas*, três dos cinco livros publicados até à data^{xxxvii}, demonstram o privilégio que a autora concede ao espaço onde decorre a aventura do herói numa estreita correlação com ele. Entre o espaço, entre as paisagens e as personagens, estabelece-se uma harmonia logo a partir do paratexto com o título, permitindo à partida, anunciar o equilíbrio das suas funções.

A memória de que Helena Marques nos dá conta pressupõe uma busca de identidade enquanto viagem de um sujeito que, nos percursos da sua experiência, procura a plena realização - o amor, a felicidade, a sabedoria de viver, a harmonia entre o mundo interior e o mundo exterior. Inventariar lugares e outros tempos enquanto testemunhos de etapas e percursos de vida, bem como de circunstâncias que enquadram experiências conduz o escritor, o sujeito que (se) (d)escreve a uma eventual e simbólica reconstituição de experiências. De forma consciente ou não, o autor sempre parece

destinado a deixar marcas da sua experiência nas (entre)linhas dos seus textos: “[...] quelque personnage que l’homme entrepaigne, il joue toujours le sien parmi”^{xxxviii}, diz Michel de Montaigne no seu *Livro I*, no já remoto século XVI, uma afirmação que parece encontrar ecos na obra de Helena Marques quando, pela voz da narradora inicial, se refere às “memórias desse tempo donde eu provinha afinal, desse lado de lá do tempo onde mergulhava a minha própria individualidade, a minha essência, a minha alma”^{xxxix}.

REFERÊNCIAS

HORTA, Maria Teresa. Apresentação de *O Último Cais*. Círculo de Leitores, 24 de Setembro de 1992.

JÚLIO, Maria Joaquina Nobre. *Os romances de Helena Marques: romances conjugados no feminino*. Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 2004.

LETRIA, José Jorge. “Helena Marques, Último cais nova aventura”. *Tempo Livre*, Junho 1992, p. 91-93.

MARQUES, Helena. *O Último Cais*. 1 ed. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

MARQUES, Helena. “O fim do caminho”, in Moniz, Ana Isabel, Diana Pimentel e Thierry Proença dos Santos, *e depois? – sobre cultura na Madeira*. Funchal: Universidade da Madeira, p. 169-176, 2005.

ENGELMAYER, Elfriede. “Tempo das Ilhas, Tempo de Mulheres – sobre *O Último Cais*” de Helena Marques, Coimbra, 1993.

MONTAIGNE, Michel de. “Que philosopher, c’est apprendre à mourir », *Livre I* (Cap. XX). Paris: Librairie Générale Française, Collection Livre de Poche, 1972.

MORÃO, Paula. «Quel œil peut se voir soi-même ? - Stendhal au miroir», in Orlanda Azevedo *et al. Identidade com/sem fronteiras*. Lisboa: Edições Colibri, 2005.

ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso – Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992, p. 39.

ROSA, António Ramos. “Optimismo Trágico”. *Jornal de Letras*, 14 de Setembro de 1994.

Entrevistas publicadas em Jornais:

Entrevista de Helena Marques concedida a Maria Teresa Horta, *Diário de Notícias*, Lisboa, p. 30, 24 de Setembro de 1992.

Entrevista de Helena Marques concedida a Maria João Martins, *Jornal de Letras*, p. 20 de Outubro de 1992.

Entrevista de Helena Marques concedida a Lília Bernardes, *Diário de Notícias - Revista*, 3 de Janeiro de 1993.

Entrevista de Helena Marques concedida a Carlos Quintino, 14 de Setembro de 1993.

Entrevista de Helena Marques concedida a Maria Teresa Horta, *Diário de Notícias*, Lisboa, Edição nº 047141, p. 48, 17 de Abril de 1998.

Entrevista de Helena Marques concedida a Ana Vitória, *Jornal de Notícias*, Porto, Edição nº 000313, p. “Cultura”, de 10 de Abril de 2002.

Entrevista de Helena Marques concedida a Maria Teresa Horta, *Diário de Notícias*, Lisboa, p. “Artes II”, 14 de Abril de 2002.

NOTAS

¹ Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), Universidade Estadual da Bahia (UNEB), Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Universidade Católica de Salvador (UCSal) e Universidade Jorge Amado (UniJorge).

² Letria, 1992, p. 91-93.

³ Quintino, 1993, p. 9.

⁴ Moniz, 2005, p. 172.

⁵ Marques, 1992, p. 3 (entrevista de M^a Teresa Horta).

⁶ *Ibidem*.

⁷ Elfriede Engelmayer, “Tempo das Ilhas, Tempo de Mulheres – sobre *O Último Cais*” de Helena Marques, Coimbra, 1993.

⁸ Marques, 1992, p. 8.

⁹ Marques, 1992, p. 3 (entrevista de M^a Teresa Horta).

¹⁰ Marques, 1992, p. 150-151.

¹¹ Marques, 1992, p. 3 (entrevista de Helena Marques ao *DN* Lisboa).

¹² Marques, 2005, p. 173-174.

¹³ Marques, 1992, p. 11.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 25.

¹⁶ *Ibidem*, p. 21.

¹⁷ Marques, 1992, p. 10 (entrevista de Maria João Martins).

¹⁸ Marques, 1992, p. 54.

¹⁹ Marques, 1992, p. 11 (entrevista de Maria João Martins).

²⁰ Marques, 1992, p. 86.

²¹ Marques, 2002 (entrevista de M^a Teresa Horta).

²² Marques, 1992, p. 101.

²³ Júlio, 2004, p. 8.

²⁴ Rosa, 1994, p. 27.

²⁵ Marques, 1992, p. 185.

²⁶ Marques, 2002 (entrevista de Ana Vitória).

²⁷ Marques, 1998, p. 48 (entrevista de M^a Teresa Horta).

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Marques, 1992, p. 30 (entrevista de M^a Teresa Horta).

³⁰ Entrevista, 1993, p. 8 (entrevista de Lília Bernardes).

³¹ Marques, 1992, p. 3 (entrevista de Helena Marques ao *Diário de Notícias*, Lisboa).

³² Marques, 2005, p. 171.

³³ Paula Morão, 2005, p. 37.

³⁴ Marques, 1992, p. 10 (entrevista de Maria João Martins).

³⁵ Rocha, 1992, p. 39.

³⁶ Marques, 1992, p. 3 (entrevista de Helena Marques ao *Diário de Notícias*, Lisboa).

³⁷ Está previsto o lançamento de um novo livro de Helena Marques para 2010.

³⁸ Montaigne, 1972, p. 128.

³⁹ Marques, 1992, p. 9.

REFLEXÕES A RESPEITO DOS ROMANCEIROS: SIMBOLOGIA E CONTINUIDADES

Ana Marcia Alves Siqueira - UFC *

1 INTRODUÇÃO

O trabalho, fruto de pesquisa ainda inicial, pretende dar continuidade às investigações desenvolvidas em Tese de doutorado, acerca da perpetuação e atualização de substratos da herança portuguesa em nossa tradição literária. As diversas leituras realizadas revelaram o reaproveitamento da tradição popular portuguesa na produção de diversos escritores brasileiros ligados ao regionalismo. Esta constatação destaca a importância do exame dos substratos portugueses por representarem nossas raízes culturais ibéricas, imprescindíveis ao reconhecimento da identidade nacional.

Do projeto surgiu o interesse pelos Romanceiros, especialmente, por conta da proximidade de idéias entre os primeiros editores de romanceiros no Brasil – José de Alencar, Celso de Magalhães, Pereira da Costa – e Almeida Garrett, primeiro escritor português a se interessar pelo registro da tradição oral portuguesa e a editar um romanceiro. Desse amplo espectro de investigação, objetivamos, neste estudo, discutir os significados de continuidades presentes nas transformações e /ou recriações deste repertório de textos transmitidos ao longo de séculos, bem como refletir sobre a permanência deste gênero permeado pela problemática de sua definição incluir conceitos como popular, oral e tradicional.

Procuramos analisar a questão a partir do pressuposto de que os romances não constituem objetos poéticos definitivos, em consequência de seu caráter oral inerente. Estas composições poéticas são criações em constante devir, já que o processo de tradicionalização, segundo Menéndez Pidal¹, leva implicitamente a assimilação desta produção pelo povo, isto é, pressupõe uma ação continuada e ininterrupta que reproduz/ recria variantes. Antes mesmo de apresentar a definição, ou definições, deste gênero, o pressuposto levantado já inclui a necessidade de se iniciar pela conceituação dos termos supracitados.

* Professora Adjunta do Departamento de Literatura e do Mestrado em Letras da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC).

2 DELIMITAÇÃO DE CONCEITOS

De acordo com Franco Júnior, a utilização do termo popular é sempre complicada porque “é ambíguo por ter três acepções: indica o que foi criado pelo povo; o que agrada ao povo independentemente de sua origem; e o que é considerado grosseiro e ilógico e está ligado às camadas inferiores da população”². Ou seja, a definição se constrói a partir da divisão da sociedade em duas classes opostas: a elite, a qual se relaciona o conceito de cultura erudita, e o povo, ao qual se ligam as idéias de falta de conhecimento e de apuro estético, resultando em uma cultura popular que carrega o peso de ser vista como grosseira, ilógica ou de menor valor.

Entretanto, lembrando que toda definição de cultura popular compreende um componente erudito, o historiador propõe pensar a cultura popular como “aquela praticada, em maior ou menor medida, por quase todos os membros de uma dada sociedade, independentemente de sua condição social”. Isto é, como “o denominador cultural comum, o conjunto de crenças, costumes, técnicas, normas e instituições, conhecidos e aceitos pela grande maioria dos indivíduos da sociedade.”³. Continuam presentes nesse contexto áreas culturais específicas desses grupos ou estratos sociais, que se inter-relacionam justamente porque têm um amplo repertório de pontos em comum.

Questão que já se delineava em cuidadoso estudo sobre a sociedade cavaleiresca, realizado por Duby⁴, que esclarece como valores e manifestações culturais, provindas de uma camada social, podem se propagar por todos os estratos da sociedade. De acordo com o autor, esse processo se realizou como uma via de mão dupla: houve a recepção e a imitação de modelos culturais oriundos das cortes principescas pelos estratos sociais mais simples dessa sociedade e, no sentido inverso, as elites adotaram alguns valores advindos de níveis menos elevados da estrutura social.

Esta explanação delineia o grau de disseminação de um determinado modelo ou atitude pela sociedade em suas diversas camadas. Completa, de certa forma, o conceito de cultura popular adotado por Franco Junior⁵, na medida em que considera popular tudo que é difundido em larga escala, atravessando fronteiras sócio-econômicas e configurando uma “cultura intermediária”, estruturada pela convergência de elementos culturais oriundos dos diversos segmentos de uma sociedade.

Sob esta óptica, o estudo irá considerar os romances, ou romanceiros, como produtos da cultura popular, visto que este gênero é amplamente conhecido e divulgado por

determinadas sociedades. Por outro lado, essa produção também inclui o conceito de oralidade, isto é, de procedência de uma manifestação da voz.

Segundo Zumthor⁶, oralidade compreende um campo semântico mais abrangente que o simples conceito de algo transmitido pela palavra. A função da voz, “o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e organizar a substância”⁷, constitui o aspecto fundamental desse conceito, que se sustenta na relação entre enunciador (intérprete /narrador) e destinatário (ouvinte), considerada como fonte primeira de toda forma de comunicação.

Em outro estudo, o pesquisador suíço esclarece que “a voz é querer dizer e vontade de existência. A voz é lugar de uma ausência que nela, voz, se transforma em presença. (...) é em torno da voz que se fecha e se solidifica o laço social, enquanto toma forma uma poesia. (...) O sopro da voz é criador”⁸. Em consequência, “obra” é definida como aquilo que é poeticamente comunicado em uma performance: a união entre texto, sonoridade, ritmos, gestos e elementos visuais. Nessa perspectiva, Zumthor destaca a relação dialógica entre intérprete e ouvinte, já que “a manifestação da poesia pela voz postula um acordo coletivo (e sua contrapartida, a censura), sem o que a performance não poderia se concretizar inteiramente”⁹.

Por outro lado, oralidade não implica em improvisação. Isto é, para ser tomada como oral, a obra, não necessita ser criada no exato momento da performance. Ela pode ser originária de uma tradição oral herdada. A propósito, o autor salienta que não se deve confundir tradição oral com transmissão oral, já que esta última se concretiza no momento da performance, e a oralidade, em uma tradição oral, pode ser considerada como processo de “produção, conservação e repetição”¹⁰ de conteúdo através da voz.

Ressalte-se ainda que, para Zumthor, quase todo texto poético escrito revela marcas de oralidade, na medida em que se serve de estratégias como a estrutura formular, os recursos mnemônicos ou prosódicos, a pontuação e as rimas, que identificam pausas rítmicas, etc. Revelando, dessa forma, a intervenção da voz humana na estruturação da escrita. Ou seja, o oral passa a ser visto como um conjunto de procedimentos poéticos próprios da poesia transmitida pela voz.

A esse respeito, Maués salienta que “nem tudo o que é popular e/ou oral é ‘tradicional’. Se o popular diz respeito à difusão e o oral aos mecanismos de transmissão – a voz – e seus condicionantes formais, a tradicionalidade é determinada pelo relacionamento do objeto cultural com a comunidade na qual circula”¹¹.

Ou seja, a tradicionalização constitui um longo processo, no qual uma composição poética, inicialmente elaborada de forma individual, passa a ser difundida e reinterpretada, de

voz em voz, ao longo de gerações. Fato que motiva a perda da assinatura, dando azo a uma maneira de sentir coletiva, porque seu verdadeiro detentor passa a ser a comunidade em que circula. As marcas pessoais e individuais dessa composição são diluídas na dialética entre emissor e receptor à medida que a transmissão se sucede de geração em geração.

Vale lembrar que a oralidade e a escrita constituem diferentes processos de produção e transmissão da tradição que, geralmente interagem, visto que muitos textos, antes de circularem como um registro escrito, foram divulgados de forma oral; o contrário também se observa. Um interessante exemplo são os cancioneiros populares ou cordéis, que são fixados por escrito, mas, geralmente, nascem como composições orais. Estas, por sua vez, são lidas por intérpretes que as memorizam e as transmitem oralmente.

Para Menéndez Pidal, o trabalho da tradição produz uma seleção ao gosto popular. Os romances vão sofrendo modificações ao serem memorizados e repetidos inúmeras vezes. A engenhosidade popular vai eliminando tudo que neles parece desnecessário e acrescentando algo de que gosta mais, procurando a simplicidade e uma maior intensidade. Assim, “...la tradición oral obra como la corriente del río, redondeando las guisas de su lecho.”¹². Por outro lado, Zumthor explica a tradição como “um *continuum* de memória que carrega a marca dos textos sucessivos que realizaram um mesmo modelo nuclear, ou um número limitado de modelos funcionando como norma”¹³.

Norma, na verdade, diz respeito a uma estruturação que media emissão e recepção da mensagem poética em termos de significantes (vocábulos, fórmulas, ritmos) e significados (temas, fábulas). O que permanece é um núcleo comum, ligado à memória coletiva¹⁴, que permite uma identificação cultural entre os indivíduos da comunidade, já que o intérprete além de seguir a tradição para ser aceito, funciona também como um canal de expressão da comunidade e, por isso, normalmente pouco realiza de intervenção individual. Todavia, ao introduzirem variações no texto recebido, os sucessivos enunciadores tornam-se também produtores¹⁵ do poema. Nas palavras de Menéndez Pidal:

Encarado como patrimônio cultural de todos, cada um se sente dono dele por herança, repete-o como seu, com autoridade de co-autor; ao repeti-lo, ajusta-o e o amolda espontaneamente à sua maneira mais natural de expressão, e assim, ao propagar-se no canto de todos, vão sendo fixados no texto da canção algumas modificações [...] todas decisivas para ir acomodando-a à índole mais natural do povo inteiro.¹⁶

Explicação que traz à luz uma característica fundamental do gênero: a abertura textual, a capacidade de estar sempre suscetível à atualização nos diferentes contextos que surgem ao longo dos tempos.

Conforme Pinto-Correia:

Os romances foram-se transmitindo ao longo dos anos, sofrendo sofrendo a acção do tempo, sendo “trabalhados” pela transmissão, submetendo-se ao que R. Jakobson e P. Bogaryrev chamam “censura”, com supressões e aditamentos, sínteses e amplificações. (...)

Nas versões dos romances, torna-se bem patente a acção transformadora exercida na expressão e no conteúdo pela transmissão ao longo do tempo, por parte de todos quantos contribuíram para a sua sobrevivência, (...). É evidente que, nesta transmissão, a atitude foi longe de ser passiva; pelo contrário, foi uma transmissão-produção.¹⁷

Com efeito, a análise das hipóteses sobre a origem do gênero romance¹⁸ – derivação dos cantares de gesta ou das baladas européias medievais que sofreram paulatinamente um processo de transmissão recriadora, própria da poesia tradicional – aponta para o caráter dinâmico das formas transmitidas pela tradicionalidade, desqualificando o pensamento de muitos, que vêem a tradição como uma herança solidificada, fechada, inerte que deveria ser registrada para não ser perdida.

Diego Catalán, explicando sobre a natureza dual do romance, destaca o binômio tradição / inovação como gerador de sua atualidade:

Em efecto, la adaptabilidad de los romances al medio en que se reproducen garantiza una “actualidad”, una adecuación del mensaje al contexto social y histórico en que la estructura virtual se realiza. Pero la herencia es también evidente: las manifestaciones actuales revelan que la codificación del lenguaje procede de tiempos pasados y conserva intenciones denotativas y connotativas que respondían a una realidad social y histórica diversa.¹⁹

Em suma, os romances são narrações tradicionais submetidas não só à herança, mas também à inovação, o que concorre para a complexidade significativa de seus enredos. Sua maneira de expressão, embora sujeita à variação renovadora, retém significantes específicos de outras épocas, permitindo uma leitura que inclui sistemas semânticos em desuso, mas que comportam um simbolismo válido. Ou seja, estas composições, ainda que tragam em seu bojo a herança cultural, refletem o mundo em que seus “enunciadores-recriadores” vivem, visto que a memória coletiva “retém do passado somente, aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém”²⁰.

Tal possibilidade existe devido à abertura dos significantes e dos significados a qualquer dos níveis de articulação da mensagem. Dessa forma, o romance se transforma, ao

sabor do próprio processo de memorização e reprodução de versões, empreendidas pelos sucessivos e simultâneos transmissores do saber tradicional. Embora a estrutura básica não se modifique, o processo de transmissão acaba alterando os modelos, tornando-os dinâmicos e permitindo a atualização das mensagens.

2. As continuidades: enraizamento na longa duração

Em outros termos, o processo de tradicionalização carrega e conserva, nos romances, os significados e estruturas profundas, ligados à mentalidade²¹ que se manifesta na longuíssima duração histórica. Por seu caráter complexo e profundo, a mentalidade não pode ser apreendida de maneira direta, mas sob a forma de uma tradução histórica segmentada, nomeada por Franco Júnior como imaginário.

Por ser um denominador psicológico comum da espécie humana, a mentalidade não individualiza nem personalidades nem grupos, mas os imaginários, “formas próprias de os homens verem o mundo e a si mesmos”²², criam e mantêm grupos e despertam a consciência social. Porque, ao expressar valores coletivos, propiciam aos homens a certeza de pertencerem ao seu momento e à história.

Assim, na superfície desse rio chamado tradição – para usarmos a metáfora de Menéndez Pidal já citada – são necessárias traduções que mantêm a funcionalidade social e estética dos romances, adequando-os às exigências vigentes, isto é, à necessidade de compreensão de mundo da comunidade. Funcionam, portanto, para seus transmissores naturais, como uma projeção simuladora de sua própria realidade, porque enfocam temas que tratam da condição humana.

As personagens dos romances (nomeadas ou não) são definidas semanticamente, por tipificarem categorias de seres humanos, vivendo situações inerentes à nossa condição; tais como, o amor (no *Conde Ninho* e na maioria de romances, misturado a outros temas), o ciúme e a vingança (*Veneno de Moriana*, *La Gallarda*), traição (*Bernal Francês*, *Conde da Alemanha*), a fidelidade (*Bela Infanta*) e questões morais (incesto, sedução – *Delgadinha*, *Gerinaldo*) e de honra (*Donzela Guerreira*, *Morte de D. Beltrão*, *Belardos* e *Valdevinos*).

Vale lembrar ainda que a explicação mais aceita para a origem dessas composições, datadas provavelmente de Baixa Idade Média, considera-as como pequenos episódios de poesia épica, separados da obra original e cantados pelos intérpretes do povo como excertos isolados, que ganham uma configuração mais lírica e dramática²³, já que os fatos eram conhecidos. O enfoque recai, então, sobre os aspectos emotivos, tais como a dor da derrota ou de uma traição, o lamento das mortes, o orgulho da vitória ou a justa recompensa de uma ação honrosa. Ou seja, os enredos dos romances, enfocam, geralmente,

o universo cavaleiresco medieval e seus valores nobres, heróicos e religiosos. Binômios como amor/ódio, fidelidade/traição, vida/morte, tratados em chaves da ideologia feudal, são os grandes núcleos temáticos do gênero cujos personagens, sintomaticamente, são reis, princesas, cavaleiros, soldados, infantes, etc.²⁴.

Embora esse contexto medieval não corresponda mais ao cotidiano do público e dos enunciadore dos romances, eles permanecem funcionais justamente porque cada enredo está ancorado mais nos significados profundos, em verdades humanas universais e atemporais, que na ação narrativa em si. Os excertos a seguir, retirados de diferentes versões do romance *Conde Claros* recolhidas por Nascimento²⁵, demonstram a atualização constante de aspectos temporais da história, bem como de alguns vocábulos; o núcleo temático, porém, permanece inalterado:

1) Ó criados, ó vassalos, os que estão a meu mandar:
levem-me já esta carta ao Conde de Monte Alvar
(Algarve, Atháide de Oliveira, 1905: 330)

2) - Alto, alto, meus criados, os cavalos a ferrar
com ferraduras de bronze que não possam estragar
vão-me levar esta carta a Dom Carlos de Montalvar.
(Baixo Alentejo. Delgado, 1955, I: 135)

3) Encostada na janela ouviu o seu coração
lhe bater que acharia um meio de salvação.
Apareceu um menino de sete anos de idade.
- Me leva este bilhete meu filho por caridade.
(Maranhão. Lopez, 1967:148-50)

Na versão portuguesa mais antiga, de 1905, a expressão “vassalos, que estão ao meu mandar” e o título de nobreza “Conde” remontam ao ambiente medieval e às relações de vassalagem; na versão de 1955, são usados os termos “dom”, indicação indireta de nobreza, e “criados”, denotando uma relação de trabalho não mais ligada necessariamente ao contexto medieval. Por sua vez, a versão brasileira, recolhida no Maranhão, apresenta mais modificações: não há referência a vassalos ou criados, o auxílio não advém de uma obrigação, mas de uma ajuda ligada ao costume muito comum, no interior do Brasil, de se utilizar os préstimos de meninos para levar recados. Outro fato comum retratado é o costume de as jovens postarem-se na janela. Acrescente-se que o léxico está adaptado ao contexto local, indicado inclusive pela expressão “por caridade”.

A sobrevivência de elementos aparentemente desatualizados – os títulos de nobreza, o contexto feudal ou a irrupção de intervenções divinas – não contradiz a atualidade permanente

da mensagem, porque essa desarmonia permite aos transmissores viver um mundo verossímil, com soluções válidas que subvertem a ordem estabelecida, as quais pareceriam falsas, caso estivessem ancoradas na realidade cotidiana.

Os Romanceiros normalmente são adaptados à ideologia da comunidade que canta, transmite e recria suas composições, almejando sempre uma reflexão sobre a realidade social. Eles persistem porque continuam a responder, com preceitos válidos, aos conflitos e desejos dos seus transmissores e portadores.

Geralmente com relatos centrados numa única cena, situada *in media res*, por força da economia característica da literatura oral, os romances também podem apresentar uma preocupação de utilidade moral; fato que justifica a ocorrência de desfechos contundentes e explícitos, formalizados em advertências ou conselhos dirigidos aos ouvintes-destinatários, para evitar qualquer ambigüidade interpretativa da mensagem.

As duas versões de *Angelina* recolhidas por Leite de Vasconcelos²⁶ que, na verdade, constituem variantes reduzidas e contaminadas dos romances: *D. Branca* e de *Dom Claros d'além mar*; *Carlos de Montealbar*, *Dona Lisarda*, *Dona Areria*, *Marianinha*, *Claralinda*, com conclusões distintas, permitem ilustrar essa tendência:

1. Versões recolhidas por Vasconcelos:²⁷

a) Angelina, Angelina, tanto te cresce a barriga;
Se me deres algum desgosto, mato-te, tiro-t'a vida.
Não se aflija, meu pai, desgosto não lhe hei-de dar,
Ao cabo de nove meses, vou-me deitar a afogar.
Tira os brincos das orelhas, o cordão do teu pescoço,
Ata tudo num lencinho, deixa à beira do poço.
Ó pais que tendes as filhas, vede e reparaí bem,
Quando elas quiserem casar, deixai-as casar também.
(Cantada por Cândida Nogueira, de 42 anos. Quintela, 20 -02- 1996)

b) Angelina, Angelina, tanto te cresce a barriga;
Se me deres algum desgosto, mato-te e tiro-te a vida.
Valha a Deus, ó minha mãe, valha a Deus tanto ralar;
S'eu le der algum desgosto, estou aqui pra me matar.
Tira os brincos das orelhas, o cordão do teu pescoço,
Amarra tudo no lenço, deixa-o à beira do poço.
Foi par'à beira do poço, começou-se a pentear,
À espera da dita hora, que Deus tinha pra lhe dar.
Raparigas do meu tempo, não tindes pena de mim,
Tinde pena duma alma que levo dentro de mim.
(Cantada por Maria do Céu, de 81 anos. Lordelo, 20-11- 1995)

2) Versão recolhida por Alcoforado e Albán:²⁸

“- Dona Branca não tem nada,	Dona Branca está pejada
Moça que faz isso a seus pais	merece ser queimada
- <u>Não me importo de queimar</u>	<u>e nem tornar e queimar,</u>

Só me importo é da criança que não cheguei a criar.

3) Versão recolhida por Pinto-Correia²⁹ (1984, p.180):

- Prepara-te, ó Claralinda
Que amanhã vais a queimar.
- Não se me dá que me matem.
Que me levem a queimar.
Dá-se-me deste meu ventre
Que é de sangue real!

Excetuando o primeiro excerto, no qual a voz que se dirige aos ouvintes aconselha os pais das jovens a consentirem nos casamentos para evitar a gravidez indesejada, todos os outros reproduzem a voz das jovens lamentando a morte das crianças ainda não nascidas, a despeito de suas próprias vidas estarem também condenadas. De qualquer forma, o enfoque é dado às consequências da desobediência a um interdito e não às particularidades de cada história ou protagonista.

A guisa de conclusão

Como pesquisa inicial que pretende investigar o desenvolvimento e a transformação de temáticas específicas de alguns romances, não dispomos, ainda, de material suficiente para enunciar conclusões. Contudo, a partir dos elementos discutidos, podemos considerar que os romances, espécies legitimadas pelo universo poético, versam contornos das paixões humanas e de sua simbologia que, na realidade extraliterária, são frequentemente censurados, porque, como paixões, têm por regra ignorar interditos ou costumes, abalando, assim, a estrutura estabelecida pela comunidade. Ao julgarem e valorarem a realidade através de um sistema poético, essas composições sancionam ou refreiam condutas e transgressões, como também moralizam, exemplificam, levam à reflexão e organizam um sistema social.

Influenciados pelo quotidiano dos intérpretes-transmissores, os romances privilegiam protagonistas universais, apesar do uso de nomes próprios, usados para imprimir autenticidade ao relato e facilitar a perduração da memória dos heróis recordados pelos seus atos positivos ou negativos, ou pelas situações em que surgem como vítimas. Apesar da ocorrência de datas e de topônimos, igualmente com a função de sublinhar a veracidade dessas composições, as histórias tornam-se assim atemporais, enredos aplicáveis, ou verossímeis em qualquer tempo e espaço.

A força social desta literatura muito deve ao poder encantatório ou simbolicamente transformador da palavra poética. Cantar um romance é um acontecimento que produz a fruição de um manancial de temas, motivos, sutilezas e novas combinatórias literárias –

patrimônio cultural partilhado entre o intérprete e o seu auditório e profundamente enraizado na mentalidade de longuíssima duração.

REFERÊNCIAS

ALCOFORADO, Doralice F. Xavier e ALBAN, Maria del Rosário S. *Romanceiro ibérico na Bahia*. Salvador: Livraria Universitária, 1996.

CATALÁN, Diego. *Arte poética del romancero oral*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1997, 2v.

DUBY, Georges. “A vulgarização dos modelos culturais na sociedade feudal” in: *A sociedade cavaleiresca*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.145-153.

FRANCO JUNIOR, Hilário. *Meu, teu, nosso: reflexões sobre o conceito de cultura popular*. In: Revista USP. n0.11, p.18-25, (set./out./nov.), 1991.

_____. O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu – Reflexões sobre a mentalidade e o imaginário. *Signum*, , n0 5, p.73-116, 2003.

MAUÉS, Fernando. *Tradição, traição e tradução no Romanceiro de Almeida Garrett: o caso de “Rosalinda”*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, FFLCH, USP, 2001.

MENENDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero hispânico: hispano-português, americano y sefardí*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.

_____. *Flor nueva de romances viejos*. 45ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.

NASCIMENTO, B. *Estudos sobre o romanceiro tradicional*. João Pessoa: Editora Universitária – UFPB, 2004.

PINTO CORREIA, João David. *Romanceiro tradicional português*. Editorial Comunicação, 1984.

_____. *Os Romances carolíngios da tradição oral portuguesa*. I, Lisboa, INIC, 1993.

_____. *Romanceiro oral da tradição portuguesa: apresentação crítica, antologia e sugestões para análise literária*. Lisboa: Edições Duarte Reis, 2003.

VASCONCELOS, José Leite de. *Romanceiro Português*. (Ed. Viegas Guerreiro et all.) Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis- Universidade de Coimbra, 1960.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 2000.

NOTAS

¹ Menéndez Pidal, 1953.

² Franco Júnior, 1991, p. 20.

³ *Idem, ibidem*, p.20.

⁴ Duby, 1989, p.148.

⁵ Franco Júnior, 1990, p.20-21.

⁶ Zumthor, 1993.

⁷ *Idem, ibidem*, p.21.

⁸ Zumthor, 1997, p.30.

⁹ *Idem, ibidem*, p.33.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p.33-34.

¹¹ Maués, 2001, p.19.

¹² Menéndez Pidal, 1953, v.1, p.61.

¹³ Zumthor, 2000, p.97.

¹⁴ De acordo com Halbwachs (1990, p.27), a memória do indivíduo não é um processo solitário, mas que se dá através da interação social, interação que permite a construção de uma memória mais ampla, representada pela memória da própria sociedade na qual o indivíduo se faz presente. Ou seja, a memória individual e a coletiva interpenetram-se e se completam, tecendo a malha da memória comum, de onde advém a possibilidade de uma comunicação permanente entre as sucessivas gerações. Tanto uma como outra recorrem à reconstrução das lembranças, já que as recordações permanecem adormecidas no repertório coletivo de tradições.

¹⁵ Pinto Correia (1993) propõe o termo “produtransmissores” para designar esses enunciadorees.

¹⁶ Menéndez Pidal, 1953, v.1, p.45.

¹⁷ Pinto Correia, 1984, p.19.

¹⁸ Romance, considerado como o representante ibérico da balada européia, tem como definição obrigatória a primeira feita por Menéndez Pidal (1985, p. 9): “poemas épico-líricos breves que se cantam ao som de um instrumento, quer em danças corais, quer em reuniões efetuadas para simples recreio ou para o trabalho em comum”. A despeito da dificuldade de se abarcar a complexidade e variedade desse gênero em uma definição por natureza sintética, muitos estudiosos propuseram definições próprias. Dentre estas, consideramos mais abrangente a de Pinto Correia (2003, p.23) por caracterizar vários aspectos deste gênero: “[o romance tradicional é] uma prática significativa de manifestação lingüístico-discursiva oral de curta extensão, com natureza e manifestação poética (em verso longo com dois hemistíquios e acompanhada de música), de organização predominantemente narrativo-dramática ou só dramática, embora por vezes muito contaminada pela componente lírica, altamente variável (versões e variantes) em cada uma das componentes textuais (expressão e no conteúdo) e que, situada na literatura oral tradicional, se insere no extracontexto da vida social quotidiana de uma comunidade popular (nos momentos de trabalho ou de lazer).”

¹⁹ Catalán, 1997, v.1, p.114.

²⁰ Halbwachs, 1990, p.82.

²¹ Segundo Franco Júnior (2003, p. 89), mentalidade é “um conjunto de automatismo, de comportamentos espontâneos, de heranças culturais profundamente enraizadas, de sentimentos e formas de pensamentos comuns a todos os indivíduos, independentemente de suas condições sociais, políticas econômicas e culturais”.

²² Franco Júnior, 2003, p.95.

²³ Menéndez Pidal (1985) descreve detalhadamente esse processo. Contudo, a consideração deste processo como o único gerador de gênero tão complexo não é plenamente aceito. Para mais informações, Maués, 2001, p. 27.

²⁴ Maués, 2001, p.25.

²⁵ Nascimento, 2004, p.241-242.

²⁶ Vasconcelos, 1960.

²⁷ *Idem, ibidem*, p.462.

²⁸ Alcoforado e Albán, 1996, p.80.

²⁹ Pinto Correia, 1984, p.180.

A ESCRITA INSATISFEITA E INQUIETA(NTE) DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Ana Paula Arnaut - Universidade de Coimbra*

[...] escrever é tentar vencer Deus a toda a largura do tabuleiro.

Terceiro Livro de Crónicas (“O próximo livro”).

À citação com que abrimos este texto podemos ainda acrescentar a ideia de que, no caso concreto de António Lobo Antunes, escrever é também tentar vencer-se a si próprio, é tentar ultrapassar os limites de uma constante insatisfação com o que escreve e, em particular, com o como escreve. A luta consigo mesmo e com o acto de escrever é exposta, essencialmente, e ainda num nível geral, em diversas entrevistas onde o autor dá conta de que vários dos seus romances não deveriam ter sido publicados.

Assim sucede, em 1997, com o comentário tecido em entrevista a Francisco José Viegas a propósito de *Memória de Elefante*. Este livro, apesar de ser visto como o *lugar* “onde começam a aparecer, ainda que timidamente, todos os processos que eu depois comecei a tentar desenvolver melhor nos livros a seguir”, é considerado pelo autor como “provavelmente o mais fraco de todos” os romances escritos até ao momento. Por isso, acrescenta que, “se eu voltasse atrás, teria começado a publicar com *Explicação dos Pássaros*” (1981)¹. Esta afirmação é posteriormente reformulada e, em 2000², o romance escolhido é *Fado Alexandrino*. Neste mesmo ano, em entrevista a Rodrigues da Silva sobre *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, afirma ainda: “Nunca hei-de escrever o livro que gostaria de escrever. Nunca. Nunca”³. Num claro indício de busca de uma perfeição (im)possível, António Lobo Antunes aponta, em 2004, *O Manual dos Inquisidores* (1996) e, depois, em 2006, *O Esplendor de Portugal* (1997) como os romances a partir dos quais deveria ter começado a sua carreira de escritor⁴. Em tempo mais recente, já afirmou estar “muito contente com o livro” *Que Cavalos São*

* Professora Auxiliar com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Portugal).

Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?; um livro que, ainda segundo o autor, “marca um grande progresso em relação aos anteriores”⁵.

Estas afirmações relativas a uma sistemática – e quiçá infundável – procura de uma obra perfeita ligam-se de forma próxima, mas não exclusiva, à obsessão de “chegar a um livro onde o silêncio seja completo”, porque, “Se calhar, toda a arte devia tender para o silêncio. Quanto mais silêncio houver num livro, melhor ele é”⁶. E o silêncio a que se refere António Lobo Antunes só pode resultar da tentativa de despir a sua prosa ficcional de tudo o que vê como acessório, logo como desnecessário a uma escrita límpida. Límpida porque reduzida ao osso, porque despojada do que classifica como “banha” ou “gordura”, referindo-se ao uso excessivo de adjetivos, de advérbios de modo, de metáforas, de palavrões, etc.⁷.

Ora, se nos parece remota a probabilidade de algum dia o autor se sentir plenamente satisfeito com uma sua obra, o mesmo não nos parece suceder, como veremos, relativamente ao objectivo de silenciar aqueles ruídos.

Note-se, a propósito, e em primeiro lugar, que a recorrência inicial dos aspectos mencionados, largamente apontados como negativos por alguma crítica dos anos oitenta, constitui já, em nosso entender e por si só, um singular caminho de fuga a um certo romance de índole tradicional, ou àquilo que se designa(va) por Literatura. Por outras palavras, parece-nos corresponder a uma pulsão que, em início de carreira, talvez não fosse ainda inteiramente consciente e, por isso, voluntária, de “mudar a arte do romance”, de acordo com o que afirmará, por exemplo, a María Luisa Blanco⁸.

Não por acaso, pois, em texto crítico sobre *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas*, Isabel Margarida Duarte se, por um lado, aponta o sucesso destas obras junto do público, por outro lado sublinha que elas destroem “uma certa sacralidade inibidora da linguagem literária” reduzida “à poeticidade diária da comunicação nua e crua”⁹. É verdade que, tal como diz a autora da crítica, este aspecto se consubstancia em atractivo para um certo tipo de público. Não é menos verdade, porém, que a utilização de um certo prosaísmo linguístico, onde se inclui o uso do palavrão, ou o recurso a imagens banalmente inusitadas, chocou e ainda choca, seguramente, um determinado tipo de mentalidade literária conservadora. Isso mesmo pode ser exemplificado pelos seguintes excertos de *Os Cus de Judas*:

As senhoras do Movimento Nacional Feminino vinham por vezes distrair os visons da menopausa distribuindo medalhas da Senhora de

Fátima e porta-chaves com a efígie de Salazar, acompanhadas de Padre Nossos nacionalistas e de ameaças do inferno bíblico de Peniche, onde os agentes da Pide superavam em eficácia os inocentes diabos de garfo em punho do catecismo. Sempre imaginei que os pêlos dos seus púbis fossem de estola de raposa, e que das vaginas lhes escorressem, quando excitadas, gotas de Ma Griffe e baba de caniche, que abandonavam rastros luzidios de caracol na murchidão das coxas. Sentadas à mesa do brigadeiro, comiam a sopa com a ponta dos beiços tal como os doentes das hemorróidas se acomodam no vértice dos sofás, deixando nos guardanapos de papel pegadas de copas de baton (...) (p. 21).

A cada ferido de emboscada ou de mina a mesma pergunta aflita me ocorria, a mim, filho da Mocidade Portuguesa, das Novidades e do Debate, sobrinho de catequistas e íntimo da Sagrada Família que nos visitava a domicílio numa redoma de vidro, empurrado para aquele espanto de pólvora numa imensa surpresa: são os guerrilheiros ou Lisboa que nos assassinam, Lisboa, os americanos, os russos, os chineses, o caralho da puta que os pariu combinados para nos foderem os cornos em nome de interesses que me escapam, quem me enfiou sem aviso neste cu de Judas de pó vermelho e de areia, a jogar as damas com o capitão idoso saído de sargento que cheirava a menopausa de escriturário resignado e sofria do azedume crónico da colite, quem me decifra o absurdo disto (...) (p. 43-44).

Tal como já havia acontecido em textos de alguns dos nossos modernistas (nomeadamente o Álvaro de Campos da “Ode triunfal”), a utilização de um leque vocabular excêntrico e ex-cêntrico relativamente à tradicional beleza da linguagem da Literatura levou, e leva, a reacções e a verbalizações nem sempre eufóricas.

Para isso contribui, ainda, o facto de os primeiros romances evidenciarem o que se vê como o culto excessivo de um certo barroquismo linguístico, traduzido na já mencionada “banha” ou “gordura”. Este ponto, referido também por Isabel Margarida Duarte (e que, como já dissemos, contribui, com outros aspectos, para a singularidade da escrita antuniana), consubstancia a quase totalidade de um texto crítico publicado por Clara Ferreira Alves em 1985. Em artigo sobre *Auto dos Danados*, intitulado “Lobo Antunes e os sete pecados mortais”¹⁰, que enumera, a jornalista frisa a “acumulação de comparações a torto e a direito”, a “imperfeita interligação da acção e digressão”, o “mau-gosto” das “imagens” e a banalidade da “referência cinematográfica”. Pelo meio ficam severas menções à “técnica de narração” e ao “Excesso a todos os níveis”.

Deixamos de lado o facto, susceptível de controvérsia, reconhecemo-lo, de as inusitadas alianças vocabulares poderem apresentar, duplamente, um efeito de atracção e de repulsa, esta provocada por um sentido de estranhamento, logo de fuga, ou de mudança, em relação à arte tradicional de uma escrita lisa, clara. E uma escrita clara,

também, porque obediente aos canónicos preceitos de narratividade. Não podemos, no entanto, é deixar sem breve comentário a crítica feita à “técnica de narração” ou à “imperfeita interligação da acção e digressão”.

Com efeito, o que de negativo se aponta na técnica narrativa de António Lobo Antunes – a necessidade de “muito porfiar” para encontrar o fio da meada das vozes de *Auto dos Danados*, bem como outras indisciplinas formais – constitui, hoje, um dos maiores fascínios da prosa antuniana. Ou, no mínimo, constitui um dos maiores fascínios para o leitor que, na obra de arte literária, procura (numa diferenciação que utilizamos a partir de Roland Barthes¹¹) não apenas um mero jogo de prazer mas um jogo de fruição. Isto é, um desafio à consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas crenças; um desafio, em suma, às suas habituais expectativas de leitura, e também à sua relação com a linguagem.

E, por isso, o jogo a que aludimos decorre, necessariamente, de um diferente entendimento do papel que a nós, leitores, cabe na decifração dos sentidos da obra. Em concomitância, não hesitamos em afirmar que esta (aparente) perda de narratividade é, justamente, um dos factores que mais contribui para a mudança de rumo da “arte do romance” ou, dito de um outro modo, para a instauração do peculiar e inquietante estilo de António Lobo Antunes.

Ao invés de optar por uma autoridade narrativa tradicional, o autor recorre a constelações de vozes cujas intervenções narrativas progressivamente se intensificam, interseccionando-se e misturando-se por vezes de forma (propositadamente?) indecidível, ou quase indecidível, e, por consequência, dando azo a diferentes leituras de algumas cenas-quadros dos romances.

Apontamos, a título de ilustração, e numa linha de leitura diversa da nossa, o caso do romance *Eu Hei-de Amar Uma Pedra* (2004) em cujas páginas parece ser possível ler uma história de amor platónico, isto é, não consumado¹². Lembramos, ainda, o capítulo 3 da terceira e última parte de *O Arquipélago da Insónia* (2008), para nós o mais entrópico de todos os capítulos deste livro. Em páginas onde a voz da prima Hortelinda fragmentariamente recupera bocados da sua infância, num jogo com vozes outras, oferece-se, julgamos, a dupla hipótese de lermos e de não lermos a morte da própria personagem. Em simultâneo, fica também em aberto o facto de uma outra personagem presentificar, tal como Hortelinda, a própria morte.

Mas afinal, talvez esta seja mais uma das estratégias do escritor para transformar a face do romance português contemporâneo. Essa que decorre do entendimento de não

existirem nas suas obras, “sentidos exclusivos nem conclusões definidas”, assim exigindo “que o leitor tenha uma voz entre as vozes do romance (...) a fim de poder ter assento no meio dos demónios e dos anjos da terra”¹³.

Não se pense, contudo, que a polifónica música das vozes que compõem a pauta de cada um dos livros se consubstancia em ritmos totalmente diferentes, dissonantes e estanques entre si. É verdade que se derroga o conceito tradicional de narratividade, no sentido em que não existe uma dinâmica de sucessividade temporal, isto é, uma linearidade na apresentação do relato (não obstante o eventual recurso a procedimentos que envolvem o recuo ou o avanço no tempo)¹⁴. Mas também é verdade que, no lugar dessa dinâmica, as ficções de António Lobo Antunes apresentam, impondo, o que pensamos poder designar por micro-narratividades, ou por teia de linearidades, que, em derradeira instância, acabarão por fazer sentido(s).

Numa prática post-modernista que vemos como exercícios extremos de metaficcionalidade¹⁵ – e parece-nos ser em mais este diálogo com os limites que a novidade da obra antuniana também se constitui –, não só o texto se (re)constrói em blocos, como a própria linguagem parece ser exponencialmente gerada por vozes que lhe dão corpo e alma, trazendo as suas ou outras histórias à superfície da narrativa. Todavia, ao contrário do que uma leitura rápida e de superfície poderia levar a supor, estas micro-narrativas só na aparência surgem isoladas e independentes. Deste modo, é sempre possível verificar que as malhas soltas que vão sendo deixadas pelas várias vozes, ou por uma mesma voz, acabam por poder ser recuperadas por uma leitura atenta, profunda. Recordamos, por exemplo, de *O Arquipélago da Insónia*, os relatos dispersos mas de fio condutor recuperável, sobre o mulo que manca, sobre o assassinato do padre ou sobre o passado do ajudante do feitor.

Como escrevemos em outro momento¹⁶, a questão essencial é que a ficção de António Lobo Antunes vive muito de histórias e de tempos que engordam¹⁷, isto é, de *movimentos* retrospectivos e laterais, de olhares que se estendem para trás e para os lados, e que são, sem dúvida, indispensáveis a uma melhor compreensão do mundo e das personagens do romance. Não esqueçamos que, na ausência de uma instância narrativa tradicional, são justamente esses movimentos e esses olhares que também permitem completar (tanto quanto possível) a composição e a caracterização dos seres que povoam os universos (re)criados. Não por acaso, é o próprio autor quem, a propósito, sublinha que “«O que os estrangeiros dizem que eu trago de novo para a literatura não é mais do que a adaptação à literatura de técnicas de psicoterapia: as

peessoas iluminarem-se umas às outras e a concomitância do passado, do presente e do futuro»”¹⁸.

A estratégia que causa estranheza e, por vezes, obstáculos à leitura é, pois, esta de cada vez mais se “escrever por detrás, às avessas”¹⁹. A isto acresce que o escrever “por detrás” se complexifica à medida que aumenta o número de vozes e de pontos de vista. Mas a complexificação acontece ainda porque, nessa tentativa de encontrar o silêncio, perseguida nos romances mais recentes por uma substancial redução dos arrojados e dos excessos linguístico, as vozes e as suas vidas surgirem cada vez mais interiorizadas.

É como se as falas das personagens não passassem de meros registos de pensamentos que não visam qualquer destinatário, pese embora o facto de, num crescendo também passível de provocar estranheza, se não empecilhos a algumas leituras (e a alguns leitores), ser possível encontrar variadíssimos comentários ao facto de se estar a participar na escrita de um livro. Mas um livro, então, que mais se aparenta não a um mas a vários diários, destinados, portanto, em abstracto, a não serem lidos por outrem. Ou, em alternativa, se não em simultâneo, um livro-diário resultado de confidências várias que se fazem, que se vão fazendo, a uma outra pessoa, a um escritor ou a alguém em seu nome. Em *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?*, por exemplo, quando questionada sobre se havia conhecido o bisavô Marques, Mercília afirma falar se não se tratar de um livro (p. 143). Note-se, ainda, que esta e outras semelhantes intervenções da personagem surgem entre parêntesis, isto é, através do recurso a uma técnica que Maria Alzira Seixo já relacionou com a “manifestação de uma problemática do segredo”²⁰, isto é, de uma informação que não tem por objectivo a revelação.

Os comentários metaficcionais a que fazemos referência não passam, aliás, regra geral, pela menção ao acto de leitura, mas ao acto de escrita; um acto por norma sempre recolhido, pessoal e intimamente silencioso, pelo que nele existe de primordial ausência do objectivo de comunicar.

Não por acaso também, a acompanhar este caminho de busca do silêncio, as personagens parecem perder progressivamente a capacidade de exteriorizar as suas verbalizações, falando cada vez mais para dentro de si mesmas, vivendo cada vez mais na sombra silenciosa de vidas que os romances reduplicam. Assim acontece em *O Arquipélago da Insónia*: porque a figura principal é autista, logo em falência de comunicação; porque, ainda, são várias as indicações relativas a uma transferência desta falha à capacidade verbal de outras personagens. Além de sabermos que o protagonista

tem o “arame na garganta” (p. 166, 175) que o impede de falar (p. 113), sabemos também que esse arame atravessa a garganta de outras personagens, dificultando-lhes as palavras (p. 164, 173).

Esta estratégia, aliada a crescentes e intensas alusões ao silêncio, recorre em *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?* quer em momentos em que das personagens se diz comunicarem sem palavras, quer porque se admite que elas não conseguem falar. Mercília, por exemplo, tenta explicar, “calada”, a diferença nos olhos de Ana; esta, por sua vez, pede-lhe, também “calada”, que o não faça (p. 50). O mesmo sucede no exemplo em que Ana não usa a boca para dizer “ – Tenho frio” quando, no “baldio sobre o Tejo” se encontra com o homem que lhe vende a droga (p. 68). Num outro exemplo, que ecoa o arame na garganta das personagens de *O Arquipélago da Insónia*, sabemos não só da dificuldade na garganta de Francisco ou da sua incapacidade para a explicar (p. 111-112), como, ainda, encontramos João a interrogar-se sobre “que dobradiças temos na garganta senhores” (p. 216).

Em outros momentos, sabemos também que o pai não está certo de falar (p. 89-90); que o bisavô Marques (posteriormente revelado como o pai de Mercília, p. 240) tem uma “fenda do lábio” (p. 132), deformação que traz à memória o lábio leporino de Hiena, um dos rapazes do *gang* de *O Meu Nome É Legião*, e que pode apontar para alguma dificuldade de articulação verbal, logo de comunicação. O mesmo efeito se retira, indirectamente, da menção ao facto de a placa de dentes postiços de Mercília lhe impedir a língua (p. 142-143) ou, directamente, da constatação de Maria José de que “não há sons para além de um gorgolejo que se interrompe e prossegue” (p. 290, cf. 297)²¹.

De acordo com o exposto, mas não só por isso, pensamos que o duplo lugar na evolução da ficção antuniana que anteriormente propusemos para *O Arquipélago da Insónia*²² deve, preferencialmente, reduzir-se à hipótese que vê a obra como o início de um novo ciclo²³ e não como o encerramento do anterior – o das contra-epopeias líricas, isto é, do conjunto de romances publicados a partir de *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* (2000). Um ciclo de romances de onde julgamos poder retirar *Boa Tarde Às Coisas Aqui em Baixo* (2003) que, pela sua semântica interna, deslocamos para o ciclo anterior, denominado pelo autor como o ciclo dos romances sobre o poder (em Portugal). Para esta nova fase de produção romanesca propomos a designação de ciclo do silêncio, isto é, de uma outra maneira de dizer as coisas, as pessoas, as vidas, as emoções ou a ausência delas. A justificação decorre, pois, tanto do facto de nas páginas

deste livro se levar a um (quase) extremo o intimismo presente nos romances anteriores quanto da constatação de que nele encontramos, como já dissemos, páginas silenciosas de arrojados metafóricos e de elaborações linguísticas afins.

Cumpramos explicitar que a designação utilizada de contra-epopeias líricas, de acordo com expressão, que completamos, do próprio autor²⁴, resulta quer da existência da vertente intimista que dominará o tom e a cor do ciclo do silêncio, quer do mais sistemático uso de uma linguagem reveladora de inegáveis dimensões poéticas. Não pretendemos afirmar que nas outras obras não seja possível encontrar uma enorme carga de expressão dos mais íntimos sentimentos das vozes – e das pessoas – que os povoam e que os percorrem. É-o, sem dúvida. Mas a isso sobrepõem-se outros interesses e outras preocupações decorrentes dos objectivos específicos e intrínsecos a cada um dos ciclos: a reduplicação de parcelas da sua própria vida, no ciclo dos romances de aprendizagem; a necessidade de fazer do país a personagem principal, no ciclo das contra-epopeias; o retrato a várias cores da Benfca da sua infância, no ciclo de Benfca; e, finalmente, a denúncia de atrocidades de vária espécie causadas pelas várias faces do poder, no ciclo dos romances com a mesma designação.

A partir de *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* torna-se subordinante o que até então era uma linha de subordinação aos aspectos que acabamos de enunciar. A expressão dos mais recônditos pensamentos e sentimentos de almas sempre deficitárias de afectos instaura uma nova dinâmica de predominância temática. Mas uma dinâmica que, no âmbito dos diversos jogos de subversão extrema sempre caros a António Lobo Antunes, e também no âmbito de uma procura de novos caminhos para o romance, exige que adicionemos o prefixo de negação ‘contra’.

Por conseguinte, não interessa tanto que, num primeiro nível, o jogo subversivo esteja desde logo patente na junção (tão post-modernista) dos conceitos de épico e de lírico, respeitantes a géneros diferentes (narração de acontecimentos sublimes e heróicos de um povo ou de um herói *versus* exteriorização do mundo interior). Não é também tão importante que, num segundo nível, possamos apontar, ainda, quer a ausência da chamada distância épica²⁵, quer a diferença entre a forma de expressão que esses conceitos implicam e aquela que é praticada pelo escritor (prosa e não verso). O que sobremaneira chama a nossa atenção, e exige o prefixo, é o facto de, ao contrário do que sucede na epopeia, não se celebrar nenhuma acção grandiosa de heróis não menos grandiosos, ou, de acordo com a mistura genológica proposta, não se celebrar, no limite, nenhum íntimo acontecimento, nenhum íntimo pensamento sublime e elevado. Ao

invés, as personagens são pessoas singularmente comuns (e não superiores), por vezes pessoas singularmente grotescas e sórdidas, ensombradas pela incapacidade de fugir a presentes sem futuro ou a passados sem presente.

Não se pense, contudo, que o facto de compartimentarmos a ficção de António Lobo Antunes pressupõe que a entendamos fora de um *continuum*. Além de ele próprio ter já reconhecido essa impossibilidade²⁶, não nos parece problemático identificar vários tipos de continuidade – na diversidade – presentes nas ficções publicadas até ao momento. Pelo menos para um leitor atento e interessado no conhecimento da globalidade da obra antuniana.

Aliando-se à já mencionada prática de jogos polifónicos de índole diversa, cumpre ainda chamar à colação um aspecto já assinalado por Maria Alzira Seixo, em 1996, a propósito de *O Manual dos Inquisidores* mas passível de aplicação a romances anteriores e posteriores. Referimo-nos a uma técnica de diálogo que, fugindo ao conceito e ao exercício canónico, tradicional, “nunca é troca de palavras, mas apenas enunciado de réplicas que obsessivamente se repetem na sua significação simbólica remissiva a um tempo de sentido lapidar”²⁷. Cumpre, também, dar conta da série de inovações formais, pormenorizadamente assinaladas pela mesma ensaísta no estudo fundacional sobre o autor, *Os romances de António Lobo Antunes*. Recordamos, para o efeito, principalmente a partir de *O Manual dos Inquisidores* o aumento – em grau e em número – do desmembramento de frases, resultado de estranhas translineações, e, por consequência, de suspensões semânticas inusitadas: frases entrecortadas por falas de outras personagens ou por comentários da voz que então fala, num jogo que pode ou não envolver parêntesis e itálicos; e num jogo, ainda, que não corresponde, necessariamente, a diferentes interlocutores.

No que se refere ao nível da semântica interna das obras, não podemos deixar de apontar esse que, segundo julgamos, constitui mais um exemplo do exercício de uma arte romanesca singular e peculiar: a permanente presença de intertextualidades homoautorais. E não nos referimos apenas à presença continuada de determinados motivos (também já devidamente assinalados e estudados por Maria Alzira Seixo), como o acto de escrever, os relógios, os retratos, o voo, o poço, as flores, etc.. Estes motivos, aliás, são com frequência usados para muito mais do que (re)criar ou decorar ambiências específicas ou facultar certas sugestões.

Em larga maioria das menções feitas à existência de retratos, por exemplo, é possível verificar que eles interferem no relato dos episódios em que surgem integrados,

ora pedindo ajuda, ora indignando-se com o desleixo, ora levando a supor que as coisas estão mudadas, ora dando ordens, ora, ainda, e sem esgotarmos os exemplos e as funções que desempenham, censurando comportamentos e modos de vida de personagens. Assim acontece, respectivamente, em *A Ordem Natural das Coisas*, com o pedido de ajuda do retrato da mãe de Orquídea (p. 127); em *O Manual dos Inquisidores* com o “retrato da rainha, examinando indignada as cascas do tapete” (p. 16); em *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, com “um retrato a examinar-se, a estudar-se (...) a achar a casa mudada” (p. 505); em *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*, com a mãe que continua “a mandar na pensão a partir do retrato” (p. 464); ou em *O Meu Nome É Legião*, com “(...) as fotografias que (...) censuram” a falta de juízo de um dos homens assaltados pelo *gang* de miúdos (p. 164).

Mas é também por outros aspectos que da leitura da ficção de António Lobo Antunes ressalta a constatação de que, como em nenhum outro autor, os vários romances dialogam entre si, mesmo quando um novo ciclo parece prenunciar o substancial abandono de algumas reconhecidas obsessões temáticas. Parece-nos ser o que sucede, exemplarmente, com o tema de África (progressivamente diluído mas nunca ausente) e, por extensão, da guerra colonial e dos seus efeitos e consequências²⁸.

Parece-nos ser também o caso de outros diálogos intertextuais. Reportamo-nos, agora, à reutilização (ainda que pontual) de personagens, de ambiências e, principalmente, do que podemos designar por micro-linhas de obsessão temática.

Desta forma, entre tantos exemplos, o sargento Eleutério, que em *Tratado das Paixões da Alma* (1990) evoca diversos episódios da guerra colonial (p. 356-358), recupera, sem dúvida, o alferes Eleutério que encontramos nas páginas de *Os Cus de Judas* (1979) (p. 76, 103, 114); o homem do violino, pai de uma das personagens do primeiro título que apontámos (pai do Homem, Antunes), é retomado em *A Ordem Natural das Coisas* no “homem barbudo” que tocava violino (p. 37). Este romance liga-se ainda ao anterior, entre outros aspectos, pela menção ao ninho das cegonhas no celeiro dos Antunes (p. 148). Além disso, a chuva-“toalha de pólen cor de prata sob o céu azul”, presente quase nas linhas finais do livro (p. 310), cria uma ambiência similar a um dos quadros iniciais de *A Morte de Carlos Gardel* (1994), trazendo à memória o “pólen da acácia que chovia nas pálpebras do avô de Álvaro” (p. 14)²⁹. Trazendo à memória, também, julgamos, a “chuvinha de outubro,” [as] gotas que não caíam, trocavam de posição sob um céu de barrela”, de *O Arquipélago da Insónia* (p. 14).

De igual modo, a tranquila caminhada de Julieta no final de *A Ordem Natural das Coisas* (ao encontro imaginado do irmão Jorge) parece antecipar as linhas finais de *O Esplendor de Portugal* (1997), quando Isilda, embora prestes a morrer, trota “na areia na direcção dos (...) pais, de chapéu de palha a escorregar para a nuca, feliz, sem precisar de perguntar-lhes se gostavam” de si. Por seu turno, a morte por enforcamento da avó do Juiz de Instrução de *Tratado das Paixões da Alma* parece prenunciar o quadro da morte da filha de Ana Emília que, em *Ontem Não Te Vi Em Babilónia* (2006), se enforca, também numa macieira, com a corda do estendal, numa indicação de pormenor que recorre em *O Arquipélago da Insónia* a propósito da morte dos pais da prima Hortelinda (“porque não te enforcas igualmente com a corda do estendal e me obrigas a isto, porque me tiraste o cheiro dos castanheiros e mataste os meus pais (...)”, p. 226).

Temos ainda o caso de algumas personagens que parecem resultar da (re)composição de outras, nomeadamente no que respeita ao desenho de autoritárias personagens masculinas, como sucede com o avô do autista (*O Arquipélago da Insónia*), cujos comportamentos machistas trazem à memória Rodrigo, Francisco ou o pai de Alice, de *Auto dos Danados*, *O Manual dos Inquisidores* e *Ontem Não Te Vi Em Babilónia*, respectivamente.

Num outro nível, também evidenciador de eventuais ligações entre os vários romances, a questão das redes bombistas – matéria-prima de *Tratado das Paixões da Alma* e já a florada em *Fado Alexandrino* (1983) pela participação do oficial de transmissões na brigada terrorista – é retomada em *Exortação aos Crocodilos* (1999). Sem pretendermos esgotar os exemplos, a incipiente influência jurídica patente nos autos de inquirição de *Explicação dos Pássaros* ou no título *Auto dos Danados*, prolonga-se e desenvolve-se em *Tratado das Paixões da Alma*.

Continuidade, portanto, mas uma continuidade que sempre implica diversidade e, essencialmente, renovadas estratégias da arte do romance. Como já apontou Nuno Júdice, “Um novo romance de António Lobo Antunes, neste quadro, significa que o curso da sua escrita prossegue a procura desse estuário que é a Obra – no sentido entre mallarmeano (o Livro total) e joyceano (a abertura de sempre novos horizontes de leitura) da palavra ficcional. Significa, também, que a literatura portuguesa está viva; e essa é, voltando ao princípio, a melhor coisa que se pode fazer pelos tempos que correm”³⁰.

Cada novo romance de António Lobo Antunes significa, ainda, acrescentamos, que, ao contrário do que muitos alegam, o romance não morreu. O que acontece é que, reconhecendo a exaustão de procedimentos canónicos, isto é, relativos a uma prática claramente enraizada no paradigma realista do século XIX, o autor, este autor, procede a uma sistemática renovação do género. Para isso, assume novos modos de representar o real; instaura uma nova sintaxe dialógica; cultiva peculiares maneiras de compor os seres que habitam a narrativa; reequaciona a sua e a nossa relação com a linguagem; impõe, em suma, a prática de novas lógicas discursivas – numa mistura de arte e de vida, de poesia e de prosa, de sublime e de grotesco – que, de facto, constituem uma nova arte romanesca.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo, *Os Cus de Judas*. 25ª ed./1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2004 [1979].

ANTUNES, António Lobo, *Tratado das Paixões da Alma*. 7ª ed./1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2005 [1990].

ANTUNES, António Lobo, *A Ordem Natural das Coisas*. 3ª ed./1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2008 [1992].

ANTUNES, António Lobo, *A Morte de Carlos Gardel*. 4ª ed./1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2008 [1994].

ANTUNES, António Lobo, *O Manual dos Inquisidores*. 10ª ed./1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2005 [1996].

ANTUNES, António Lobo, *O Esplendor de Portugal*. 4ª ed./1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2007 [1997].

ANTUNES, António Lobo, “Elogio do subúrbio”, in *Livro de Crónicas*. 6ª ed./1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2006 [1998].

ANTUNES, António Lobo, *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*. 6ª ed./1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2008 [2000].

ANTUNES, António Lobo, “Receita para me lerem”, in *Segundo Livro de Crónicas*. 2ª ed./1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2007 [2002].

ANTUNES, António Lobo, *Eu Hei-De Amar Uma Pedra*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

ANTUNES, António Lobo, *O Meu Nome É Legião*. 2ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2007 [2007].

ANTUNES, António Lobo, *O Arquipélago da Insónia*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

ANTUNES, António Lobo, *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?*. Lisboa: Dom Quixote, 2009.

ALVES, Clara Ferreira, “Lobo Antunes e os sete pecados mortais”, in *Expresso/Revista*, Lisboa, 23 de Novembro, 1985, p. 58.

ARISTÓTELES, *Poética*. 4ª ed. Trad., pref., intr., com. e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: IN-CM, 1994.

ARNAUT, Ana Paula, *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne-máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

ARNAUT, Ana Paula (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 2008.

ARNAUT, Ana Paula, “O Arquipélago da Insónia: litanias do silêncio”, in *Plural Pluriel, Revue des cultures de langue portugaise*, nº 2 automne-hiver, 2008 (<http://www.pluralpluriel.org>).

ARNAUT, Ana Paula, *António Lobo Antunes*. Lisboa: Edições 70, 2009.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Daria Olivier. Paris: Gallimard, 1978 [1975].

BARTHES, Roland, *O prazer do texto*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Ed. 70, 1997 [1973].

BLANCO, María Luisa, *Conversas com António Lobo Antunes*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

COELHO, Alexandra Lucas [2000], “António Lobo Antunes, depois da publicação de ‘exortação aos crocodilos’ – ‘Agora só aprendo comigo’”, in Ana Paula Arnaut (ed.),

Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro. Coimbra: Almedina, 2008, p. 325-339.

COELHO, Alexandra Lucas [2006], “Tenho a sensação de que ando a negociar a morte”, in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro.* Coimbra: Almedina, 2008, p. 535-550.

COTRIM, João Paulo [2004], “«Ainda não é isto que eu quero»”, in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro.* Coimbra: Almedina, 2008, p. 473-484.

COTRIM, João Paulo, “«Um fulano que não conheço...[»]”, in *Expresso/Actual*, Lisboa, 4 de Novembro, 2004, p. 34.

DIAS, Ana Sousa [1992], “Um escritor reconciliado com a vida”, in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro.* Coimbra: Almedina, 2008, p. 147-156.

DUARTE, Isabel Margarida, “«Memória de Elefante» e «Os Cus de Judas» – o sucesso de Lobo Antunes”, in *Jornal de Notícias*, Porto, 15 de Julho, 1980, p. 8.

GOMES, Adelino [2004], “Um quarto de século depois de *Os Cus de Judas*. ‘Acho que já podia morrer’”, in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro.* Coimbra: Almedina, 2008, p. 433-450.

GOMES, Adelino [2004b], “«Não sou eu que escrevo os livros. É a minha mão, autónoma»”, in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro.* Coimbra: Almedina, 2008, p. 463-471.

JÚDICE, Nuno, “Uma obra imensa”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 15 de Outubro, 2003, p. 20.

PIRES, Catarina e STILWELL, Isabel [2000], “Exortação ao Lobo”, in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro.* Coimbra: Almedina, 2008, p. 341-362.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*. 5ª ed. Coimbra: Almedina, 1996 [1987].

SEIXO, Maria Alzira, “As várias vozes da escrita”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 6 de Novembro, 1996, p. 8-9.

SEIXO, Maria Alzira, *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

SILVA (b), João Céu e, “«Daqui a dois anos acaba tudo e não publico mais»”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 16 de Fevereiro, 2009, p. 28.

SILVA, Rodrigues da [1994], “A confissão exuberante”, in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 2008, p. 209-226.

SILVA, Rodrigues da [1996], “A constância do esforço criativo”, in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 2008, p. 233-242.

SILVA, Rodrigues da [1999], “Mais perto de Deus”, in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 2008, p. 305-323.

SILVA, Rodrigues da, “Génese de um romance”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa: 4 de Outubro, 2000, p. 8-9.

VIEGAS, Francisco José [1997], “Nunca li um livro meu”, in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 2008, p. 275-304.

NOTAS:

¹ Viegas, 1997, p. 32 e Arnaut, 2008, p. 282.

² Pires e Stilwell, 2000, p. 34 e Arnaut, 2008, p. 355.

³ Silva, 2000, Génese de um romance”, p. 8. Em entrevista a Alexandra Lucas Coelho considera *Exortação aos Crocodilos* como o melhor livro “até agora”, cf. Coelho, 2000, p. 28 e Arnaut, 2008, p. 330.

⁴ Gomes, 2004, p. 3 e Arnaut 2008, p. 438; Coelho, 2006, p. 47 e Arnaut, 2008, p. 540.

⁵ Silva (b), 2009, p. 28.

⁶ Silva, 1999, p. 5 e Arnaut, 2008, p. 307; Gomes, 2004 e Arnaut, 2008, p. 435.

⁷ Gomes, 2004 e Arnaut, p. 436 p. 3; Silva, 1994, p. 17 e Arnaut, 2008, p. 215.

⁸ Blanco, 2002, p. 66 e 125. Esta convicção é repetida em várias entrevistas.

⁹ Duarte, 1980, p. 8.

¹⁰ Alves, 1985, p. 58.

¹¹ Barthes, 1997 [1973], p. 49-50.

¹² Ver Gomes, 2004b, p. 12 e Arnaut, 2008, p. 464. A mesma linha de leitura é adoptada por Cotrim, 2004, p. 34.

A diferente leitura que fazemos baseia-se, essencialmente, em excertos das p. 265-266 e 290.

¹³ Antunes, 2007 [2002], p. 114. Em entrevista a Silva, 1999, p. 5 e Arnaut, 2008, p. 307, afirma que “o livro bom” “é aquele que cada leitor pensa que foi escrito só para ele, como se pensasse que os outros exemplares tinham palavras diferentes”.

¹⁴ Reis e Lopes, 1996, p. 275 (“narratividade”).

¹⁵ Modo linguístico das formas manifesta e dissimulada. O modo diegético da forma manifesta, isto é, diversos comentários sobre o modo como romance está a ser escrito, surge cada vez com maior frequência na prosa antuniana. Ver, a propósito de formas de metaficção, Arnaut, 2002, p. 262-264.

¹⁶ Arnaut, 2009, 32.

¹⁷ Cf. Dias, 1992, p. 24 e Arnaut, 2008, p. 148.

¹⁸ Silva, 1996, p. 14 e Arnaut, 2008, p. 237.

¹⁹ Blanco, 2002., p. 55.

²⁰ Seixo, 2002, p. 241.

²¹ Ver, ainda, p. 170 (“na aba do chapéu [do pai] a mudez ensurdecia”), 175 e 184 (Francisco não usa a voz para chamar *a mulher* ao quarto, mas um gesto, porque é uma “maçada falar”), 190 (a mãe tosse “com o corpo, não com a garganta”), 194-195 (a mãe diz a Beatriz que não a ouve, como se ela não tivesse voz), 200 (as cartas sem palavras que Ana recebe de si mesma), 209 (a boca tapada de João), 220 e 224 (Rita não tem “ganas de falar” / perdeu “o hábito de falar”), 222 (Ana, no quarto de Rita, quer falar e não consegue), 270 (uma voz que se extingue), 320 (a boca de Ana impede-a de gritar), 325 (todos mudos). Na p. 58 Ana menciona o “defeito no lábio” do afilhado do avô.

²² Ver Arnaut, 2008 e Arnaut, 2009, p. 22.

²³ O próprio autor fala de uma trilogia constituída por *O Arquipélago da Insónia*, passado no Alentejo, *Que Cavalos São aqueles Que Fazem Sombra No Mar?*, passado no Ribatejo, e um romance ainda a escrever, passado na Beira Alta – ver Silva (b), 2009, p. 28.

²⁴ “Não sei se estou certo ou não, mas creio que o que escrevo são «epopeias líricas»” (cf. Blanco, 2002, p. 118).

²⁵ Segundo Mikhaïl Bakhtine, 1978 [1975], p. 452-453, a epopeia, em relação ao romance, caracteriza-se por três aspectos fundamentais: 1) o objecto da epopeia é “o passado épico” nacional; 2) as fontes são as tradições nacionais (em detrimento de experiências individuais); 3) o “passado épico” separa-se e distingue-se do presente de forma absoluta (“distância épica absoluta”). Veja-se, a propósito, Aristóteles, 1994, p. 109-113, 140-142.

²⁶ Cotrim, 2004, p. 29-30 e Arnaut, 2008, p. 475.

²⁷ Seixo, 1996, p. 8-9.

²⁸ Ver Arnaut, 2009, p. 29-35

²⁹ Imagem que também encontramos na crónica “Elogio do subúrbio”, in Antunes, 2006 [1998], p. 16.

³⁰ Júdice, 2003, p. 20.

MEMÓRIAS COMPARTIDAS: IMAGENS E VOZES MIGRANTES EM NAÇÃO CRIOULA DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Andréa do Nascimento Mascarenhas Silva- UNEB¹

Para desimpedir o caminho, afirmar a soberania e castigar o ultraje, os nossos (depois de tentarem conciliação) dispersaram o gentio – matando infelizmente uma centena d’esses negros, que são no fundo os verdadeiros senhores da região. Todos os dias sucedem estes casos na África (Queiroz, 1954, p. 271).

(...) entre o indivíduo e a nação há muitos outros grupos, mais restritos do que esta, que também têm suas memórias, e cujas transformações reagem bem mais diretamente sobre a vida e o pensamento de seus membros (Halbwachs, 2006, p. 100).

Com estas epígrafes, início a tentativa de descobrir os entre-textos de memória que o livro *Nação crioula* carrega em si, uma vez que o romance parece responder, de alguma forma, aos pensamentos de Eça e de Maurice Halbwachs *supra citados*. A primeira resposta se apresenta quase diretamente na obra angolana, na qualidade de mote da ideia literária dialógica, um dos esteios do livro, quando o autor apresenta-nos um Eça revisitado a partir de Carlos Fradique Mendes, posto na obra em processo de imersão e envolvimento com as gentes e o continente Africano. A segunda resposta presentifica-se na obra por meio do entendimento acerca do termo ‘nação’, que ultrapassa os planos e os traçados dos mapas convencionais, quando Agualusa desenha, com letras, outros mapas de África, dando a conhecer traçados, relevos e cores pouco vistos.

Antes mesmo de enveredar pelas páginas de *Nação crioula*, diante do título, organizado como uma porta para a obra, composta em 1997 pelo africano nascido em Angola, José Eduardo Agualusa, já se tem muitas possibilidade de leitura.

¹ Professora de Teoria Literária, Literaturas Brasileira e Portuguesa – UNEB. Dr.^a em Comunicação e semiótica – PUC/SP.

A primeira leitura mostra o livro como escrito literário casado com pelo menos dois tipos de história – a que recebe estatutos ditos oficiais e a que passa da boca ao ouvido incessantemente.

E a primeira impressão que se confirma ao longo das páginas do livro é a de que se trata de uma história construída sobre vozes de personagens que, de saída, são como que representantes dos povos ditos crioulos; estes, por sua vez, resultam da união de inúmeras castas e descendências africanas, não só em terras de África.

A partir de recentes pesquisas no campo da Antropologia e da Linguística principalmente, tem-se reelaborado o entendimento em relação ao termo ‘crioulização’, que hoje gira em torno dos sentidos de criatividade e mistura em contínuo processo, além de também representar sobreposição de traços da língua do dominador sobre a base/matriz da língua dos dominados – indício de resistência.ⁱ

Um dos textos-memória dado à leitura informa, de modo indireto, o entrelace estabelecido entre Agualusa e Eça de Queiroz, a partir da retomada ou migração (artístico/cultural) de Fradique Mendes, personagem que passa da autoria do escritor português para a autoria do escritor africano.

Uma espécie de "heterônimo coletivo", daqueles que em Portugal foram chamados “os vencidos da vida” (Oliveira, 2000 e 2004), Carlos Fradique Mendes, ao ser recriado, traz consigo uma bagagem de memórias alheias que casa perfeitamente com o projeto literário que pode ser identificado entre Eça e Agualusa: o que mostra as feições de uma literatura pautada não na autoria clássica, mas no plurivocalismo, ao apresentar outras vozes que emanam de uma nação movente e que se faz fortemente presente pelo mundo e não em apenas um continente.

Em se tratando de memória e autoria compartilhada, vale dizer que Fradique constitui-se em excelente exemplo dado a público por meio das letras portuguesas. Sobre isso informa um dos compiladores do livro póstumo de Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão, *Os brasileiros*, Zetho Cunha Gonçalves, ao tratar da autoria d’*As Farpas*:

As Farpas ou mais exatamente: *As Farpas – Crônica Mensal da Política das Letras e dos Costumes*, é obra concebida e materializada a duas cabeças e quatro mãos, cuja assinatura autoral, ladeando, na capa da edição original, o diabo Asmodeus, é de Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão.

Obras de colaboração, portanto.

Como de resto, já o havia sido em diverso contexto e noutro propósito, *O mistério da estrada de Sintra*, dada à estampa em folhetins, no ano anterior, no jornal *Diário de Notícias*, de Lisboa, ou os poemas desse poeta imaginário

que se deu pelo nome de Carlos Fradique Mendes – criação coletiva de Antero de Quental, Eça e Jaime Batalha Reis, em 1869 –, e que inaugura não só a poesia realista em Portugal, como é um perfeito heterônimo que posteriormente Eça, já a sós, na *Correspondência de Fradique Mendes*, utilizará a par de sua obra ortônima, chamemos-lhe assim. (2007, p. 16-17)

Os trânsitos potencializados com o encontro proporcionam uma espécie de reunião de um grande acervo memorialístico (coletivo e individual). Um mesmo material que deu forma às obras de Eça em fins do século XIX e, em fins de século XX, deu formato diferenciado à composição literária de Agualusa, uma vez que o escritor angolano como que dá continuidade à história da personagem eciana, não demonstrando ou desconsiderando o trabalho de criação do escritor português, traço característico de diversos escritos literários atuais pautados na paródia. Têm-se aqui um exemplo de pastiche.

Mas não é somente sobre o imperialismo da língua portuguesa que a obra aqui em estudo se faz e se sobressai e se insurge, assim como também as culturas crioulas pinceladas nela. É na retomada da personagem da literatura de Eça de Queiroz, Fradique Mendes, que Agualusa se destaca e nesse ponto reside uma das singularidades do livro: recompor uma personagem e por detrás desta, uma das personalidades literárias das mais importantes em todos os tempos, ao longo da trajetória das literaturas elaboradas em Língua Portuguesa.

No jogo de desficcionalizar a ficção e ficcionalizar o real, Agualusa traz Eça de Queiroz como personagem e interlocutor de Fradique em suas “cartas”. Ao mostrar as regras do seu jogo ficcional, o autor angolano parece realizar esse trânsito da vida à literatura, com Eça, e o faz justamente para dar voz e falar de Áfricas e de nações que se fundam sobre lugar nenhum e que cada vez se fazem mais fortes e presentes no mundo, a partir das empresas coloniais.

Com um trabalho de mimese inovadora, Agualusa compõe *Nação crioula* a partir do gênero epistolar, como os livros de Eça, *A correspondência de Fradique Mendes* (1954) e *Cartas inéditas de Fradique Mendes* (1929). Nesta nova etapa da personagem, Agualusa (re)cria um Fradique não muito diferente daquele (entre)visto em meio às letras de Eça: grande viajante e correspondente assíduo principalmente da madrinha, a Madame de Jouarre, entre outros interlocutores.

O Fradique (re)composto por Eduardo Agualusa, ao tempo em que faz suceder relatos acerca do que vai vendo, sentindo, vivendo, oferece à recepção sensações que se

misturam: são imagens descritas que carregam em si gustações, temores, mitos e (des)mitos, pulsações lírico/trágicas, vozes proferidas e caladas, silêncios irrequietos, transbordantes e prestes a se romper em gritos e dar lugar a vozes e gestos insurgentes.

E dessas imagens que permitem exercitar uma leitura intersemiótica chama atenção uma cena aparentemente trágica (mas potencialmente cômica), envolvendo morte e vida, mito e (des)mito. Em cartas a José Maria Eça de Queiroz, Fradique relata ter acompanhado um grupo que se destinava a retirar um enforcado do alto de uma árvore e lá não havia senão um homem vivo, chamado João Bacalhau, que se abrigara ali no topo da árvore para se esconder, após ter esfaqueado um colono e tê-lo julgado morto:

Foi com susto, dizia, que ele nos viu rodear a árvore: vinte homens e um minúsculo padre negro. A terra escura, as árvores altas, os sonoros cânticos, as velas e a cruz, tudo lhe infundia estranheza e medo.

Viu o padre erguer o rosto e ordenar:

– Subam e façam-no descer!...

– Não! Não subam! – gritou Bacalhau – Não subam porque eu vou descer.

Embaixo toda a gente começou a gritar e a correr. Fiquei eu e o padre. E só nessa altura vislumbramos entre a folhagem alta o rosto lívido de João Bacalhau, e só então Bacalhau percebeu, quase colado ao seu, o rosto azul do triste escravo que ali se havia enforcado e que nós tínhamos afinal vindo resgatar.

Embaixo Nicolau dos Anjos apenas murmurou: "Ora esta!".

– Ora esta!! – murmurei eu próprio, que durante breves segundos me julgara testemunha de um terrível prodígio.

A João Bacalhau tivemos de o retirar da árvore, eu e Luiz Gonzaga, levando-o depois para a cidade onde, à noite, se reconciliou com o outro colono, apenas ferido num braço.

Entre os homens que acompanharam o cortejo dois ou três fugiram para a mata e nunca mais foram vistos. É de crer que estejam agora assombrando o gentio com a narração de mais um milagre de Nicolau dos Anjos. (Aguilusa, 2004, p. 31-34)

Ao final do relato, Fradique ressalta a Eça como se gestam os mitos, ou seja, a partir do que o 'outro' interpreta e/ou vê, um episódio da vida pode ou não ser percebido como mito.

Dos (re)encontros e retomadas em *Nação crioula* nasce um diálogo por demais atual e necessário entre as literaturas compostas sob a base sócio, linguística e cultural da Língua Portuguesa. Três outras nações se juntam à crioula: as de África, as portuguesas e as brasileiras. O plural é usado aqui para ressaltar que nunca é demais ou

óbvio dizer que uma nação é sempre composta por muitas, como bem o demonstra o livro em questão, e os trânsitos, viagens e movimentação das gentes/personagens ainda mais destacam o caráter migrante da literatura de Agualusa.

Dentro da possibilidade intemporal da literatura, Eça de Queiroz e Fradique Mendes, ganham, uma vez mais, voz e expressão literárias para tratar da urgência não só temática que gira hoje em torno das nações crioulas: a presença, configurações e implicações de uma nação desterritorializada que (co)existe em outras nações pelo mundo.

Ao chamar atenção para a polissemia do título (que na obra dá nome a uma embarcação/navio), Agualusa fala/conta/registra uma memória ativa/móvel que é crioula e que não está só e necessariamente na África, mas que, ao ser posta a caminhar forçadamente pelo mundo, quando do “comércio” escravocrata, oferece, recebe e filtra os influxos de vida encontrados em outros povos e nações.

Tais movimentos, impostos de modos diferentes em cada ato colonizador, revelam o traçado de processos de migração que, por sua vez, resulta em mestiçagem, sobretudo a cultural, que se faz não só pela troca ou mistura, mas também pela (re)elaboração do que vem do ‘outro’ e, muitas vezes, pelo descarte, negação ou não aceitação (Branco, 2007).

Aqui se pode falar (aligeiramente) sobre composição de identidades, pelo que aponta Serge Gruzinski, ao dizer que:

Cada criatura é dotada de uma série de identidades, ou provida de referências mais ou menos estáveis, que ela ativa sucessiva ou simultaneamente, dependendo dos contextos. “Um homem distinto é um homem misturado”, dizia Montaigne. A identidade é uma história pessoal, ela mesma ligada a capacidades variáveis de interiorização ou de recusa das normas inculcadas. Socialmente, o indivíduo não pára de enfrentar uma plêiade de interlocutores, eles mesmo dotados de identidades plurais. Configuração de geometria variável (...), a identidade define-se sempre, pois, a partir de relações e interações múltiplas. (2001, p. 53)

Ao desenvolver a narrativa, o autor vai mapeando alguns locais em que habita esta “nação”, saindo do continente afro, subindo o mapa rumo a Portugal e Paris, passando pelo atlântico onde sofreram, tentaram sobreviver e morreram incontáveis pessoas, até chegar ao Brasil.

A tessitura-memória que se dá a ler em *Nação crioula* não é das mais conhecidas. É, sim, um tipo ficcional de memória que, dentro do discurso literário, encontra veio para se estruturar e, com isso, compor registro de fatos, sentimentos e vivências muito mais alheias do que pessoais/particulares. Em *Armadilhas da memória*, Jerusa Pires Ferreira faz menção a esse tipo de texto ao parafrasear Iuri Lotman e

afirmar que (...) “texto não é apenas o gerador de novos significados, mas um condensador de memória cultural” (2003, p. 82).

Vindo da África para o Brasil, a personagem Fradique e seus companheiros de viagem, Ana Olímpia (sua amada) e Arcênio de Carpo (filho de personagem de mesmo nome, morto ao longo da narrativa) foram conduzidos ao Porto das Galinhas. A partir da curiosidade demonstrada por Fradique, a narrativa promove um encontro de histórias:

Quis saber o nome daquela região: <<Porto de Galinhas>>, esclareceu o comandante. <<É o paraíso.>> Tinha aquele nome porque de todas as vezes que um navio ali descarregava escravos, corria pelos sertões, entre os fazendeiros, a senha secreta: <<>há galinhas no porto>. (Aqualusa, 2004, p. 74)

Por esta passagem se vê que, entre Áfricas e Brasis, os elementos históricos ditos oficiais e os de tradição oral se mesclam, compondo outras histórias.

No caminho de Castro Alves (em *Navio Negreiro*), de Machado de Assis revisitado (em antologia que reúne vários de seus textos sobre a condição afro-descendente, intitulada *Escritos de caramujoⁱⁱ*) e Jorge Luiz Borges (em *El Aleph*, no conto ‘A escritura do Deus’) para citar apenas alguns, *Nação crioula* dá continuidade a uma importante via literária que vem conseguindo se expressar a partir da força dos registros de voz que emanam dos povos que um dia tiveram a liberdade roubada e seus espaços genuínos de vivência, expressão e comunicação invadidos. É a voz das colônias e as vozes dos povos que foram quase completamente silenciados, obrigados a migrar, quando da escravatura, que ganham tratamento literário na escrita também migrante de Aqualusa, que traz, já no sobrenome, nação e língua portuguesas.

O livro que carrega a nomenclatura de uma nação quase transparente, ainda, faz às vezes de “arquivo” aberto ou museu vivo. E ao trazer (à baila literária) contextos e significações crioulas, traz também a voz desses povos, fazendo-a migrar para além dos continentes ou dos espaços da página. Com isso, o livro faz-se lembrança coletiva significativa, capaz de operar mudanças a partir do plano da recepção leitora ou, nas palavras de Paul Zumthor:

O que importa mais profundamente à voz é que a palavra da qual ela é veículo se enuncie como uma lembrança; que esta palavra, enquanto traz um certo sentido, na materialidade das palavras e das frases, evoque (talvez muito confusamente) no inconsciente daquele que a escuta um contato inicial, que se produz na aurora de toda vida, cuja marca se apagou em nós, mas que, assim reanimada, constitui a figura de uma promessa para além não sei de que fissura. (2005, p. 64)

Assim, ao se oferecer (enquanto ideia literária e ideal sócio-cultural) e se fazer veículo de “mediação comunicativa” entre nações e recepção (Martín-Barbero, 2004, p. 229), o livro de Agualusa traça um mapa que mostra e faz comunicar culturas crioulas, vastas e pouco conhecidas.

Circula no livro de Agualusa uma “matéria” quase não palpável, que faz (trans)bordar memórias construídas (talvez um dos motes do autor) e ficcionadas sob a aparência de memórias alheias, no intuito de tornar público mais que um acervo ou sentimento. E esse material tão fugaz tecido pelo autor angolano está como que baseado no “fato” de Eça não ter tido tempo de “publicar” a “correspondência secreta” de Fradique, aquele mergulhado em Áfricas, dada sua morte em 1900.

Por meio das letras da “nação” construída por Agualusa ouve-se o que querem bradar antigos silêncios e feições borradas (por muitas Histórias) que, na obra, se revelam nítidas. E assim vai se fazendo e se narrando, de insurgências e resistências, as nações crioulas pelo mundo...

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. *Nação crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes*. 2. ed., 2. reimp. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

BRANCO, José Amácio Pinheiro. *Anotações em classe*. São Paulo: PUC – Doutorado em Comunicação e Semiótica. Disciplina: “Ambientes midiáticos e espaços culturais: mídia e mestiçagem”, 2007.2.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2003.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HALBWACKS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo*. Travessias latino-americanas de comunicação na cultura. Trad. Fidelina González. São Paulo: Loyola, 2004 (Comunicação contemporânea, 3).

OLIVEIRA, Paulo Motta. *Fradique Mendes: Eça, a heteronímia e o vencidismo*. Porto: Veredas, 2000, v.3, p. 185-193. (versão on-line disponível por meio do endereço eletrônico <http://www.lusitanistasail.net/oliveira01.htm>)

FERNANDES, Annie Gisele e OLIVEIRA, Paulo Motta (orgs). *Literatura Portuguesa aquém-mar*. Campinas/SP: Komedi, 2005.

GONÇALVES, Zetho Cunha. “Eça de Queiroz: a nostalgia do Brasil.” IN: QUEIROZ, Eça de, ORTIGÃO, Ramalho. *Os brasileiros*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007 (Col. Sal da língua).

QUEIROZ, Eça. *A correspondência de Fradique Mendes*. Porto/PT: Lello e Irmão, 1957.

QUEIROZ, Eça. “Notas do mês – O Ultimatum”. IN: *Cartas inéditas de Fradique Mendes*. Porto/PT: Artes Graphicas, 1929. Prefácio, organização e notas de José Maria D’Eça de Queiroz.

QUEIROZ, Eça de, ORTIGÃO, Ramalho. *Os brasileiros*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007 (Col. Sal da língua). Organização, seleção e notas de Eduardo Coelho e introdução de Zetho Cunha Gonçalves.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Entrevistas e ensaios. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

NOTAS

¹ ROCHA, Cristina. *Zen in Brazil*. The Quest for Cosmopolitan Modernity, Honolulu: Hawai’i Press, 2006, 256 p. ISBN: 8-8248-2976-X. Neste livro, Cristina Rocha, antropóloga de formação, se detém mais sobre o assunto.

² *Machado de Assis afro-descendente: escritos de caramujo*. 2. ed. Antologia que traz organização, ensaio e notas Eduardo de Assis Duarte. Rio de Janeiro: Pallas; Belo Horizonte: Crisálida, 2008. ISBN-13: 9788587961297

PARA UMA EDIÇÃO CRÍTICA DAS *BARCAS* DE GIL VICENTE

Andrés José Pociña López - Universidade de Extremadura¹

1 INTRODUÇÃO

A abordagem de uma edição crítica de uma obra como as *Barcas* de Gil Vicente é tarefa da máxima complexidade, pois às complicações gerais de qualquer edição crítica – desde que feita segundo os parâmetros do maior rigor – vêm somar-se algumas complicações específicas, quer relativas à obra de Gil Vicente, em geral, quer atinentes ao caso mais particular das *Barcas*. Entre as mais salientes destas complicações avulta especialmente a antiga e célebre suspeita em relação à falta de fidelidade do texto da mais importante coletânea de dramas do autor, a *Copilaçam* de 1562 e, na sua sequência, a *Copilaçam* de 1586. Havemos de falar em pormenor, mais adiante, sobre este assunto; vamos antes, porém, abordar algumas outras questões que nos parecem fulcrais; questões que, além do mais, não têm merecido, por parte dos estudiosos, de toda a atenção que, do nosso ponto de vista, merecem.

Uma delas é a necessidade de estabelecer, pelo menos, duas diferentes edições das *Barcas* (também das outras obras do autor, em geral), relacionadas com a natureza, essencialmente dupla, do texto vicentino, e que compreende: 1) as obras vicentinas como *textos dramáticos*, e 2) estas mesmas obras, enquanto *documentos preciosos para a História da Língua Portuguesa*. Estas duas feições da obra vicentina concitam dois tipos diferentes de edição, com objetivos diferentes, estratégias e metodologias de edição diferentes, e mesmo uma destinação a públicos diferentes.

Talvez que, na edição de obras de Gil Vicente, se deva dar prioridade ao carácter delas como *textos dramáticos* e, daí, editá-las como tais – portanto, elaborar uma edição visando a sua *representação num palco*. Este tipo de edição requererá estratégias de edição muito diferentes daquelas que requerem as edições críticas *strictiore sensu*, quer dizer, as edições das obras de Gil Vicente como documentos históricos da Língua Portuguesa. Peculiaridades da *língua escrita* de Quinhentos, tais como a ortografia, muito importantes para uma História da Língua Portuguesa, não se acham revestidas, evidentemente, de grande interesse, numa edição visando a representação teatral, onde a

¹ Universidade de Extremadura (Espanha).

língua falada é que interessa especialmente, e não a sua maneira de se consignar por escrito. De facto, num texto dramático pensado apenas como suporte para uma encenação, é sem dúvida conveniente uma edição que contenha alguma modernização ortográfica, que possa ajudar à melhor compreensão, da parte de diretor e atores, para estes poderem pronunciar, e aquele dirigir corretamente, as diversas intervenções nos diálogos dramáticos. É claro que atores e encenador não podem ser obrigados a conhecer a ortografia do século XVI! Por contra, numa edição endereçada à encenação, será preciso desenvolver aspectos como as didascálias (muito breves, e insuficientes, no texto vicentino, porém absolutamente necessárias para uma correta representação), as indicações de “apartes”, alguma informação a respeito do cenário, vestuário, etc. (ainda que estes pormenores últimos possam ser deixados, como se faz geralmente, ao livre exercício da imaginação do encenador). Ainda assim, numa edição que, embora visando a encenação, almejar o mínimo rigor literário, será sem dúvida conveniente conservar os traços arcaicos na dicção (certas pronúncias, vocabulário, morfologia...) – o que quer dizer, convirá modernizar a ortografia, mas respeitando estritamente o *estado de língua* que lhe subjaz.

Um caso muito diferente tem a ver com a edição dos textos de Gil Vicente como *documento histórico*, pertencendo a uma época fundamental na História da Língua. É claro que, para a citação dos textos vicentinos, em obras de investigação sobre Literatura, ou Língua, precisamos de um texto devidamente estabelecido, a cumprir certos requisitos de qualidade e rigor, e tão fiel quanto possível ao texto original quinhentista. Do nosso ponto de vista, estes dois tipos de edição não devem contemplar-se como entidades isoladas, mas antes como realidades complementares – de facto, do nosso ponto de vista, as edições visando a representação das peças vincentinas, podem, e deveriam, ser feitas com base em edições críticas rigorosas.

Não serão objeto de estudo, na presente dissertação, as edições de textos vicentinos que têm como intuito a encenação; ainda que sejam estas, precisamente, aquelas que talvez revestem um maior interesse, porquanto a obra vicentina é, evidentemente, teatro, temos porém a certeza de ser necessário um texto básico, em edição crítica, para nele basear as edições que com posterioridade se fizerem, para a encenação. É claro que, no momento de se elaborarem estas últimas sobre as edições críticas, será mister atualizar ortografia, retirar o aparato crítico, acrescentar didascálias e indicações sobre vestuário, cena, etc. Mas, como dizia há um momento, não será deste tipo de edições, mas sim das edições críticas, que aqui iremos falar.

À partida, podemos deparar com certas dúvidas acerca da urgência de uma edição crítica das obras de Gil Vicente, e mais concretamente, das suas *Barcas*. É tal o número de edições que, deste grupo de autos de Gil Vicente, têm sido feitas, ao longo dos tempos – bem em edições avulsas de cada um deles, bem em conjunto, bem formando parte de edições da obra completa do autor – que parece não haver espaço para uma nova edição destas peças, de fama universal. É bem certo que aquelas edições propriamente críticas escasseiam; algumas delas, apresentadas muito embora como críticas, não satisfazem as exigências de rigor e consciencioso trabalho filológico necessário para serem merecedoras de tal nome. Ainda por cima, são bem poucas aquelas que se apresentam, no próprio título, como edições críticas, evidenciando um receio histórico, patente nas sucessivas gerações de vicentistas, em editar criticamente a obra do autor teatral português – temor este que deverá ser ultrapassado, por forma a podermos dispor algum dia de textos vicentinos verdadeiramente fiáveis. Quais podem ser, deste ponto de vista, as características principais de uma edição como aquela que preconizamos, e que não vemos refletidas nas edições, já feitas, que temos analisado? Podemos resumi-las nos seguintes pontos:

Em primeiro lugar, a edição deverá ser feita tomando em conta *todos os documentos* (fundamentalmente documentos quinhentistas) que para cada um dos textos exista. Isto significa que será mister procurar a concordância entre as diversas espécies textuais de cada peça, optando por aquelas lições que se mostrarem como mais fiéis à vontade do autor, mais coerentes e dotadas de uma melhor adaptabilidade ao seu contexto. Isto exigirá também de nós a escolha de um texto base, que será aquele que, entre todos os existentes para cada peça, mostrar uma maior fidelidade às intenções do autor, ou se achar revestido das melhores qualidades de coerência interna, manutenção das peculiaridades linguísticas da época vicentina, etc. Doutro lado, devemos salientar que o número de textos conservados varia para cada uma das peças: atendendo apenas a um número tão reduzido de autos como são as *Barcas*, deparamos com dois autos (*Purgatório* e *Glória*) cujas duas únicas “fontes principais” são duas (as duas que se encontram presentes nas sucessivas *Copilações de todas as obras*, respectivamente de 1562 e 1586), conquanto são três, pelo menos, as fontes principais da *Barca do Inferno* (tomando em conta a edição *princeps*, em folheto avulso de c. 1518, que se vem somar às edições nas *Copilações*), ou quatro se tomarmos em conta o tardio, mais muito interessante, folheto da “Edição Norton” (c. 1600). Nem deixará de chamar a atenção o facto de se preferir, para texto base, o folheto avulso (*ed. princeps*) para *Inferno*,

preferindo-se porém, para os outros dois autos, o texto da *Copilaçam* de 1562. A razão é que, para estes, não possuímos folhetos a cumprir as características que reúne o avulso da *Barca do Inferno*, e de que mais adiante falaremos. A presença, para *Inferno*, de um documento tão precioso como o folheto de c. 1518 (talvez o mais fidedigno testemunho da criação teatral vicentina), obriga, por muito diversas razões, a tomar este como base, criando-se porém uma como que “descompensação” em relação aos textos de *Purgatório* e *Glória*, para os quais não possuímos testemunhos semelhantes. É claro que não podemos “inventar” textos, mas também não podemos interpretar a falta de documentos como um obstáculo para a edição: simplesmente, para os dois últimos autos, o texto básico de referência deverá ser a *Copilaçam* de 1562, que deverá, sem dúvida, ser lida com reservas, e em confronto sempre com a de 1586; a inexistência de fontes anteriores poderá certamente provocar diferença de estilo, ou doutro teor, em relação à *Barca Primeira*, mas tais diferenças, havemos de o reconhecer, são absolutamente inevitáveis. É claro que as prevenções em relação as duas espécies da *Copilaçam* são conhecidas apenas dos especialistas em ecdótica vicentina (e nem sempre partilhadas por todos), por isso serão requeridas certas explicações ulteriores, que deixaremos para mais adiante.

Tal maneira de editar as *Barcas*, implica necessariamente uma tarefa complexa, onde se requerem escolhas entre textos, ou entre variantes presentes nos diferentes textos. Escolhas que são desnecessárias no caso das edições “bédierianas”, que abundam no caso de Gil Vicente, sobretudo no caso das *Barcas*. A edição “à Bédier” consiste em editar avulsamente os diversos documentos que existem para cada peça, e reuni-los todos, um após outro, na edição final, deixando ao leitor o trabalho de comparar, se estiver interessado nisso, os diferentes textos. Tal prática foi iniciada pelo ilustre filólogo francês, Joseph Bédier, para editar textos da épica francesa, para os quais eram tantas, e tão profundas, as divergências existentes de espécie para espécie, que se fazia impossível coordenar as fontes, ou decidir quais textos deveriam ser usados como base. Ora, sendo tão poucas as diferenças visíveis entre as diversas fontes quinhentistas dos textos das *Barcas*, não vemos a necessidade de se editarem separadamente três *Barcas do Inferno*, duas *Barcas do Purgatório* e outras tantas da *Glória*. Para mais, que tais divergências, no caso das *Barcas*, não são, em geral, muito profundas e, o que é mais importante, não é assim tão difícil a escolha entre as variantes, pois que o estilo, umas vezes, a coerência interna, outras, ou a suspeita de alterações censórias, em não poucos casos, evidenciam, na maior parte dos casos, qual variante deverá ser preferida.

A edição crítica da *Barca do Purgatório* e da *Barca do Inferno* oferecem muito menores complicações, do que as que a *Barca do Inferno* apresenta. Para já, a edição a ser tomada como base, nos dois casos primeiros, é sem dúvida a *Copilaçam* de 1562, em confronto, claro, com a de 1586. Para a *Barca do Inferno*, subsistem as dúvidas, entre uma boa parte dos estudiosos, a respeito de qual será o texto que deveria ser tomado como base: se aquele da *Copilaçam* de 1562, como no caso das duas outras, se aquele do folheto avulso de c. 1518. Na “Introdução” ao meu livro *Gil Vicente y las Naves de los Locos* tenho discutido amplamente a questão, tentando defender a prioridade, a meu ver incontestável, do texto de 1518 sobre aquele de 1562, devendo portanto – sempre segundo o meu parecer, pois claro – escolher-se o primeiro como base para uma qualquer edição crítica, servindo as outras fontes para a consignação de variantes. Hoje em dia, passados apenas três anos desde a publicação do meu livrinho, continuo a defender basicamente as mesmas opiniões que então sustentava. Não vou, portanto, repetir aqui aquilo que já disse na altura; remeto para isso o leitor interessado àquelas páginas. Proponho, portanto, os resultados de novas análises e reflexões que, de então aqui, me têm surgido, e que têm vindo, de facto, a reforçar mais ainda os meus pontos de vista. Para além disso, achamos que tais reflexões podem esclarecer alguns pontos duvidosos, em relação à necessidade de editar criticamente a obra vicentina, podem ajudar a vislumbrar a maneira de proceder do editor, e talvez mesmo possam vir a proporcionar algumas ideias a quem quiser organizar uma edição das obras vicentinas (especialmente daquelas que estão em causa neste artigo) daquelas que visam a representação em cena, dos autos do genial dramaturgo português.

2 OPUS AGENDUM VS. OPUS ACTUM

A minha primeira reflexão tem a ver com a *natureza* dos textos a ser editados. A natureza das edições quinhentistas a recolher autos de Gil Vicente difere notavelmente daquela que costumam ter os *textos dramáticos* propriamente ditos. Concebe-se como *texto dramático* um *suporte* para uma encenação, portanto um texto *prévio* à representação. O autor dramático redige uma peça, que é dada a um diretor e aos atores, para eles a partir daí encenarem a peça. Diríamos, usando uma expressão latina, tratar-se de um *opus agendum*, de uma obra anterior, prévia, à sua realização, à sua atualização.

Não é outro o sentido da palavra “agenda”: numa agenda figuram as coisas que alguém deve fazer, há de fazer – indicam algo a realizar *no futuro*.

Ora no caso das peças de Gil Vicente, que conservamos, verifica-se exatamente o contrário. As peças de Gil Vicente foram representadas perante a corte, e só *depois* disso é que alguém se lembrou de as consignar por escrito. Todos os textos que conservamos de Gil Vicente recolhem os resultados de encenações tidas *no passado*. Sem dúvida que estava na mente do editor quinhentista a possibilidade de alguém querer voltar a encenar aquelas obras; contudo *a* representação primeva – não apenas a sua *estreia*, mas *a* representação original, perante os Reis de Portugal, portanto aquela encenação que se apresenta como revestida de especial e irrepetível prestígio – pertence já ao passado, na hora da sua redação. Está a recolher-se, quer nas folhas volantes (como o folheto avulso de c. 1518), quer na *Copilaçam*, uma coisa que *já foi*. Trata-se não de um *opus agendum*, como deve em rigor ser todo bom texto dramático, mas de um *opus actum* – o registo de uma ação acabada, feito para conservar a memória dela. Um *opus actum*, pois: não é outro o sentido da palavra “actas” (ou “atas”), isto é, o texto em que se recolhem as comunicações de um Congresso, depois de proferidas, para guardar delas a memória.

Como dissemos, *todas* as espécies que nos transmitem a *Barca do Inferno*, mesmo o próprio folheto de c. 1518, consistem em *opera acta*, e não em *opera agenda*. Não são, pois, *textos dramáticos* no sentido estrito do termo. Ora destes, é o texto de 1518, pela proximidade temporal à data da sua representação (ainda que esta fosse, já na altura, um tempo passado) conserva ainda uma certa frescura, pode melhor do que os outros textos fornecer-nos uma imagem da encenação, tal como foi vista pelos membros da Corte Real portuguesa. Mais adiante havemos de voltar sobre isto. Importa agora discutir sobre a natureza da *Copilaçam*.

3 O CANCIONEIRO DE GIL VICENTE

Qual é a natureza autêntica da tão célebre *Copilaçam de todas as Obras de Gil Vicente*? Quando pegamos nesse livro, que tipo de texto temos entre as mãos? Pese embora a todas as ideias preconcebidas que puderem existir ao respeito, devemos responder sem hesitações: a *Copilaçam* de 1562 (como a sua reedição de 1586) é, pura e singelamente, um *cancioneiro*.

De facto, o “Privilégio” concedido pelo Rei D. Sebastião (ou, melhor, por sua avó, a regente D. Catarina de Áustria) a Luís e Paula Vicente para a publicação das obras do pai, abre-se com as palavras “eu el Rey faço saber aos que este alvará virem, que Paula Vicente [...] me disse que ella queria fazer empremir hum livro & *cancioneyro* de todas as obras de Gil Vicente seu pay”ⁱ (sublinhado nosso); no resto do alvará, aparcem mais do que cinco referências ao livro publicado, nomeando-o como “o dito *cancioneyro*”. Por outro lado, no *Prólogo de Luís Vicente*ⁱⁱ à mesma *Copilaçam*, manifesta-se que o desejo a mover os filhos de Gil Vicente à publicação dela, é o não querer que se percam as obras do pai; para defender este ponto de vista, recorre-se aos exemplos dos grandes homens de letras, que deixaram os seus escritos para que se guardasse memória deles. O prólogo começa: “He tam gloriosa cousa, altissimo Rey & senhor nosso, a fama daquelles que a tem & a tiveram, que a toda pessoa geralmente faz desejo de a acrescentar & resucitar suas obras”, declarando-se depois que, muito embora as obras de Gil Vicente serem de muito menor qualidade do que muitas outras, dos maiores literatos do mundo (lugar comum da *captatio benevolentiae*), “por serem cousas algũas dellas feytas por serviço de Deos, & todas em serviço de vossos avoos, & de que elles muyto gostarão, *era razam que se empremissem*”ⁱⁱⁱ (sublinhados nossos). Ora, é impossível não lembrar imediatamente, com estas palavras, o prólogo de Garcia de Resende ao seu *Cancioneiro Geral*, onde se declaram ser idênticas, ou muito similares, as razões que moveram o poeta e cortesão português a compilar o cancioneiro, publicado em 1516.

NOTAS

¹ VICENTE, 1562: f. 2 r. (dos preliminares). As citações da *Copilaçam* de 1562 fazem-se pela edição facsímile incluída no volume III da edição de *Todas as Obras*, devida aos cuidados de José Camões (VICENTE, 2002), respeitando a ortografia do original ao máximo e citando pelo número de fólio, seguido da indicação “r.” (*folium rectum*), ou “v.” (*folium versum*).

² VICENTE, 1562: f. 3 v. (dos preliminares).

³ *Ibidem*.

O ARQUIPÉLAGO DA INSÔNIA E A SEGREGAÇÃO DOS AFETOS

Ângela Beatriz de Carvalho Faria - UFRJ

O Arquipélago da Insônia, 20º romance, de António Lobo Antunes, publicado em 2008, pela Dom Quixote, veio à luz, em duas versões. Uma, mais econômica, encadernada em forma de brochura, apresenta, logo abaixo do título, a figura de um garoto na capa, sem camisa, com um colar ao pescoço, formado por uma bobina de fita de máquina de escrever, semelhante a uma medalha. Esse miúdo possui um rosto marcado e dois grandes olhos que nos inquietam: um deles aparentemente perfeito e expectante; o outro, enevoado ou vazado, denota algum problema de visão. O design é do Atelier Henrique Cayatte. A outra edição, por sua vez, considerada de “luxo” e autografada pelo autor, apresenta-se de forma extremamente singular, a partir do projeto gráfico e do design da capa – “Ideias com Peso”, da autoria de Luís Alegre e Ricardo Nunes. Na capa branca e dura, de papel linho e sem qualquer imagem, há um efeito luminoso: as letras do título, em relevo, e, provavelmente, plastificadas, brilham no escuro, o que nos parece assinalar o estado de vigília ou de insônia recorrente e com o qual iremos nos deparar, ao longo das 263 páginas (poucas, aliás, se comparadas com os outros romances do autor, de cerca de 600). A edição referida vem, inclusive, protegida por uma capa ou caixa protetora, feita de papel de radiografia em que se vê uma coluna vertebral, o que ressalta a visão de claridade da superfície, na semi-obscuridade do fundo. No espaço textual, há uma alusão à presença concomitante de “arquipélagos brancos” e de “arquipélagoa normais”, acerca da radiografia de uma determinada personagem (AI, 269). Ao empreendermos a leitura do romance, descobrimos, extasiados, a sua possível significação: relâmpagos de clarividência e de ocultação na sombra dos relatos que se sucedem, distribuídos por 15 capítulos agrupados em três partes, referenciadas por algarismos arábicos, sustentam a interioridade dos sujeitos problemáticos, ou seja, aquilo que está oculto sob a pele ou aparência e que se nega a vir à superfície captada pelo olhar do outro com quem se divide uma determinada habitação, suspensa no tempo e no espaço. Parece-nos que a capa e seu invólucro funcionam como uma metáfora da principal temática do romance e dialogam com o título: arquipélagos formados pelas ilhas isoladas da insônia são os sujeitos dos relatos. Imersos em sua solidão, e, estagnados na paisagem, vivenciam a segregação de afetos e apresentam,

através de fragmentos ou lampejos, as subjetividades fraturadas. Elos vagos e fluidos, semelhantes ao vaivém das ondas, se desfazem nas dobras da memória.

Façamos nossas as palavras de Maria Alzira Seixo, ao comentar, no *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, datado de outubro de 2008, o título do romance por ocasião do pré-lançamento:

O título indicia ainda a solidão das personagens, vistas como *arquipélago* de ilhas desligadas cuja hipótese de elos vagos se perde nessa rememoração repetitiva e desgastante que lhes dá a sensação do tempo imutável, sem renovação: *este silêncio que estagnou, horas que se repetem sem avançarem nunca*. O não avançar nunca (do tempo), o não acabar nunca (da onda), levam a vida a reiterar-se, lugar íntimo no qual essa *onda vinda do fim do mundo* (eco da citação de Neruda em *ME* na qual o narrador se compara à vaga, em tropismo amoroso: *como uma onda para a praia na tua direcção vai o meu corpo*) se atinge pela pulsão da morte e se transpõe em vaga de escrita que dá a noite sem redenção: *e não será manhã nunca*.ⁱ

Essa narrativa de trevas e não solar, típica da pós-modernidade, apresenta, no primeiro capítulo, uma voz que pronuncia a frase emblemática ou *incipit* narrativo – “De onde me virá a impressão que na casa, apesar de igual, quase tudo lhe falta?” (AI, p. 13). Trata-se da percepção de um adulto sobre a herdade rural em que se encontra, marcada pela falta e pela carência, e cercada pelos espectros familiares presentes nas fotografias de contornos difusos ou da voz de uma criança, situada no limiar do labirinto? Esse sujeito estagnado, à espera de que alguém venha buscá-lo ou de que alguma coisa aconteça, está acompanhado do irmão que ora o observa ou observa-se a si mesmo no poço, ora demonstra indiferença e alheamento absolutos. Mais adiante, o leitor descobre que se trata de uma criança autista, a mirar-se no poço, que oscila entre “um rosto movente” e “o não responder a nada”, e que termina por ser internada em uma clínica, provavelmente, psiquiátrica. Em vários capítulos, o seu ponto de vista ou a sua voz, assinalada por “dicções fraturadas”, predomina e instaura um imaginário delirante.

Situadas no limiar do labirinto da memória, formada por lembranças e esquecimentos, essas personagens tecem fabulações que se fundem a fatos considerados “reais”, como se constata através da fala atribuída a uma delas: “mas serão lembranças ou episódios que invento, provavelmente não passam de episódios que invento” (AI, 15). As enunciações discursivas de ambas, postas em dúvida, em uma narrativa que desfaz, propositalmente, as certezas absolutas, resgatam as figuras que habitaram a casa, agora deserta: o avô (terratenente autoritário a abusar sexualmente das criadas da casa, com “uma avidez de

canário”), o pai (considerado “idiota” pelo avô, principalmente pelo fato de ter escolhido uma empregada que servia na cozinha para habitar com ele no andar de cima e que veio a traí-lo com o ajudante do feitor), a avó (vista como uma “chávena a tremer no pires”, ao constatar os desmandos do marido e ao vivenciar o desafeto) e tantas outras. Todas, aliás, surgem representadas por objetos ou gestos residuais, por falas recorrentes, lembranças obsedantes, silêncios impostos ou assumidos. À proporção que o romance se desenvolve, algumas ocupam os diversos capítulos e pronunciam-se, isoladamente, revelando o desconhecimento do outro com quem se convive (“não sei quem você era, senhora” – AI, 16), a violência contida ou manifesta, assinalada pelos atos de esventrar animais, tramar assassinatos, cometer suicídios, impor ordens arbitrárias; a submissão, o medo, a impotência, gestos de afeto esboçados e não concretizados, gestos de afeto pressentidos e rejeitados (“uma ocasião pegou-me na cara, tive medo que me desse um beijo – Chega cá e graças a Deus não me deu um beijo, largou-me desgostosa de mim”).(AI,16).

“Um rosto sem feições a dissolver-se no muro” (AI, 23) e espectros a rondar a casa apontam a desapareição iminente dos sujeitos e a ausência de uma identidade sólida, inerente às estéticas da descontinuidade e da negatividade: “quem habitou aqui antes de nós e não nos procura como as pessoas da sala esqueceu-nos e ao esquecer-nos deixamos de existir, não somos, não éramos, não chegamos a ser, a minha mãe não foi, eu não sou, o meu irmão não é” (AI,18). Ou ainda: “o meu irmão e eu debruçados para o poço” (elemento que reflete a obsessão abissal) “comparando-nos com os afogados que éramos” (AI, 67). A solidão dos sujeitos faz com que se enredem, cada vez mais, nos jogos infinitos do lembrar, que parecem constituir uma luta contra a morte. Tais constatações levam-nos a transpor, para o romance de Lobo Antunes, algumas reflexões críticas de Jeanne Marie Gagnebin, presentes em *História e Narração em Walter Benjamin*:

A dinâmica do lembrar (*Erinnerung*), que guia a escrita proustiana, e a exigência da historiografia benjaminiana salvadora de um passado esquecido, desconhecido ou recalçado, se juntam, portanto, neste movimento infinito e microscópico até infinitesimal, no sentido de Leibniz.ⁱⁱ

A grandeza da *Recherche* é ter ousado entregar-se, pelo viés da memória involuntária, à dinâmica imprevisível do lembrar, dinâmica que submete a soberania do sujeito consciente à prova temível da perda, da dispersão e, como ressalta Benjamin no seu ensaio sobre Proust, do esquecimento.ⁱⁱⁱ

No entanto, parece-nos que o romance de Lobo Antunes, embora calcado no ensimesmamento das personagens, não corre o risco de registrar, apenas, “o devaneio

complacente e infinito do qual o sujeito não mais quer emergir”, uma vez que insere a noção do “despertar” - exigência política e ética, capaz de confrontar o sonho e a vigília e agir, em consequência, sobre o real. A dimensão individual do sujeito amplia-se em uma rede social e coletiva e alude aos acontecimentos da História recente de Portugal ou, mais especificamente, ao período pós-revolucionário português, exemplificado pelas ações de barbárie perpetradas pela tropa e pelos camponeses, por ocasião do processo de desapropriação de terras, pelo sistema vigente, tais como, a queima do celeiro, a degola das criações, a quebra das patas dos borregos e das vacas, a tentativa de furtar a casa da família de latifundiários perpetuada na paisagem (AI, 15). A voz do avô, dirigida aos “comunistas” - “proíbo-os de me tirarem o que me pertence, o que fabriquei palmo a palmo para me defender de vocês” (AI, 99) - revela a sua prepotência e a tensão entre as classes sociais. Este fato, uma vez registrado em *O arquipélago da insônia*, suscita-nos a conjectura sobre a intencionalidade autoral. Isso desperta-nos uma primeira hipótese de interpretação a ser investigada: haveria, no início do século XXI, uma recuperação da proposta literária do Neo-realismo português, resguardando-se, é claro, as devidas diferenças? Lembremo-nos de que o romance *O meu nome é legião*, também da autoria de António Lobo Antunes, aproxima-se de *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes e de *Capitães de areia* de Jorge Amado, ao focalizar a infância e/ou a adolescência delinquente da periferia de Lisboa, formada por descendentes de africanos marginalizados pelo sistema social. A ficção assume-se, portanto, como testemunho da História e representante da memória da coletividade, uma vez que denuncia os conflitos entre as classes sociais, a partir de pontos de vista ideológicos que endossam o *status quo* vigente: “estes camponeses silenciosos, sem pensarem ou escondendo de si mesmos o que pensam seguros de que não lhes serve de nada pensar, obedecendo não da forma que a gente obedece mas da forma que os bichos se submetem por hábito ou por medo” (AI, 238). Ou, ainda: “os camponeses todos idênticos senhores, nascidos para terem fome e serem escravos da gente”(AI, 255). No entanto, a própria narrativa alude, sutilmente, ao fato de que tal *continuum* histórico poderá vir a ser modificado, em surdina (representante do proletariado, o ajudante do feitor apara arestas de madeira com a faca, de forma recorrente). Assim, prenuncia-se, no espaço textual, o processo dialético da *práxis* social, a partir da conscientização e da reação dos oprimidos economicamente... . Logo, “o momento da construção consciente, o *Kairos* da intervenção decisiva que pára o curso do tempo, que quebra o mau infinito do desenrolar histórico”^{iv} encontrar-se-ia na gênese da ficção antuniana.

Outra hipótese que nos ocorreu, durante o processo de leitura do romance citado: aproximar-se-ia a literatura de António Lobo Antunes da literatura dos testemunhos dos espaços concentracionários? Aprendemos, com Márcio Seligmann-Silva, em *O Local da Diferença*, que o campo de concentração, na época do Holocausto ou Shoa, constituía para os prisioneiros “a sua única realidade”, e, ao mesmo tempo, a afirmação da impossibilidade de saída e de libertação dele: “não existe mais mundo do lado de fora da cerca”.^v Em *O Arquipélago da Insônia*, personagens confinados a um espaço assinalado pela desertificação e ausência de vida, manifestam-se: “para além da vila e da herdade só tem mato” (AI, 48). Colocadas em situações-limite de segregação e sentindo-se rejeitadas, pronunciam-se, entre parênteses, uma vez que as suas vozes não serão audíveis: “(nunca virão buscar-nos para a vila, que criatura nos quer?)” (AI,61) Cristalizadas na paisagem, por absoluta falta de opção, desenvolvem expectativas que se frustram: “amanhã pego no braço do meu irmão e partimos destas sobras de casa porque há-de haver seja o que for para além do ribeiro e dos cactos, uma estrada, pessoas, nenhum mulo a mancar” (AI,80). Segundo Márcio Seligman-Silva, na narrativa de testemunho, cada personagem tem “a sua verdade” e pode narrá-la:

A narração tecida como forma de se libertar do passado desdobra-se como um doloroso exercício de construção da identidade. Ela é uma narração necessária tanto em termos individuais como também – pensando universalmente – deve funcionar como um testemunho para a posteridade. Ela é um ato subjetivo e objetivo, psicológico e ético”.^{vi}

Os fragmentos de memória, marcas da vida passada e, “ainda hoje capazes de ferir, se tocados”, literalmente rasgaram uma ferida (*trauma*, em grego), na memória das personagens, e, problematizaram a questão da identidade e da sua vertigem, enquanto processo sem fim e sem fundo: “_ Quem sou eu? E em lugar de resposta a lividez do silêncio e um esboço de móveis de que não reconheço a forma ou o cheiro, a certeza que só parte do corpo me pertence, uma fracção da cara, uma fracção de gestos parecidos” (AI, 102). A identidade dos sujeitos e da própria obra de arte surge, na cena literária contemporânea, e, particularmente, em *O arquipélago da insônia*, descontínua e fragmentada, e manifestam-se em forma de “oscilação”, “arabesco” e “hieróglifo”, o que se reflete pelo entrelaçamento entre imagens e palavras e pela sua não- legibilidade imediata. O “hieróglifo” como utopia lingüística corresponde, na teoria romântica da superação dos gêneros literários tradicionais, à construção de uma poesia que reunisse esses mesmos caracteres do “hieróglifo”, que fundisse

imagem e escritura. Os “arabescos”, por sua vez, significam a exposição do indizível através do sentido e da fantasia. Nela os significantes valem mais do que um improvável significado final.^{vii}

Essa arte da escritura imagética da memória, baseada nas estratégias citadas, apresenta “largos círculos concêntricos que se estreitam e aparentemente nos sufocam”^{viii} e consubstancia-se em “traços ” e rastros” de escrita, como atestam as ambivalências de sentido, as fragmentações discursivas, as elipses ou omissões, as citações que revelam o entrecruzar do ocorrido e do agora, presentes no romance em questão. As personagens não possuem, como vimos, uma “identidade sólida” que lhes permita recuperar, com precisão, através do relato, as memórias da sua existência, e, por isso, inventam e transfiguram o real, com exceção do ajudante do feitor, que afirma dizer a “verdade” e assume ser o pai do autista. Talvez não seja gratuito o fato de esta personagem pertencer a uma classe social que não simula ser o que não é. No espaço textual, surge a “remexer na memória”, “a olhar lápides do cemitério à procura de seus mortos” sem encontrá-los e “a pensar” que “se uma pessoa não tem mortos não tem vivos também”. (AI, 48).

Os fragmentos mnemônicos das personagens e que compõem o romance assemelham-se a estilhaços que penetram em suas mentes; suas lembranças metamorfoseiam-se em um campo de ruínas de imagens e acontecimentos isolados, incapazes de serem reunidos segundo uma perspectiva lógica. As ilhas de sentido que afloram à superfície, formando arquipélagos, deixam entrever traumas residuais e afetos segregados, resultantes de uma total incomunicabilidade e comunhão entre os sujeitos. O fato de não conviverem com o olhar do outro impede que lhes seja devolvida a sua verdadeira face, uma vez que se isolam em si mesmos, enredados nas dobras da memória:

O que lhe dói por dentro, porquê tanta desolação nesta casa onde as pessoas não se olham, não se juntam, não falam, imensos coelhos nus e imensos alguidares de pêlos, baús de que o perfume se evaporou, só a bomba dá água a acordar-me e ao meu irmão no poço a perguntar ao lodo quem era” (AI, 96).

A ficção de Lobo Antunes não se aproxima apenas da literatura de testemunho e dos relatos inerentes aos internos dos hospitais psiquiátricos, mas também (ou principalmente) dialoga com a tradição literária. O jogo complexo dos “eus”, que assumem a enunciação discursiva em forma de contraponto, e, o entrelaçamento dos tempos narrativos (a superposição do presente, do passado e do futuro) comprovam isso. Em *O arquipélago da*

insônia, nos são transmitidas inúmeras versões das imagens e dos acontecimentos que se anulam umas às outras, através de uma escrita movente e oscilante, que se desfaz e se refaz. Porque inexistem “verdades” estabelecidas ou certezas definidas, uma das personagens (o autista) confessa, através de sua dicção fraturada, decorrente da presença imaginária de um “arame na garganta” a impedir o contar (AI, 170) ou a elocução das frases (AI,175): “Não há nenhuma Maria Adelaide no bairro, inventei-a, inventei-vos a vocês e inventei tudo isso porque tenho medo de”. Em seguida, a manifestação de uma outra voz, situada em um outro contexto espaço-temporal, ratifica a invenção citada, ao inserir outra versão para os episódios relatados: a herdade rural, citada no primeiro capítulo, e, símbolo de abundância, mando, prestígio e influência do avô em uma determinada localidade rural que se supõe alentejana, por sua vez, será substituída, no segundo capítulo, por um bairro pobre da periferia de Lisboa (Trafaria) e pela situação de penúria da família. O mesmo *topos* retorna nos capítulos finais e espelha a desolação da paisagem, povoada por defuntos e marcada pelas “ruínas de segadora” e “campos ressequidos” (AI,77). Maria Adelaide, até então, um espectro da menina morta por quem o menino era apaixonado na infância, retorna, ao final do romance, como a mulher do irmão que o abriga em casa, após a saída do hospital psiquiátrico e que é perseguida por ele.

No romance citado, a própria questão da autoria ficcional é posta em dúvida: “o meu irmão a escrever esta história” (AI, 100); “(foi o meu irmão que escreveu estas páginas muito mais devagar do que se passou de fato, não fui eu quem o disse)” (AI, 104). A auto-referencialidade e a autoreflexividade recorrentes deixam transparecer a materialidade da escrita, assim como a distribuição dos signos lingüísticos e caracteres gráficos, de forma inusitada, pelas páginas em branco do papel (AI, 106). A alusão ao lápis (“o lápis completo a meditar”- AI,119), na mão do menino, revela-se como um instrumento que possibilitava a ele desenhar seres, locais e objetos, em seu processo onírico de criação e de representação do mundo, o que anula, totalmente, a escritura anterior e a “verdade” dos acontecimentos relatados pela personagem:

-Qual herdade?

Uma pergunta tão injusta a mim que a construí sozinho às escondidas de todos quando tinha a certeza que dormiam se calhar acordados a espiarem-me, um trabalho com a serra, a lagoa, o pomar, galinhas feitas a lápis uma a uma, cada pena, cada bico, cada cor eu que apenas concebia o cinzento e o branco e as inventei a custo (AI, 99).

No decorrer da leitura, tomamos conhecimento de que estamos diante das estéticas do onirismo e da negatividade, como atestam os fragmentos textuais: “Isto não é um livro, é um sonho”; “o bosque agora cinzas tal como eu cinzas, o meu filho cinzas, este livro cinzas, adeus” (AI,235). A presença de leitores que venham a comungar com o autor (“gostava que se comovessem ao ler isto e me observassem com dó” - AI, 127) já estava implícita na crônica “Receita para me lerem”: “Disse em tempos que o livro ideal seria aquele em que todas as páginas fossem espelhos: reflectem-me a mim e ao leitor, até nenhum de nós saber qual dos dois somos.”^{ix} Resta saber se, imerso na retórica ficcional, o leitor projeta-se a si próprio, no quadro emblemático do naufrágio, com o qual a personagem autista, e, paradoxalmente lúcida, se identifica e que representa “um navio à vela a desfazer-se nas rochas”...

Em contraposição às personagens estagnadas na paisagem e enredadas em sua própria interioridade, diante da iminência da morte e do delírio psicótico, observa-se a personificação de objetos simbólicos que se manifestam sozinhos, sem a intermediação dos sujeitos: “retratos que perseguem, desprezam e troçam do sujeito” (AI, 112), “tangerineiras que dão risinhos e imitam as pessoas” (AI,63), “gavetas a desobedecerem, recusando-se a abrir” (AI, 65), “o relógio a concordar com as opiniões das pessoas, subindo o peso da direita e descendo o da esquerda” (AI,65).

Esse viés surrealista, tão caro à ficção de Lobo Antunes, e, manifestado, principalmente, em *As naus*, possui uma função catártica, ao desanuviar a tragicidade do relato que acompanha o enevoadado naufrágio existencial das personagens. E, nesses momentos, a narrativa de trevas torna-se solar, ao provocar o riso do leitor.

Em *O arquipélago da insônia*, embora haja referências a Deus e aos homens abandonados por Ele (AI, 256), e, à noite sem redenção (“e não será manhã nunca” – AI, 263), surge a figura mitológica de uma Parca que corta o fio da vida das personagens e segue, com o bico da tesoura, a lista dos nomes selecionados para morrer. Trata-se da prima Hortelinda, figuração alegórica da Morte, que aponta o dedo para os escolhidos e deixa cair uma chuva de goivos (flores que possuem corolas caracterizadas pela disposição em cruz das suas quatro pétalas). Ao escrever os seus nomes em um fatídico livro, alguns tentam suborná-la para que indique outros, oferecendo-lhe “prendas aflitas, um frango, um leitãozinho, dinheiro que vão pedir emprestado” (AI, 214). Ironia e humor, portanto, coexistem, com o lado sombrio, na ficção antuniana.

O final do romance, em questão, apresenta a prima Hortelinda a chamar a personagem que queria afogar-se e a preveni-la, dizendo-lhe que, pelo fato de não constar do livro da

Morte, não seria bem-sucedida em seu intento. Assim, o responsável pela enunciação discursiva, descobre que não há redenção possível e que continuará imerso na noite da memória:

-Daqui a nada é manhã

E não será manhã nunca. (AI, 263)

O romance termina com a mesma inscrição latina de *O esplendor de Portugal* - *FINIS LAUS DEO* –^x e o próprio autor assume a sua autoria, identificando-se, assim, como uma das personagens criadas por ele “(escrito por António Lobo Antunes, em 2006 e 2007)” (AI, 263), o que nos permite dizer que, ao desvanecer os limites entre a narrativa histórica e a narrativa literária ou ficcional, também ele vivencia a segregação dos afetos e o arquipélago da insônia, ao expor os “motivos existenciais e poéticos de anulação e obscurecimento do humano”.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. *O arquipélago da insônia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2008.

_____. Receita para me lerem. In: _____. *Segundo Livro de Crónicas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002. pp.109-111.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A criança no limiar do labirinto. In: _____. *História e narração em Walter Benjamin*. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1999. pp. 73-92.

SEIXO, Maria Alzira. António Lobo Antunes: Isto não é um livro, é um sonho. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*. Ano XXVIII / No. 992, de 18 a 21 de outubro de 2008. pp.18-19.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

NOTAS

¹ SEIXO, 2008,p.18

² GAGNEBIN, 1999, p.78.

³ GAGNEBIN, 1999, p.79.

⁴ GAGNEBIN, 1999, p.90.

⁵ SELIGMAN-SILVA, 2005, p.110.

⁶ SELIGMAN-SILVA, 2005, p.114.

⁷ A esse respeito, ver o capítulo “Hieróglifo, alegoria e arabesco: Novalis e a poesia como *poiesis*”, inserido em *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, da autoria de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora 34, p.309-316.

⁸ ANTUNES, 2002,p.109.

⁹ ANTUNES, 2002, p.110.

¹⁰ Parece-nos que a inscrição latina recorrente na ficção antuniana – *FINIS LAUS DEO* – (FIM DO LOUVOR A DEUS) evidencia a decadência da compaixão e do humanismo, em uma época marcada pela barbárie. Última frase do romance, *O esplendor de Portugal* (1997), surge no momento em que os “tropas do Governo” disparam as metralhadoras contra a personagem Isilda, uma das últimas representantes do colonialismo português em uma Angola, prestes a se tornar independente.

UMA CONSTELAÇÃO DE DANAÇÕES. UM OLHAR HISTÓRICO SOBRE O PROBLEMA DOS JUDEUS EM PORTUGAL NA OBRA *ORÍON*, DE MÁRIO CLÁUDIO

Angelo Adriano Faria de Assis - UFViçosa¹

1. LITERATURA E HISTÓRIA – ENTRE APROXIMAÇÕES E CONTATOS

O surgimento dos *Annales*, na década de 1920, iniciaria uma revolução para a Ciência Histórica na ideia de fonte documental. O objeto de pesquisa de historiadores passaria por transformações profundas, abrindo espaço para temáticas até então esquecidas, além de uma crescente percepção da necessidade de interação com outras áreas do conhecimento - a Literatura aí incluída, fazendo com que estudiosos da História e de textos literários alargassem suas capacidades de análise.

Cada vez mais historiadores valem-se de obras literárias como fonte para o processo de reconstrução histórica, utilizando a literatura como importante material de pesquisa, da mesma forma que conjuntos documentais e análises históricas têm servido como material de consulta indispensável para as reconstruções feitas por romancistas.

Olhando sob o viés da Literatura, Roberta Franco chama a atenção para a importância da História na construção da narrativa do romance:

É inegável que a literatura, em diversos momentos e lugares, se apropriou de acontecimentos e/ou personagens reais para construir suas narrativas. Dessa forma, também é inegável que a literatura, além de trabalhar com elementos fictícios, também pode apropriar-se de elementos do real, alargando seu campo em relação ao da história¹.

Também Izabel Marson, analisando a questão sob o prisma da História, destaca a interação entre estes dois campos do conhecimento:

¹ Professor Adjunto da Universidade Federal de Viçosa.

a narrativa ficcional pode sinalizar para o historiador traços comportamentais, sociais, políticos e culturais de uma dada historicidade. Pode ainda registrar concepções políticas e filosóficas. Ainda são importante objeto para uma história do imaginário e da leitura. E quando apropriada e significada num outro momento diverso daquele que lhe deu origem, a narrativa ficcional pode nos remeter, dentre outras questões, ao diálogo possível entre duas temporalidades distintas. Em resumo, a narrativa ficcional é, também, um registro muito expressivo das temporalidadesⁱⁱ.

Apesar de pontos em comum indiscutíveis, História e Literatura possuem individualidades próprias e interesses particulares de análise que, se por um lado podem ser aprofundados com o auxílio uma da outra, precisam, por sua vez, do embasamento de teorias e metodologias que lhes são únicas.

Para o historiador, a recuperação da memória deve ser fruto de intenso, cuidadoso e minucioso trabalho investigativo utilizando os limites impostos por suas fontes, colhendo indícios e sinais deixados pelo passado, procurando retirar do texto apenas as interpretações que este permite supor. A Literatura é uma destas fontes, mas que deve ser consultada com o ferramentário particular da ciência histórica, possibilitando o cruzamento com outros conjuntos de documentos que permitam análise mais profunda, gerando uma visão mais definida dos fatos. Não lhe cabe, assim, afirmativas ou invenções para além do documento.

Para o romancista, os documentos permitem não apenas encontrar os indícios do passado que ajudam na concepção do palco de acontecimentos e dos personagens de sua narrativa, mas a possibilidade de utilizá-los para criar uma história nova, preenchendo as frestas que o rigor histórico não permite ver, fruto de sua imaginação, sem que esta tenha, obrigatoriamente, compromisso com a veracidade dos fatos. Por outro lado, a criação ficcional permite que se imagine o desconhecido, o que poderia ter sido, os sentimentos e emoções dos personagens, o clima vivido quando de um determinado acontecimento, expressões que nem sempre os documentos deixam evidenciar para o trabalho do historiador. Assim, na Literatura, embora a narrativa possa conter elementos de fatos ocorridos ou de personagens que realmente existiram, a preocupação com a fidelidade histórica alcança outros limites do que aqueles existentes naquela ciência, o que não a impede de inventar acontecimentos e memórias inexistentes na vida real, visto que os interesses ficcionais são outros.

A construção da narrativa literária utilizando-se de elementos e fontes históricas nos leva ao que Linda Hutcheon denomina de “metaficção historiográfica” - romances

famosos e populares, intensamente reflexivos e que, ao mesmo tempo, apropriam-se de acontecimentos e personagens da História:

Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos estes três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passadoⁱⁱⁱ.

Dessa forma, embora guardando suas identidades analíticas particulares, a aproximação entre História e Literatura permite um acréscimo de infinitas possibilidades na construção da memória, seja no campo ficcional, seja no espaço do verídico.

Temática bastante recorrente no romance histórico é o drama das diversas diásporas e perseguições sofridas pelos judeus e cristãos-novos na Modernidade. Nos últimos anos, é perceptível o aparecimento de romances retratando os sofrimentos que viveram no mundo ibero-americano, perseguidos pela Inquisição, vitimados pela diáspora, proibidos de seguir a fé dos antepassados. Com exemplo, podemos citar *1591, a Santa Inquisição na Bahia e outras estórias*, de Nélson de Araújo (1991); *O Primeiro Brasileiro*, de Gilberto Vilar (1995); *A incrível e fascinante história do Capitão mouro*, de Georges Bourdoukan (1997).

2. O AUTOR E SUAS CONSTELAÇÕES

Mário Claudio é um dos principais expoentes da literatura portuguesa na atualidade. Dentre seus trabalhos, destacam-se as obras que relacionam a estética da criação ficcional e o biografismo, como os romances *Amadeo* (1984), *Guilhermina* (1986), *As Batalhas do Caia* (1995), *Peregrinação de Barnabé das Índias* (1998), , *Camilo Broca* (2006), entre outros.

Em sua obra, é constante a presença da História, seja através da releitura de fatos ou de personagens reais, que utiliza como um dos elementos reconstrutores de época. Esta presença pode ser claramente percebida na “Trilogia das Constelações”, formada pelos romances *Ursamaior* (2000), *Oríon* (2003) e *Gêmeos* (2004), em que o autor percorre os entornos do poder e desvela as reações a suas manifestações pelos meandros da História, calcando suas narrativas em alguns fatos e personagens supostamente reais,

que ganham novas cores e elementos, reunidos a outros acontecimentos e personagens ficcionais, a partir da sua imaginação. Explica Mário Cláudio:

Não creio que se possa chegar a qualquer plano de liberdade sem transpor as paragens da ficção. Neste sentido entendo que, operando uma inventiva permanentemente aberta, e avessa a toda a cristalização, o romanesco se sobrepõe ao histórico. Quero dizer que a verdade, ou um certo rosto da verdade, poderá ser extraído mais facilmente dos relatos da imaginação, sempre multiformes, do que dos compêndios historiográficos, sempre tendentes à anquilose^{iv}.

Para compor esta trilogia, os romances receberam o nome de constelações, cada uma delas a retratar o desfilar das agruras vivenciadas pelos diferentes grupos ali representados. A referência às constelações não ocorre sem motivo:

Cada constelação conta sete estrelas, e sete é o número dos personagens que intervêm em cada romance da trilogia. Procurei aproveitar os três conjuntos de sete estrelas como horizontes desejáveis para as três tribos de fragilizados que peregrinam ao longo das várias histórias^v.

Ursamaior, o primeiro deles, é uma visita às prisões do século XX, retratando o consciente e o subconsciente de sete condenados. *Oríon* narra o destino de sete crianças judias que foram tiradas do convívio paterno durante o reinado de Dom João II para serem criadas por famílias católicas nas ilhas de São Tomé. *Gêmeos*, que finaliza a trilogia, trata dos últimos anos de D. Francisco – o célebre pintor espanhol **Francisco** José de **Goya** y Lucientes -, um homem velho e apaixonado que tem a vida decifrada por sete personagens.

Aqui nos interessam as relações entre a Literatura e a História presentes na construção do palco dos acontecimentos retratado em *Oríon*. A história narra o destino de sete crianças arrancadas dos pais judeus em 1493 e enviadas para as ilhas atlânticas de domínio luso, onde seriam entregues a famílias cristãs que as povoavam para que, crescendo entre católicos, esquecessem o judaísmo em que nasceram.

3. A HISTÓRIA E SUAS TRAMAS

De acordo com a Mitologia grega, Oríon era um belo gigante caçador, filho de Netuno, e favorito de Diana, com quem quase se casou. O irmão de Diana, Apolo, com

ciúmes da irmã e censurando seu envolvimento com Oríon, fez com que ela matasse o amado, com um dardo mortal. Ao perceber que enganadamente tirara a vida ao seu preferido, Diana colocou-o entre as estrelas, onde aparece como um gigante, de arma em punho, acompanhado por seu cão^{vi}.

O pano de fundo para a construção de *Oríon* é um dos episódios dramáticos ocorrido nos anos finais da livre presença judaica em Portugal e que antecedeu a expulsão dos judeus do reino, transformada, no último momento, em conversão forçada destes ao catolicismo, em fins do século XV. Trata-se de uma das inúmeras estratégias de convencimento e persuasão utilizadas para convencer a permanência dos judeus no reino – embora como católicos -, fundamentais para os interesses portugueses de então.

Com detalhes, o autor descreve os planos mais diversos em que vai se desenrolando a história: os afazeres do cotidiano, tanto em Portugal quanto nas ilhas, o trabalho nos engenhos e a produção de açúcar, a povoação, o comércio de escravos, a chegada e a partida de embarcações, as ameaças daquele ambiente inóspito, a vida nos quilombos, os criatórios de lagostas. Também a linguagem utilizada para ambientar os fatos é dotada de especial cuidado com o processo de narrativa, utilizando termos e expressões de época, permitindo não apenas um maior refinamento do texto, mas a reconstituição de diálogos que poderiam ter ocorrido em moldes muito semelhantes ao que apresenta o livro. Maria de Deus Beites Manso chama a atenção para a importância da obra ao tratar de temas pouco visitados pela historiografia:

é com agrado que vemos abordados temas como: a questão judaica, a vida a bordo das naus portuguesas, o degredo e, através do percurso/perfil destes sete meninos, podemos também conhecer e compreender parte da história quotidiana das Ilhas, tais como o tipo de população que para aí se dirigia, a relação com os diferentes poderes e como todos estes grupos se relacionavam entre si, isto é, que tipo de sociedade e, consequentemente, que forma de cultura aí desenvolveram^{vii}.

A história presente no romance, porém, vai além do destino miserável das crianças: é a história do povo judaico em suas várias diásporas, como deixa claro o personagem-narrador, muitas vezes de forma sutil, utilizando a escrita como paisagem:

Dolorosamente fui escrevendo este relato, e quando a pena se me esgotou, e a tinta secou no fundo da tigela, recorri ao que se achava ao meu alcance, o graveto que molho na água empoçada, e que larga letras e letras donde o pó de carvão pouco a pouco se desprende^{viii}.

Expulsos da Espanha em 1492, muitos judeus procurariam Portugal, aproveitando-se da proximidade e da longa fronteira seca entre os dois reinos. A população judaica portuguesa veria seu número aumentar significativamente, com a entrada de importante leva de judeus vindos da vizinha Espanha, expulsos que foram pelos Reis Católicos no processo de unificação daquele reino. Estima-se que os judeus somavam entre cento e cinquenta a duzentas mil pessoas, representando de quinze a vinte por cento dos habitantes que viviam em Portugal.

Recebidos em Portugal durante os anos de Dom João II (1481-1495), despertariam certa preocupação por parte da Coroa, compartilhada pela Igreja, com o aumento da população hebraica, visto como ameaça aos interesses e à pureza católica em Portugal. Por conta disto, medidas de convencimento aos judeus para abraçarem o catolicismo seriam tomadas, algumas de extrema violência, como a ordenação de retirada de crianças judias de seus pais para serem criadas em outro território, batizadas e confiadas a famílias católicas, encarregadas doravante pela educação e catequização dos pequeninos, fortalecendo o catolicismo e permitindo, por outro lado, significativa ajuda na colonização de territórios inóspitos.

A ordem real para retirar os filhos menores das famílias judaicas foi, infelizmente, atitude adotada mais de uma vez na tentativa de controle sob a crença dos judeus portugueses. Também Dom Manuel, seu sucessor, repetiria a dose e tomaria medida semelhante, durante o processo de expulsão dos judeus do reino, como uma das estratégias de convencimento dos pais judeus para que se convertessem ao catolicismo, permitindo-lhes, assim, manter a posse sobre os filhos. O desespero que tomou a população hebraica com a subtração da prole e a indignação e assombro causados às famílias cristãs de bom senso dão noção da dor e agonia enfrentados por estes pais. O fato é que muitos tomariam atitudes extremadas, preferindo a morte – suas e dos próprios filhos - à humilhante conversão:

Os gritos das mães, de cujo peito se arrancavam os filhos inocentes, os lamentos e queixumes dos pais, os soluços e choros dos recém-nascidos carregados à força em braços estranhos - isto transformou toda cidade e todo vilarejo num palco no qual se desenrolava um drama diabólico e desumano. Os pais, levados ao desespero, vagavam como dementes, as mães resistiam como leões. Muitos preferiam matar os filhos com as próprias mãos; sufocavam-nos no último abraço ou atiravam-nos em poços ou rios, suicidando-se em seguida^{ix}.

O horrível quadro habilmente desenhado pela escrita de Mário Cláudio traz à tona o desespero e as tentativas, em vão, de alguns judeus que tentavam ludibriar a decisão real e a cegueira popular que devassava bairros, ruas e casas à procura das crianças de Israel para entregá-las à Coroa para a rota do exílio nas ilhas: o medo da perda; a desesperada e praticamente necessidade de escolher o filho a tentar salvar; a violência do confisco dos infantes; a dor da separação. Em tudo, reflexos de outros exílios – muitas vezes, exílios dentro do exílio - vividos pelos judeus, retrato da agonia vivida pelas mães judias ao longo da História.

4. DESTINOS LABIRÍNTICOS ENTRE AS LINHAS DA TORÁ

A partir de personagens de ficção, o livro propõe um passeio por episódios e fatos reais, dando nova dimensão e percepção ao sofrimento vivido pelas crianças e familiares que tiveram suas vidas mudadas pelos interesses da Igreja, da Coroa e da sociedade portuguesa de então, impedidos de continuar a seguir, livremente, a fé e as tradições que herdaram dos antepassados.

São sete os personagens principais apresentados pelo autor e que compõem a obra: Abel, o narrador das histórias das demais crianças, Débora, Raquel, Benjamim, Séfora, Jairo e Caim. Nas histórias de cada um, o mesmo drama vivido pelos cristãos-novos sefarditas em várias partes do mundo: divididos entre o judaísmo e o cristianismo, entre a fé em que nasceram e a que foram obrigados a abraçar: proibidos de serem judeus e não aceitos como cristãos verdadeiros; adaptando-se ao interesses envolvidos e às necessidades de sobrevivência, cristãos numa hora, judeus em outra, de acordo com as possibilidades e conveniências.

O narrador é Abel, uma das crianças que sofreram o exílio forçado. Uma constelação de exílios, a bem dizer: Abel primeiro deixa a Espanha natal, expulso em 1492. No ano seguinte, arrancado dos pais, segue para São Tomé. Ao rever seus sofrimentos, já adulto, faz alusão ao sofrimento de seu povo, vítima da diáspora desde a Antiguidade: “Espalhados pelos quatro cantos donde os ventos sopram, só a admiração dos astros nos congrega, e debaixo deles nos assentamos à sombra da macieira da vida”^x.

Visitando sua história, Abel reconhece a história dos antepassados, reconhecendo-se nela, encontrando laços que lhe permitem compreender um pouco do drama judaico ao longo da História, reinterpretando e expurgando o próprio passado:

Em vários momentos do texto, a má sorte das crianças judias portuguesas serve como ponto de ligação à representação do destino judaico, refletido em significados na constelação de Oríon, ela própria a iluminar este drama:

E ternos e cruéis, loucos e piedosos, a cada um ilumina a menorah que se situa no centro do Paraíso, e que da refulgência das sete velas, espelhada Oríon, esclarece os que se abrigam à dourada aura da sua luz. E prosseguimos na travessia a que nos condenaram e bendizemos o fado que nos calhou. E quando descem as trevas sobre a nossa miséria, se não dispusermos de pena, nem de graveto, nem de tinta, nem de água, ainda assim escreveremos a história, riscando com o indicador o ar que respiramos^{xi}.

A narrativa descreve o drama do grupo judeu desde os rumores iniciais acerca do decreto joanino de captura das crianças, momento de desespero vivido pelas famílias que tinham seus rebentos arrancados do peito para serem enviados para a vida diaspórica no meio do Atlântico. Apesar da pouca idade, muitos começavam a viver seu segundo exílio, a segunda diáspora no curtíssimo espaço de um ano: expulsos primeiro da Espanha, e agora, de Portugal:

Já nos tinham chegado as infames notícias, manigava João II de Portugal por nos roubar a quem nos gerava e nos concebera, meninos que éramos, procedentes de Espanha, e que não tomávamos a sério as atoardas, que compúnhamos um exército com os fueiros das carroças e as tampas dos potes do lar, desembestávamos para o castelo de Penedono, subíamos às ameias de uma das torres, púnhamo-nos a desafiar a Meda e o Numão, o Caramulo e a Serra da Estrela, berrando o seguinte com quantas ganas possuíamos, “Que avancem as tropas do Rei para nos enviar para as Áfricas, daqui lhes faremos frente, também David se não temeu de Golias, que avancem elas!” E quando os soldados penetraram na vila no escuro de uma madrugada de Janeiro, estávamos todos enrolados uns nos outros por mor do frio, irmãos e primos, e foi como se tivessem apanhado uma ninhada de ratos. As mães deslocavam-se por aqui e ali, arrancavam os cabelos, esgadanhavam o seio, rasgavam as vestes, os pais afrontavam a gente armada, o que equivalia a um suicídio, dous ou três caíam varados, o arabi não parava de resmungar estes versículos de *Eclesiastes*, “Filho, se te dedicares a servir o Senhor, prepara-te para a prova, endireita teu coração, e sê constante, não te apavores no tempo da adversidade”^{xii}.

Muitas famílias, diante da desfavorável situação, usavam das mais diversas artimanhas para não entregar os filhos: alguns pais matavam-nos e depois se suicidavam; outros tentavam omitir a origem judaica dos rebentos; uma leva escondia os filhos, esperando que fossem esquecidos pelo clamor geral; outros ainda planeavam fugas, quase sempre impossíveis; alguns procuravam subornar quem quer que fosse para não serem importunados. Esforços muitas vezes em vão, que não impediam o cumprimento do decreto real, que contava para isso com uma orda de exaltados, a alimentar o desespero alheio e alimentar-se dele. Ao longo da narrativa, a memória daquele trauma vivido na infância mantém-se constantemente presente para o personagem-narrador: “E bem vingado me sentia do soberano de empedernido coração que me arregatara aos braços maternos, me metera com centenas de infantes da minha raça numa nau tenebrosa, me enviara para paragens onde se julgava mais do que certa a morte”^{xiii}.

Sobre o nefasto dia da partida rememora o emaranhado de pais desesperados e de crianças, desavisadas, que mal compreendiam o que lhes reservava o porvir:

Quem poderá descrever aquela Praça da Ribeira no dia nefasto em que ali se reuniam as crianças? Originárias das mais distantes regiões do Reino de Portugal, juntavam-se elas em magotes que os grandes fiscalizavam, agregando-se às resultantes de Lisboa, as quais em geral se faziam acompanhar por basta parentela. Era uma manhã de Abril, tão suave que mais parecia um agouro de acontecimentos festivos do que o limiar de um holocausto que se preparasse. E os gritos das judias, descabeladas diante da tragédia do furto dos seus rebentos, apegavam-se aos guinchos das gaiivotas na luz da beira-Tejo. Eu chegara com os restantes, estremunhado e dorido, assarapantado pela riqueza dos palácios, pela cópia de gentes variegadas que enchiam as ruas. Durante a comprida viagem limitara-me a roer alguma côdea de pão, a beber água salobra, a repousar os músculos e os ossos num estrado emporcalhado pelo vômito^{xiv}.

Em vários momentos do texto, o autor vai tecendo notícias sobre o processo de adaptação à vida nas ilhas, cada uma das sete crianças tomando destinos próprios, nem sempre alvissareiros. Esta memória da gênese insular encontra traços na criação do mundo:

Parecia obedecer-me a Ilha inteira como se fosse eu o rei da Criação, o qual, havendo imposto que frutificassem as árvores, e que ocupassem o seu lugar o sol e a lua, levantava o dedo, e desfilavam os animais domésticos, os répteis e as feras, e especava-se o homem, modelado como a argila do solo, mas iluminado por uma centelha que o Senhor nele alojara. E só faltava que

recebesse eu a auxiliar que me corresponderia, e não iria tardar a que fabricasse Iahvé a mulher, e a que despontasse ela, nua e fresca, do mais profundo do meu coração^{xv}.

Sobressai, nas voltas da narrativa, a idéia do exílio, do abandono, aliada à eterna lembrança da expulsão de Portugal:

E meditávamos com tristeza na natura deste Mundo, atentando em que, se perseguíamos nós os passarinhos indefesos, e os fechávamos numa cadeia de pau, nos aprisionara de idêntica maneira El-Rei Dom João II de Portugal, confiando-nos àquele jardim, povoado por vária qualidade de bichos ferozes, circundado pelo azul brilhantíssimo do Atlântico^{xvi}.

O exílio retratado ratifica-se pelo contínuo esquecimento a que são legados – permanentes degredados em um mundo de abandono constante: “Da minha Ilha contudo ninguém recebe notícia. Fustigam-na os vendavais, dardeja sobre ela o sol, somos crianças eternas”^{xvii}. Lembrar, deste modo, torna-se a maneira mais efetiva de manter viva a origem, de não esquecer de onde vieram e quem são – base de construção da tradição judaica desde a primeira diáspora –, mas, ao mesmo tempo, fincando raízes nos locais em que chegavam e reconstruíam a vida, dando continuidade a história de seu povo, marcados pela angústia e alegrias, divididos entre a beleza do Atlântico e a ameaça das bestas-feras.

O temor do esquecimento das origens agrava-se, ainda, pela quase total impossibilidade de retorno, visto os perigos e perseguições que assolavam os descendentes dos antigos judeus em Portugal, acusados de judaizar em segredo – os criptojudeus –, motivo para a criação da Inquisição em 1536, e dela, as principais vítimas. A ameaça da perseguição inquisitorial aumentava o temor destes cristãos-novos retirados nas ilhas: “Almas de fogo em corpos de argila, tochas seremos, e acesas, levadas pelos exércitos, atiradas às masmorras, alimentando a labareda que nos consome a carne exausta da peregrinação”^{xviii}.

Degredados, abandonados, ameaçados pela Inquisição, enfim, vítimas constantes do exílio. A escrita funciona, desta forma, em tentativa de expurgar os dramas, revivendo-os através da lembrança, de não deixar morrer sua memória.

Ao escrever sua própria história e a das outras seis crianças, Abel revela os sofrimentos de todas as crianças e das famílias que tiveram seus rebentos arrancados dos braços. Vai além: conta a história do sofrimento judaico através dos tempos, e seus

diversos exílios. Mais do que uma narrativa da diáspora das crianças que foram mandadas para as ilhas desertas de São Tomé, aponta as mazelas do povo judeu ao longo dos séculos. O entrelaçamento entre as narrativas – o drama das crianças e o drama do povo judeu – é representado pelo local utilizado para registrar as histórias: as entrelinhas da Torá, o livro sagrado dos judeus, a história das crianças a se fundir (e se confundir) com a história dos judeus: “As linhas da minha escrita atravessaram agora as páginas da *Tora*, apertadinhas umas de encontro às outras, e não conservasse eu na memória o que lá se diz, não alcançaria ler os versículos sagrados”^{xix}.

Ao assumirem o drama judeu como parte integrante de sua própria epopéia, enfrentam também a responsabilidade pela escrita de sua própria história, guardando-a para que as novas gerações a compreendam. Mais: nela se identificam, se vêem representados, compreendendo o papel que a escrita tem sobre si e do domínio que exercem sobre ela.

CONCLUSÃO

Oríon materializa-se no romance de Mário Cláudio com o brilho de cada uma de suas sete estrelas. Todas de luz própria, mas que refulgem com maior intensidade ao ver suas estórias narradas por Abel, também ele um destes astros.

Os dramas, intolerâncias, sofrimentos, escândalos, dificuldades, o desespero das famílias, o perder da inocência pelas crianças, o descortinar da realidade inóspita, o desconhecido transformado em temor, encontrando o desespero sob o céu castigador das ilhas atlânticas, agora não mais desabitadas de gente, mas ainda vazias na lembrança dos que ficaram no reino, despreocupados com o futuro daqueles que foram mandados para os confins do nada para aprenderem a viver cristãmente, coisa que, ao que parece, pouco ocorria nos hábitos e no cotidiano dos que ficaram em Portugal.

Ao traçar o destino de sete dentre as milhares de almas desgraçadamente enviadas forçosamente para esquecer a fé mosaica e aprender a amar o deus católico, Mário Cláudio dá vida ao sofrimento de todos aqueles que ficaram mudos pela voz da História, dando a imaginar o terror constante enfrentado pelos infantes. O drama retratado na obra vai além: descreve a diáspora dos moçoilos pelas entranhas, não deixando esquecer que ela reflete um mal maior, um exílio duradouro, a história das desventuras do povo judeu.

Se a ficção bem escrita permite imaginar o que teria sido, a História agradece, enxergando nas frases que compõem a narrativa uma oportunidade de se olhar no espelho. Afinal, também elas – História e Literatura – formam, juntamente com outras áreas do conhecimento, constelações tão brilhantes quanto a luz das sete estrelas de Oríon sob a duradoura noite das ilhas perdidas no infinito e na história.

REFERÊNCIAS

Obras de ficção revelam características de momento histórico. *Revista Comciência*, 2003. comciencia.br/entrevistas/2004/10/entrevista2.htm. Acesso em 13/julho/2009.

«Oríon». Escolha da luz, escolha da sombra. *Círculo de Leitores on-line*. circuloleitores.pt/cl/artigofree.asp?cod_artigo=119579. Acesso em 14/julho/2009.

ARAÚJO, Nélson. *1591, A Santa Inquisição na Bahia e outras estórias*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

BOURDOUKAN, Georges. *A incrível e fascinante história do Capitão Mourão*. São Paulo: Sol e Chuva, 1997.

BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia: História de Deuses e Heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

FRANCO, Roberta Guimarães. Luandino, Pepetela e Ondjaki: entre reescrever o presente e voltar ao passado. *VI Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África*. Rio de Janeiro: Léo Cristiano Editorial, 2009.

KAYSERLING, Meyer. *História dos Judeus em Portugal*. São Paulo: Pioneira, 1971.

MANSO, Maria de Deus Beites. “Mário Cláudio. Oríon. Lisboa, Dom Quixote, 2003”. *Diana. Revista do Departamento de Linguística e Literaturas*. Évora: Conselho Editorial da Universidade de Évora, 2004.

Mário Cláudio. *Oríon*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.

VILAR, Gilberto. *O Primeiro Brasileiro: Onde se conta a história de Bento Teixeira, cristão-novo, instruído, desbocado e livre, primeiro poeta do Brasil, perseguido e preso pela Inquisição*. São Paulo: Marco Zero, 1995.

NOTAS

¹ Franco, 2009, p. 396.

² “Obras de ficção revelam características de momento histórico” (entrevista com Izabel Andrade Marson). In: **Revista Comciência**. 2003. www.comciencia.br/entrevistas/2004/10/entrevista2.htm. Acesso em 13 de julho de 2009.

³ Hutcheon, 1991, p. 22.

⁴ “«Oríon». Escolha da luz, escolha da sombra”. Entrevista com Mário Cláudio. In: **Círculo de Leitores on-line**. Disponível em www.circuloleitores.pt/cl/artigofree.asp?cod_artigo=119579. Acesso em 14 de julho de 2009.

⁵ *Idem*.

⁶ Bulfinch, 1999, p. 248.

⁷ Manso, 2004, p. 264.

⁸ Mário Cláudio, 2003, p. 167.

⁹ Kayserling, 1971, p. 112.

¹⁰ *Idem*, p. 168.

¹¹ *Idem*, p. 169.

¹² *Idem*, p. 75-77.

¹³ *Idem*, p. 13.

¹⁴ *Idem*, p. 15.

¹⁵ *Idem*, p. 30.

¹⁶ *Idem*, p. 14.

¹⁷ *Idem*, p. 183.

¹⁸ *Idem*, p. 169.

¹⁹ *Idem*, p. 12.

O DISCURSO DA MEMÓRIA: DE FERNÃO LOPES A SARAMAGO

António Moniz - Universidade Nova de Lisboa

1 INTRODUÇÃO

O tecido da Memória, associado à acção inspiradora das Musas de Apolo, filhas de Zeus e de Harmonia, designadamente a Clio, a Musa da História, constituiu, desde sempre, a marca fundamental de uma identidade colectiva, qualquer que seja o ponto de vista do cronista, do historiador ou do poeta épico. No entanto, em épocas de crise e viragem cultural e civilizacional, como a actual, tal tecido assume foros de urgente caracterização e revisitação.

Da Literatura Portuguesa escolhemos um percurso cronológico elucidativo de uma pluralidade de perspectivas do registo da Memória, ainda que unidas por uma base comum de identificação nacional: Fernão Lopes, João de Barros, Fernão Mendes Pinto, Luís de Camões, Diogo do Couto e José Saramago.

2 FERNÃO LOPES

O primeiro cronista português e guarda-mor da Torre do Tombo, “inspirado no tratado *Reminiscência e Memória* de Aristóteles [...] considera a memóriaⁱ como uma qualidade inerente ao homem que está em plena saúde e juízo perfeito”ⁱⁱ. Por seu turno, a perda da memória é inerente à própria erosão do tempoⁱⁱⁱ. Por isso, deixar cair no esquecimento os feitos notáveis ao serviço da comunidade é um acto injusto, que afecta a própria consciência da identidade colectiva^{iv}. O resgate da memória, comparado à acção da luz nas trevas, em contraste com as *cinzas* letais do esquecimento^v, implica árduo labor de investigação^{vi}, imprescindível para o apuramento da verdade^{vii}.

Este culto da verdade, fundamental num historiador, guia todo o trabalho de Fernão Lopes. Para ele, a verdade é “o fruto principal da alma [...] pela qual todallas cousas estam em sua firmeza; e ella ha de seer clara e nom fingida, moormente nos Reis e senhores, em que mais resplamdeçe qualquer virtude, ou he feo o seu contraíro”^{viii}.

Por isso, “o autor da estoria nom deue de seer emmijgo, mas escpriuam da uerdade”^{ix}. O “Prólogo” à *Crónica de D. João I*, I Parte, expõe o princípio do primado da verdade, acima da estética ou motivação literária^x, oposto à prática vigente da chamada “mundanal afeição”^{xi}. Esta procura incessante e denodada da verdade não exclui o erro, como humildemente reconhece, mas simplesmente a vontade de errar^{xii}. A “clara çertidom da verdade” é aferida pela busca de consensos^{xiii}, com o recurso abundante aos testemunhos orais e escritos, a que chama “garfos”, corroborantes ou não^{xiv}, de modo a conferir fidedignidade ao texto (*escrituras vestidas de fé*). Por isso, o silêncio é preferido à manifesta exposição da falsidade^{xv}.

Estribando-se na *Cidade de Deus*, de S. Agostinho, o cronista e investigador abre o leque do discurso da memória tanto ao registo de feitos épicos como à crítica dos aspectos negativos^{xvi}.

O Rei da Boa Memória é situado nos píncaros dos heróis de Fernão Lopes, como arquétipo das maiores virtudes^{xvii}, sendo, por isso, comparado ao próprio Cristo, enviando os apóstolos como “pescadores dos homeens”^{xviii}, a ponto de inaugurar, na sua perspectiva, a chamada “sétima idade”^{xix}, associada ao mito propagado por Joaquim de Flora. Todavia, a mitificação do fundador da dinastia de Avis, já prognosticada pelo pai, D. Pedro I, ao ser investido com mestre da Ordem de Avis^{xx}, e corroborada pelo sonho profético do incêndio por ele apagado em toso o reino^{xxi} não ofusca os defeitos e limitações do herói.

Mas é o condestável D. Nuno Álvares Pereira o herói modelar^{xxii}, segundo o paradigma das novelas de cavalaria: predestinado desde o nascimento como invencível^{xxiii}; vocacionado para uma missão divina^{xxiv}; escolhido pelo Mestre a pregar o chamado “evangelho português”^{xxv}, do qual provinha a maior honra^{xxvi}.

Por sua vez, todo o Reino se encontra envolvido numa onda de participação popular^{xxvii}, profundamente dividido e dilacerado^{xxviii}, enquanto a cidade de Lisboa é exaltada como a cidade mártir^{xxix}, digna de memória^{xxx}.

3 JOÃO DE BARROS

Se a época de Fernão Lopes é decisiva para a Europa e Portugal, a de João de Barros, Diogo do Couto e Camões não o é menos. O século XVI assistiu à expansão

intercontinental, que modificou o mapa do Globo e o diálogo intercultural, mas também ao sismo ideológico, político e religioso que abalou e dividiu a Europa: a Reforma luterana.

João de Barros, apesar de nunca ter saído do Reino, reuniu informações privilegiadas sobre as viagens ao Oriente, mercê do cargo de feitor das Casas da Mina e da Índia. A sua obra, mas principalmente as suas Décadas *Da Ásia*^{xxx}, constitui um farol singular no conjunto dos cronistas da Índia, como Gaspar Correia, Fernão Lopes de Castanheda e Diogo do Couto.

Herdando de Fernão Lopes, na esteira da cultura clássica, o espírito missionário do evangelho da Memória, as suas Décadas têm como subtítulo *Dos feitos que os Portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente*. No “Prólogo” geral, dirigido a D. João III, entronca o discurso da memória na tendência da Natureza para a sua conservação perpétua^{xxxii}. No entanto, existe um contraste entre o carácter efémero do fruto natural e a eternidade dos actos humanos, dotados de inteligência, vontade e espiritualidade^{xxxiii}. Ora, a escrita confere à linguagem oral e ao discurso da memória um carácter de viva perpetuidade^{xxxiv}, donde resulta a necessidade de a promover^{xxxv}. Surge, então, o tópico da negligência portuguesa no registo dos feitos épicos, já presente em Garcia de Resende^{xxxvi} e referido n’ *Os Lusíadas*^{xxxvii}, o qual legitima o trabalho do cronista^{xxxviii}. A excepção é reservada a Gomes Eanes de Zurara^{xxxix}, cujo modelo se propõe seguir^{xl}. A motivação da sua escrita inscreve-se no zelo pátrio, expresso na glória régia e na fama dos heróis, seus concidadãos^{xli}. A reivindicação do pioneirismo do seu projecto não invalida o tópico da modéstia retórica^{xlii}.

O discurso da memória é teoricamente aprofundado no “Prólogo” à Década III, no qual se exalta, a partir da cultura clássica, o conhecimento da História. Citando o *Timeu*, de Platão^{xliii} e Cícero^{xliv}, sem a referência do passado os homens são como irracionais ou crianças, circunscritos à satisfação das necessidades materiais ou dos afectos. Como sublinha Aristóteles^{xlv}, o desejo do saber é inerente à natureza humana. A imagem do campo semeado de “doutrina divina, moral racional e instrumental” ilustra a relação interdisciplinar entre a História e as outras ciências^{xlvi}. Veneza, a este propósito, é apontada como exemplo do culto da História, indispensável ao exercício da administração pública, cujos efeitos se repercutem na perenidade da sua República^{xlvii}. O provérbio “Italianos fe governam pelo paffado, Hespanhoes pelo prefente e os Francezes pelo que eftá por vir”^{xlviii} manifesta bem as diferenças culturais entre estes

três países. Plotino destaca a relação dinâmica entre o passado, o presente e o futuro^{xlx}. E, se o conhecimento do passado clássico, como buscam os humanistas, é importante, também se não deve descurar a busca das próprias raízes, como o das linhagens aristocráticas^l. Mas, na busca da verdade histórica^{li}, Barros coloca reservas a dois excessos referenciados na Antiguidade: o elogio desmedido dos senhores, como aponta a Aristóbulo em relação a Alexandre^{lii}; a crítica acerba aos defeitos dos príncipes, como Suetónio, em relação aos Césares^{liii}, ou António de Nebrija em relação ao rei D. Henrique e à rainha D. Joana^{liv}. O próprio Tito Lívio é louvado pela imparcialidade demonstrada na tomada de Roma pelos Gauleses, mas criticado por referenciar o seu estado de embriaguez^{lv}. De qualquer modo, será preferível a hipérbole à calúnia^{lvi}. A abordagem pedagógica da História acaba por envolver de tal modo o humanista João de Barros que a verdade parece ficar subalternizada neste discurso. Assim, as fábulas e os exemplos constituem tesouros a explorar. Homero^{lvii}, Cebes^{lviii}, Xenofonte^{lix}, Esopo^{lx}, Apuleio^{lxi} e o próprio Thomas More^{lxii} são aduzidos como referências positivas: “Platão e Ariftoteles entenderam que os Efcritores que feguíram efte genero de efcritura tiveram por fim dar na doçura da fabula o leite da doutrina”^{lxiii}. Exemplos negativos são denunciados como os que “barbarizam o engenho” e fazem perder tempo^{lxiv}. Mais valia embrulhar cominhos em tais escritos do que serem lidos, como aconselhava Pérsio aos fracos poetas do seu tempo^{lxv}.

4 FERNÃO MENDES PINTO

O autor da *Peregrinação*^{lxvi}, relatando de modo muito próprio os 21 anos das suas atribuladas viagens no Extremo Oriente e enxertando múltiplas peripécias e histórias no tecido plural da obra, não deixa de recorrer frequentemente ao discurso da memória, quer para reenviar o leitor para o conhecimento do passado, quer para o prevenir quanto ao futuro. É neste sentido que se pode entender a dedicatória do livro a seus filhos, como uma espécie de memória pedagógica: “meu intêto [...] não foy outro senão deixar isto a meus filhos por carta de A.B.C. para aprenderẽ a ler por meus trabalhos”^{lxvii}. A dor experimentada pelo sujeito narrador transforma-se, assim, em fonte de aprendizagem e de saber. Igual sentido pedagógico adquire o acto mnemónico dos feitos heróicos, como se conclui do discurso dos grepos no Calaminham^{lxviii}.

Ao fazer apelo à memória, Mendes Pinto transmite uma determinada imagem, como o significado histórico da primeira pedra de Pequim^{lxi}, ou a descoberta das “courageiras de veludo roxo de crauação dourada do tempo antigo” que ornavam um cavalo do mandarim de Mounai, reveladoras de outras personagens e outros factos históricos: “as quais depois soubemos que foraõ de hum Tomè Pirez q. el Rey dom Manoel da gloriosa memoria mandara por Embaixador à China”^{lxx}.

Pelo seu simbolismo, profundamente associado à Dor, o cronista da *Peregrinação* realça quatro edifícios dignos de memória na cidade de Pequim:

o primeyro edificio dos que disse que vy mais notaeis & dignos de memoria, foy hũa prisaõ a q. elles chamaõ Xibanguibaleu, que quer dizer, encerramêto dos degradados [...]. A segunda cousa [...] he outra cerca [...], que se chama Muxiparaõ, que quer dizer Raynha do Ceo [...], das officinas q. vimos neste edificio, os quais são cento & quarenta mosteyros desta maldita religião [...]. Neste edificio [...] se apresentou [...] o Rey dos Tartaros, quando pôs cerco a esta cidade [...], no qual por sacrificio diabolico & sanguinolento, mandou degolar trinta mil pessoas; E [...] vimos hum que me pareceo mais notauel foi hũa cerca [...] na qual nos deziãos Chins que estauão as ossadas destes cento & treze Reys”^{lxxi}.

Das casas de Pequim sobressaem as instituições sociais para pobres e deficientes, a partir da pedagogia do trabalho e da instrução^{lxxii}, apresentadas como um arquétipo de política social, superior ao da Roma antiga, na opinião autorizada de Francisco Xavier^{lxxiii}.

O discurso da memória em Fernão Mendes Pinto inscreve-se no arquétipo humanista da história perfeita, enquanto *magistra uitae*^{lxxiv}, aliando o real e o ideal, o costume e a moralidade^{lxxv}. Esperando da parte do leitor europeu de Quinhentos uma reacção de incredulidade e descrédito perante a novidade do insólito e do inédito, o narrador da *Peregrinação* previne estrategicamente o seu público com uma nota de veracidade que coloca na boca de um embaixador do reino do Pegu, a propósito do Calaminham:

Esta casa [...] affirmo em verdade que representaua hũa tão rica, tão hõrosa, & tão extraordinaria magestade, que a todos nos encheo de espanto, de tal maneira que ao proprio Embaixador, tratando algũas vezes disto, ouuimos dizer, se me Deos leua a Peguu, eu não direy nada disto a el Rey, assi pelo não entristecer, como por me não ter em conta de homem que finjo cousas a que se não pode dar credito”^{lxxvi}.

Do mesmo modo, quando teme que, a propósito de Pequim, os seus leitores “queirão por duuida, ou por uentura negar de todo o credito a aquellas cousas que se não conformão co seu entendimento, & com a sua pouca experiencia”^{lxxvii}, Fernão Mendes Pinto como que se previne da acusação que lhe iria ser feita a partir da paródia com o seu nome: *Fernão, Mentos? Minto*.

4 LUÍS DE CAMÕES

Os Lusíadas^{lxxviii}, canto épico por excelência, inscreve-se expressamente no discurso da memória.

Neste sentido, Clio está bem representada, em articulação com uma estética da referencialidade, da veracidade:

Ouvi: que não vereis com vãs façanhas,
Fantásticas, fingidas, mentirosas,
Louvar os vossos, como nas estranhas
Musas, de engrandecer-se desejosas:
As verdadeiras vossas são tamanhas,
Que excedem as sonhadas, fabulosas,
Que excedem Rodamonte, e o vão Rugeiro,
E Orlando, inda que fora verdadeiro^{lxxix}.

A celebração dos heróis não se confina ao passado^{lxxx}, simbolizado pelos avós de D. Sebastião, mas apela à renovação da memória, no presente e no futuro^{lxxxi}. A celebração do passado é confiada aos irmãos Gama: ao rei de Melinde, um^{lxxxii}; ao Catual, o outro^{lxxxiii}. O presente, predominantemente disfórico, decadente^{lxxxiv}, não deixa, no entanto, de receber alguns justos louvores:

Não nego, contudo, descendentes
Do generoso tronco, e casa rica,
Que com costumes altos e excelentes,

Sustentam a nobreza que lhe fica;
 E se a luz dos antigos seus parentes
 Neles mais o valor não clarifica,
 Não falta ao menos, nem se faz escura.
 Mas destes acha poucos a pintura^{lxxxv}.

A deusa Tétis profetizará, no canto X, a gesta futura do Império luso em relação ao empreendimento do Gama^{lxxxvi}.

É uma celebração tripartida, não apenas quanto ao tempo, mas também quanto ao objecto épico: a dos “barões assinalados”^{lxxxvii}, protagonistas do Descobrimento de novos mundos, “Por mares nunca de antes navegados”^{lxxxviii}; “as memórias gloriosas / Daqueles Reis, que foram dilatando / A Fé, o Império”^{lxxxix}; os heróis anónimos (“E aqueles, que por obras valerosas / Se vão da lei da morte libertando”^{xc}).

O discurso da memória é expressivo da identidade própria. Assim o declara Vasco da Gama ao rei de Melinde: “Esta é a ditosa pátria minha amada”^{xc}. Os constituintes desta identidade são o território^{xcii}, a história^{xciii}, a língua^{xciv} e a cultura, na qual sobressai a religião^{xcv}. No momento da chegada à Índia, o Poeta desperta a “geração de Luso”^{xcvi} para “Cristãos atrevimentos” numa hora tão conturbada da divisão da Cristandade^{xcvii}.

O código ético, expressivo de uma sociedade justa, glorificado alegoricamente na Ilha dos Amores, aponta, no entanto, para um discurso que ultrapassa a mera gesta nacionalista ou a saga da identidade, para se inscrever numa esfera da universalidade:

Que as imortalidades que fingia
 A antiguidade, que os ilustres ama,
 Lá no estelante Olimpo, a quem subia
 Sobre as asas ínclitas da Fama,
 Por obras valerosas que fazia,
 Pelo trabalho imenso que se chama
 Caminho da virtude alto e fragoso,
 Mas no fim doce, alegre e deleitoso^{xcviii}.

5 DIOGO DO COUTO

Soldado e homem de letras, como seu amigo Luís de Camões, a quem acolheu na Ilha de Moçambique^{xcix}, Diogo do Couto é o continuador de João de Barros, na escrita das suas Décadas *Da Ásia*, refazendo a quarta e acrescentando desde a quinta à duodécima. Ao contrário de João de Barros, foi guarda-mor da Torre do Tombo do Estado da Índia^c. Ao contrário dele também, não procura suavizar os pontos negativos da Expansão. Pelo contrário: como Camões também, é arauto pedagógico da decadência do Império, e não apenas na segunda versão d' *O Soldado Prático*^{ci}.

O discurso coutiano da memória é ancorado na explicitação das suas fontes,^{cii} escritas e orais^{ciii}, procurando apresentar várias versões dos acontecimentos. A sua intervenção ético-política abrange todas as classes, do clero^{civ} ao povo^{cv}, passando de modo mais veemente, pela nobreza^{cvi}.

A glória das armas e das letras, de inspiração clássica e humanista, constitui um vector importante do discurso coutiano da memória, em contraste com a denúncia dos vícios e misérias sociais.

Intrépidos governadores e capitães expõem denodadamente as vidas em combates singulares, designadamente em cercos prolongados e esgotantes^{cvi}, em busca da honra, demonstrando paixão guerreira, tenacidade de carácter, autodomínio e loucura, qualidades que, segundo o cronista, se encontravam em declínio^{cvi}. Heróis anónimos, como cantou Camões^{cix}, compõem também a sua brilhante galeria de bravos combatentes^{cx}. Nomes de valentes heroínas são inscritos pelo cronista nos seus anais^{cx}, enquanto bandos de amazonas ajudam nos combates^{cxii} e na resistência aos cercos^{cxiii}. Conscientes da escassez de recursos militares, os Portugueses usam muitas vezes as armas da diplomacia, tirando partido de alianças e intrigas, segundo costume asiático^{cxiv}. O código de honra, o *ethos* militar, aliados à ciência e à experiência, fazem destes heróis, apesar de seus defeitos, modelos de virtude^{cxv}.

A glória das letras impulsiona o cronista como o melhor dos galardões que poderá receber da posteridade, à semelhança de Homero, de Virgílio ou de Camões^{cxvi}. A sua obra, que considerava como seus filhos e a sua razão de viver^{cxvii}, apesar da injusta retribuição que lamentava^{cxviii}, ultrapassou a História para se inscrever em outros domínios do saber renascentista, como a Geografia, a fauna e flora, os climas, as informações culturais sobre a alimentação, o vestuário, os modos de vida, os idiomas e a religião dos povos asiáticos. Emite comentários pessoais, regista momentos

autobiográficos, avalia os seus concidadãos de acordo com os seus méritos, que assinala, a despeito do seu não reconhecimento oficial^{cxix}, revolta-se perante a ingratidão pública a seu respeito^{cxx}. A última arma que lhe resta é a ameaça de destruir os seus livros^{xxi}.

6 JOSÉ SARAMAGO

Dando um salto do século XVI para o XX, resta-nos aflorar uma outra perspectiva do discurso da memória, precisamente na sua obra-prima *Memorial do Convento*, título que remete para esse registo^{xxii}.

De acordo com a tendência pós-modernista da desconstrução da historiografia oficial, o Nobel da literatura portuguesa escolhe a construção do convento de Mafra e o pioneirismo inventivo da passarola do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão para estabelecer um contraste ideológico entre o rei absolutista D. João V e um par ficcional, oriundo da classe trabalhadora, mas dotado de qualidades humanas notáveis, Baltasar e Blimunda. Instaure-se, assim, um novo discurso, segundo o qual a história é, sobretudo, construída pelos membros da classe popular, muito mais do que pelos homens do poder. Daqui a ironia e o sarcasmo que indiciam um distanciamento crítico, brechtiano, em relação a essas figuras maiores, em contraste com a ternura e a admiração para com as figuras populares.

Se a figura real está associada à construção do Convento, ainda que dependente da promessa da descendência, o seu comportamento como homem e governante é pautado pela vaidade, pela luxúria e pela prepotência. O monólogo na procissão do *Corpus Christi* expressa, em caricatura, tais defeitos, chegando a esboçar uma ridícula comparação entre poder temporal e espiritual^{xxiii}. A sátira política ao imperialismo e ao colonialismo é subtilmente delineada a partir da comparação entre a figura do infante D. Henrique, no anúncio proléptico da *Mensagem*, de Fernando Pessoa, e o monarca setecentista^{xxiv}. A faceta que faz jus ao seu cognome, a da magnanimidade, está patente na sua distribuição de moedas de ouro, como no milagre da multiplicação dos pães, para reconstrução da igreja de madeira, destruída pelo vendaval^{xxv}. Tal magnanimidade volta a verificar-se no momento do balanço financeiro da inauguração e continuará até final da obra, agora sem qualquer registo de despesa, incluindo o que não tem possibilidade de avaliação material, como as mortes e sacrifícios^{xxvi}. Da descrição da

cerimónia solene de inauguração, ao gosto barroco da época, tudo contribui mais para demonstração da grandeza do monarca do que para louvor divino^{cxxvii}.

A sátira à corrupção da Justiça, já patente em Gil Vicente, também é um registo do discurso da memória. A ironia com que o narrador responde à objecção dos que se queixam contra a falta de justiça no Reino é facilmente desmontável na interpelação que faz à *rabulice*, à *trapaça*, à *apelação*. Os símbolos clássicos da justiça são, então, satiricamente desconstruídos. A cegueira da Justiça, em vez de significar isenção ou objectividade, sem acepção de pessoas, passa a significar inoperância^{cxxviii}.

Em contraste com esta inoperância, o Tribunal do santo Ofício, que simbólica e tragicamente abre e fecha a narrativa, “tem bem abertos os olhos”, isto é, não deixa de perseguir tudo e todos. E aqui o símbolo do ramo da oliveira, em vez de significar a paz, mais não serve senão para atizar a fogueira. Então, num e noutro caso da administração da Justiça, como diz o ditado “quem não tem padrinhos não se baptiza” e o castigo é reservado apenas aos desprovidos de “cunhas”, “aderências” e subornos, sem contar com o atraso dos julgamentos e dos recursos^{cxxix}. Num e noutro caso, ainda, o Tribunal é uma grande fonte de proventos económicos para todos os funcionários da *Domus Justitiae*, citando-se o padre António Vieira, no “Sermão de Santo António aos peixes” como fonte intertextual inspiradora^{cxxx}.

O protagonismo colectivo, numa série impressionante de especialidades profissionais, muitas delas em vias de extinção actual, é o verdadeiro responsável pela construção do Convento, apesar de alguns nomes associados a Baltasar como seus companheiros de trabalho: Francisco Marques, José Pequeno, Joaquim Rocha, Manuel Milho, Julião Mau-Tempo. São figuras ficcionais, mas reflectem, na sua história e no seu discurso, uma identidade bem portuguesa^{cxxxi}. São figuras setecentistas cuja história se repete, no essencial, pelos séculos fora, algumas contadas com amarga ironia^{cxxxii}. São figuras talhadas de acordo com a paisagem que as viu nascer e são tão fortes os laços que os prendem à terra que, uma vez desenraizadas, parece que deixam de viver ou perdem a identidade^{cxxxiii}. Um vem do Norte, outro do Sul, uns são especializados, outros não, todos vieram por necessidade, quase todos com a miragem de melhorarem a vida. “Cruzados duma nova cruzada”, como pregou o frade, “entre soldados e quadrilheiros”, o “cortejo de maltrapilhos” constitui um novo tipo de heróis, também cantado no romance épico de Saramago. A expressão latina da consagração eucarística do Corpo de Cristo, renovação litúrgica da sua entrega à morte, *Hoc est enim corpus meum*, veicula emblematicamente este sentido do novo martírio destes heróis anónimos

cujo sacrifício é proclamado sem disso terem consciência^{cxixiv}. Mas a saga heróica do transporte do megálito de Pêro Pinheiro para Mafra, durante oito dias, que culmina com o acidente trágico de Francisco Marques^{cxixv}, como o trabalho de escravos numa obra faraónica, representa o cume deste romance épico do *homo faber*.

CONCLUSÃO

Acabámos de analisar seis propostas diferentes do discurso da memória, em tempos também diversificados, ainda que coincidentes em três deles (o século XVI); seis abordagens do critério de verdade histórica; seis galerias de heróis nacionais, representativas de determinados modelos ideológicos e culturais.

Apostado na pesquisa e promoção da Verdade histórica, Fernão Lopes não deixa, no entanto, de anunciar o “Evangelho da sétima idade”, expressivo de uma nova era, ao propor o Mestre de Avis não apenas como o Rei da Boa Memória, mas também como novo messias, fundador de uma nova dinastia e refundador da Pátria, mergulhada em profunda crise; ao canonizar Nuno Álvares Pereira como o herói modelar de uma nova sociedade; ao apresentar Lisboa como a cidade mártir no cerco que lhe moveram os Castelhanos.

Preocupado com a perspectiva pedagógica da História, João de Barros defende um critério filtrador da Verdade histórica, de acordo com o zelo pátrio e a gesta dos heróis.

Testemunha do insólito e do exótico, Fernão Mendes Pinto oferece aos seus leitores o deslumbramento perante o requinte das civilizações asiáticas, ao mesmo tempo que critica os excessos do fanatismo religioso, sem deixar de dedicar aos filhos o fruto de uma vida agitada e aventureira: a sabedoria extraída da reflexão e do despojamento espiritual.

O resgate e a renovação da Memória no presente e no futuro são a grande preocupação ético-política e pedagógica de Camões, ao cantar os heróis do passado, fundadores de uma pátria, de uma identidade colectiva, mas também descobridores de um novo mundo, “Novo reino que tanto sublimaram”^{cxixvi}, que o Poeta só entende à luz do código universalista dos valores éticos.

O discurso coutiano da memória glorifica o heroísmo e denuncia o vício, em todas as classes, com a isenção e o desassombro de um profeta, sofrendo, por isso, a reacção opositora dos atingidos.

José Saramago, fiel ao sonho de uma sociedade libertada da opressão, desconstrói o discurso oficial da História, denunciando os vícios de um monarca vaidoso, luxurioso e prepotente, ainda que magnânimo, para proclamar o protagonismo do herói colectivo, do herói popular.

São seis propostas diversificadas, mas convergentes na confecção do tecido da memória, baseada nos critérios da Verdade histórica e glorificadora de determinado modelo de heróis nacionais e universais.

REFERÊNCIAS

BARROS, João de, *Da Ásia*, Lisboa, Regia Officina Typografica, 1778, ed. facsimilada Livraria Sam Carlos, 1973.

BEIRANTE, Ângela, “Introdução à 1ª parte da *Crónica de D. João I*, de Fernão Lopes”, in Fernão Lopes, *Crónica de D. João I*, I Parte, Alfragide, Ediclube, 1995.

COUTO, Diogo do, *Da Asia*, Déc. VIII, facsimilada da edição de 1778-88, da Regia Officina Typografica, Lisboa, Livraria Sam Carlos, 1973.

COUTO, Diogo do, *O Soldado Prático*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1937.

Le GOFF, Jacques, *História*, in *Enciclopédia*, Einaudi, vol. I, 1977.

LOPES, Fernão, *Crónica de D. Pedro I*, Porto, Livraria Civilização, 1994.

LOPES, Fernão, *Crónica de D. João I*, I Parte, Alfragide, Ediclube, 1995.

LOPES, Fernão, *Crónica de D. João I*, II Parte, Livraria Civilização, 1983.

MONIZ, António, *Para uma Leitura de Memorial do Convento*, Lisboa, Editorial Presença, 1ª ed. 1995, (2ª ed. 2006, 3ª ed., 2007).

MONIZ, António, *Para uma Leitura da Peregrinação de Fernão Mendes Pinto*, Lisboa, Editorial Presença, 1999.

MONIZ, António *et alii*, *Dicionário Breve de “Os Lusíadas”*, Lisboa, Editorial Presença, 2001.

MONIZ, M. Celeste, *Glória e Miséria nas Décadas Da Asia de Diogo do Couto*, Lisboa, Edições Colibri, 2004.

PINTO, Fernão Mendes, *Peregrinação*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.

SARAMAGO, José, *Memorial do Convento*, Lisboa, Editorial Caminho, 6ª ed., 1983.

NOTAS

¹ Professor auxiliar de nomeação definitiva da Universidade Nova de Lisboa.

² Cf. Lopes, 1994, cap. XXIX, p. 136.

³ Beirante, 1995, p. 40.

⁴ “Ca sse o escorregamento dos grandes tempos, gasta a fama dos exçelletes primçipes, muyto majs a longua Idade, soterra os nomes das outras pessoas, dentro no moimento com elles” (Lopes, 1995, Cap. CLIX, p. 396).

⁵ “E porque em começo de seus boons feitos, o meestre ouue fidalgos e cidadãos, que o bem e lealmente servirom, poemdo os corpos e vidas por homrra do Reino: Imjuria nos parece que lhe foi feita leixa llos cahir em perpetuu esqueçimento” (*Ib.*).

⁶ “porque emuelheçendo os nomes de taes morreo a claridade da sua nobreza, / Quem quer<e>es vos que tirre Já <a>gora d escorridom de tantos annos, os nomes daquelles, que outras testemunhas nom tem, saluo esquecimento e cimza, que adur pede [*sic*] seer achada” (*Ib.*).

⁷ “Quem cujaões que sse nom emffade, Reuoluer cartorios de podres escripturas, cuja uelhice e desfazimento, nega o que o homem queria saber, / Quem achara tantos bitafes amtiços, que os muimentos em que som escriptos, dem testemunho de quem Jaz em elles” (*Ib.*).

⁸ “Oo com quanto cuydado e diligencia vimos grandes uollumes de liuros, de desuairadas limgoageens e terras, E Jsso meemo pubricas escripturas de muytos cartarios e outros logares nas quaões depojs de longas uegilias e grandes trabalhos, majs çertidom auer nom podemos: da conteuda em esta obra” (*Ib.* “Prólogo”, p. 112).

⁹ Lopes, 1994, cap. XXX, p. 141.

¹⁰ Lopes, 1995, *Crónica de João I*, I Parte, Cap. XCV, p. 264.

¹¹ “noso desejo foy em esta obra, escpreuer verdade, sem outra mestura, leixando nos boons aqueçimentos, todo fingido louuor e nuamente mostrar ao poboo, quaesquer contrairas cousas da guisa que aueherom” (*Ib.*, “Prólogo”, p. 111).

¹² “Grande licença deu a afeição a muytos, que teuerom carregado d ordenar estorias mormente dos Senhores em cuja merçee e terra uiuiam e hũ foram nados seus antijgo<s> auoos: seendo lhe muyto fauoraues no rrecontamento de seus feitos, E tal fauoreza como esta naçe de mundanal afeição, a quall nom he: saluo conformidade d alguia cousa ao emtemdimento do homem” (*Ib.*).

¹³ “E sse o senhor deus a nos outorgase o que a algũs escpreuendo nom negou.s. [*scilicet*] em suas obras, clara çertidom da verdade. Sem duujda nom soamente mentir do que sabemos mas ajnda errando: falsso nom quiriamos dizer, E o meo asi sea que outra cousa nom he errar: / saluo cuidar que he verdade aquelo que he falsso, E nos emgando [*sic*] [*emganando*] per Ignorância de velha<s> escpreturas e desuairrados autores, bem podíamos ditando errar Porque scpreuendo homem do que nom he certo: ou contara majs curto do que foy: ou falara majs largo do que deue. Mas mentira em este volume: he muyto afastada da nossa vontade” (*Ib.*).

¹⁴ “Nem enmtendaes que çertificamos cousa saluo de muytos aprovada” (*Ib.*, p. 112)

¹⁵ “E dizem aqui alguũs contando em breue esta estoria [...] / Mas huũ outro copillador [*sic*] destes feitos, de cujos garfos per majs largo estillo exertamos nesta obra segundo que compre, Reconta Jsto per esta maneira” (*Ib.*, cap. CLII, p. 380).

¹⁶ “Doutra guisa, ante nos callariamos que escpreuer cousas falssas” (*Ib.* “Prólogo” p. 112).

¹⁷ “E porem quem muytas estorias quiser leer, moormente outemticass [*sic*] [autemticass] e aprovadas, end cuja obra e autoridade nom he de prasmarr, E nos nesta parte seguimdo sua ordenamça, forçado he que luxemos algũas pessoas, fallamdo dellas em certos logares moormente pois Ja seus excessos per outros ante que nos, som sementeados em taes estorias, Cuja nódoa porem segumdo, dereito escripto e auangelica doutrina, nom pos magoa em seu / linhagem quando os decentes [*sic*] [decemdemtes] della, nom foram seguidores de suas peruerassas peegadas” (*Ib.*, cap. CLXXV, P. 424).

¹⁸ “Oo muy nobre princepe, frol e excelemçia dos reis que em Portugall reinarom, bem escpreuerom os que diserom que todallas humanaes virtudes floreçerom em ty per espeçiall graça” (Lopes, 1983, II Parte, “Prólogo”).

¹⁹ “E assi como o filho de deus chamou os seus apostollos, dizendo que os faria pescadores dos homeens: ssi muytos destes que o meestre acreçemtou, pescarom tantos pêra si per seu grande e homrrado estado: que taes ouue hi que trariam comthinuadamente consigo vinte e trinta de caualllo” (Lopes, 1995, cap. CLXIII, p. 404).

²⁰ “Da septima hidade que sse começou no tempo do Meestre” (*Ib.* cap. CLXIII): “Assi que doutra, hidade desta presente uida, nenhuũ sse trmeteo de fallar, saluo quanto alguũs disserom, que assi como deus criara o mundo per espaço de seis dias, e no seitimo folgara, que assi a folgança das sprituuaes almas que no paraíso aueriam, seria a seitima hidade, Mas taaes opinioões bem som d emgeitar acerca dos emtemdidos, Ca pois Jesu christo no euangelho disse, que do postumeiro dia, nenhuũ era sabedor, nem

aJmda, os ang<i>os do çeeo, senom soamente o padre, taees fallamentos pouca parte teem de verdade, / Mas nos com ousamça de fallar, como que Jogueta, per comparaçom fazemos aqui a septima hidade, Na qual se levantou outro mundo nouo e noua geraçom de geentes” (*Ib.*).

²¹ “ca a mim disserom que eu tenho hum filho Joanne, que ade montar muito alto, e per que o reino de Portugal adaver mui grande honma” (Lopes, 1994, cap. XLIII, p. 196).

²² “por que eu sonhava huuma noite o mais estranho sonho que vos vistes: a mim parecia em dormimdo, que eu viia todo Portugal arder em fogo, de guisa que todo o reino parecia huuma fogueira; e estamdo assi espamtado veemdo tal cousa, viinha este meu filho Johanne com huuma vara na mão, e com ella apagava aquelle fogo todo.” (*Ib.*).

²³ “Omde nom escpruendo per ordem de fidallguia, Mas como a mão quiser mouer a pena, O primero nesta ladainha, seja, O muj nobre nun alluarez pereira, gloria e louuor de todo seu linhagem, cuja claridade de bem seruir, nunca foi eclipsi nem perdo seu lume” (Lopes, 1995, cap. CLVIX, pp. 396-397)

²⁴ “Este dom aluoro goncalvez pereira prioll, segumdo contam alguus em seus liuros como era sesudo e emtemdido ssi dizem que era astrollogo e sabedor, E quando lle alguus filhos naçiam, trabalhaua sse uer as naçenças delles, E per sua sçiemça emtemdeo que auia d auer huũ filho, o quall seeria sempre uemçedor, em todollos feitos d armas em que se açertasse, e que nunca auia de ser vemçido” (Lopes, 1995, cap. XXXIII, cap. 162).

²⁵ “Ca tem coraçom e rrazom de o fazer, e nenhuũ outro há em portugall, pêra ello pertemçente senom elle, E todollos boos portugueeses tem rrazoom de o seruir e ajudar e seguir o que começado tem, despendendo com elle os corpos e aueres ataa morte, / E deus que a esto chamou, emcaminhara seus feitos de bem em melhor, e o tragera em sua guarda, e aa fim que elle deseja.” (*Ib.*, cap. LXXV, p. 231).

²⁶ “Porque assi como o filho de deus depois da morte que tomou por saluar a humanal linhagem, mandou pello mundo os seus apostollos preegar o euangelho a toda creatura, Assi o meestre, depois que sse despos a morrer sse comprisse, por saluaçom da terra que seus auoos gaanharam, Emuiou nun alluarez e seus companheiros, preegar pello Reino ho euangelho portugees, O qual era que todos creessem e teuessem firme ho papa vrbano seer verdadeiro pastor da igreja, [...] A qual preegaçom, nun alluarez e os seus, por pallaura e por obra, fizeram tam compridamente, que alguus delles como depojs verees, foram mortos polla defender” (*Ib.*, cap. CLIX, P. 397).

²⁷ “Outros homrrados diçipullos, se chegarom depojs a nun alluarez pêra lhe ajudar a preegar este euangelho português, cuja perseueramça fez a elles e a seu linhagem sobjr em grande homrra, e acreçemtamento” (*Ib.*, p. 398).

²⁸ Cf. *Ib.*, cap. XI.

²⁹ “Oo que forte cousa e mortall guerra de ueer, huũs portugueeses, quererem destroyr os outros, E aquelles que huũ uentre geerou e huũa terra deu criamento, desejarem de sse matar de uontade, e esparger o sangue de seus diuedos e parentes” (*Ib.* Cap. LXVIII. p. 220).

³⁰ “Per semelhauel, comparaçom podemos em outra hordem nomear por marteres os moradores de lixboa, eaquelles quem com o meestre seemdo cercado, esteuerom em sua companha, e esto com Justa Razoom, Porque, nom soamente som mártires, os que padecem por nom adorar os Jdollos, Mas aJmda aquelles que dos hereges scismaticos som perseguidos por nom deseparar a verdade que tem, E sse mártir quer dizer testemunha, bem testemunhas som os de lixboa, dos que do cerco della morrerom, e de suas tribullaçoes e padecimentos, / E porem a ella como cidade uehuua de rei, teemdo o meestre por seu defensor, e esposo, podemos fazer pregumta dizendo: / Oo cidade de lixboa, famosa amtre as cidades, forte esteo, e collumpna, que sostem todo portugall, Quegamdo he o teu esposo, e quaaes foram os mártires que te acompanharom em tua persseguichom e dorido cerco, /E ella Respomdendo, pode dizer, / Se me perguntaes de que parentes, desçemde d el rei dom affomssso o quarto he neto” (*Ib.* Cap. CLX, p. 399).

³¹ “Outra maneira dos mártires que me acompanharom cuja Renembrança deue durar por sempre, foram aquelles que com limpa enteemçom sem dobreza de pallauras, esteuerom fortes om grande firmeza, nom sse mouendo, per nenhuũas pressas nem ameaças do que tijnham, Os quaaes se Já todos nom podem achar, por ficarem em memoria. E posto que sse todos achar podessem, fariam tam gram processo, que majs seria de sobeio, que neçessario e bem hordenado” (*Ib.*, cap. CLXI, p. 401).

³² Cf. João de Barros, 1973.

³³ “Todalas coufas, muito poderoso Rey, e senhor nosso, tem tanto amor á conservação de feu proprio fer, que quanto lhe he poffível trabalham em feu modo por fe fazerem perpétuas. As naturaes, em que fomite obra a Natureza, e não a induftria humana, cada huma dellas em fi mefma tem huma virtude generativa, que quando Divinamente são difpoftas, ainda que periguem em fua corrupção, effa mefma Natureza as torna renovar em novo fer, com que ficam vivas, e confervadas em fua própria especie. Eas outras coufas, que não são obras da Natureza, mas feitos, e actos humanos, eftas porque não tinham virtude animada de gerar outras semelhantes a fi, e por a brevidade da vida do homem, acabavam com feu author: os mefmos homens por confervar feu nome em a memoria dellas, bufcáram hum Divino artificio,

pero que a invenção delle fe dê a diverfos Authores, mais parece per Deos inpirado, que inventado per algum humano entendimento” (*Ib.*, Dec. I, “Prologo”).

³⁴ “E porque o fruto deftes actos humanos he mui differente do fruto natural, que fe produz da femente das coufas, per efte natural fenecer no mefmo homem, pera cujo ufo todas foram creadas; e o fruto das obras delles he eterno, pois procede do entendimento, e vontade, onde fe fabricam, e acceptam todas, por ferem partes efpirituaes, as fazem eternas” (*Ib.*).

³⁵ “affi quis, que mediante os caracteres das letras, de que ufamos, difpoftas na ordem fignificativa da valia, que cada Nação deo ao feu Alfabeto, a vifta, objecto receptivo deftes caracteres, mediante elles, formaffe a effencia das coufas, e os racionais conceptos ao modo de como a falla em feu officio os denuncia. E ainda quis, que efte modo de elocução artificial de letras, per beneficio de perpetuidade, precedeffe ao natural da falla; porque efa, fendo animada, não tem mais vida, que o infante de fua pronunção, e paffa á semelhança do tempo, que não tem regreffo; e as letras, fendo huns caracteres mortos, e não animados, contém em fi efpirito de vida, pois a dam ácerca de nós a totalas coufas. [...] pois vemos, que efa Natureza pêra gerar alguma coufa, corrompe, e altera os elementos de que he compofita; e as letras, fendo elementos de que fe compõe, e forma a fignificação das coufas, não corrompem as mefmas coufas, nem o entendimento, (pofto que feja paffivo na intelligencia dellas pelo modo de como vem a elle;) mas vam-fe multiplicando na parte memorativa per ufo de frequentação tão efpiritual em habito de perpetuidade, que per meio dellas no fim do Mundo tão prefentes ferão áquelles que então forem, noffas peffoas, feitos, e ditos, como hoje per efa cuftodia literal he vivo o que fizeram, e differam os primeiros, que foram no principio delle” (*Ib.*).

³⁶ “fica daqui a cada hum de nós huma natural, e justa obrigação, que fffi devemos fer diligentes, e folícitos em guardar em futuro noffas obras, pera com ellas aproveitarmos em bom exemplo, como promptos, e confiantes na operação prefente dellas pera commum, e temporal proveito de noffos naturaes” (*Ib.*).

³⁷ Cf. Garcia de Resende, *Cancioneiro Geral*, 1516 (Prólogo).

³⁸ Cf. *Os Lus.*, V, 95-98.

³⁹ “E vendo eu que nefta diligencia de encommendar as coufas á cuftodia das letras, (confervadores de totalas obras,) a Nação Portuguez he tão defcuidada de fi, quão prompta, e diligente em os feitos, que he tão defcuidada de fi, quão prompta, e diligente em os feitos, que lhe competem per milicia, e que mais se preza de fazer, que dizer” (Barros, 1973, Prologo).

⁴⁰ “Pois havendo cento e vinte annos, (porque de tantos trata efa efcritura,) que voffas armas, e padrões de victorias tem tomado poffe não fomite de toda a terra marítima de África, e Afia, mas ainda de outros maiores Mundos, do que Alexandre lamentava, por não ter noticia delles, não houve alguém, que fe antemeteffe a fer primeiro nefte meu trabalho, fômente Gomes Eanes de Zurara Chronifta mór deftes Reinos em as coufas do tempo do Infante D. Henrique” (*Ib.*).

⁴¹ “do qual nós confeffamos tomar a maior parte dos feus fundamentos, por não roubar o feu a cujo he” (*Ib.*).

⁴² “pois não tendo eu outra caufa mais viva pera tomar esta empreza, que hum zelo da gloria, que fe deve a Voffas armas, e fama a meus naturaes, que militando nellas vertêram feu fangue, e vida” (*Ib.*).

⁴³ “fui o primeiro, que brotei efte fruto de efcritura defta Voffa Afia, fe he licito, por fer de arvore agrefte, ruftica, e não agricultada” (*Ib.*).

⁴⁴ “Escreve Platão em o feu Timéo, contando a prática, que hum Sacerdote Egypcio tinha com Sólon fobre a antiguidade, e noticia das coufas della, que lhe diffe o Sacerdote com grande indignação: ‘Ó Solon, Sólon, fempore vós-outros, os Gregos, haveis de fer moços, e o voffo animo fempore mancebo, em o qual não ha conhecimento da antiguidade, nem sciencia de caens?’ Nas quaes palavras quis dizer, que todos aquelles, que fe não davam ao conhecimento da antiguidade das coufas, as quaes fe alcançam pela lição da Hiftoria, tinham entendimento de meninos, porque como eftes confufamente recebem o objecto de qualquer coufa que vem, e a todo homem chamam pai, por não terem noticia perfeita pera distinguir qual he o feu próprio: affi os que carecem do conhecimento da Hiftoria eftam póftos em vida de confusão.” (Barros, 1973, Déc. III, Prologo).

⁴⁵ “E ainda (como diz Tullio) pella falla diffirimos dos brutos quanto ao difcurfo do juizo: os homens, que totalmente ignoram a Hiftoria, e aborrecem as letras, são a elles mui conformes. Cá nunca o feu juízo fe eftende a mais, que ao prefente a olhar fe lhe traz damno, ou proveito a vida, e do entendimento das outras coufas fazem pouca conta, como fe nafcêram fomite pera contentar o corpo em feus affectos, e defejos” (*Ib.*).

⁴⁶ “Quafi como gente, que vem a degenerar da natureza humana, moftando que não há nelles natural defejo de faber; o qual he tão proprio do homem, (como diz Ariftoteles,) que lhe vieram chamar inveftigador, e inventor das coufas” (*Ib.*).

⁴⁷ “E como a Hiftoria he hum agro, e campo, onde eftá femeada toda a doutrina Divina, Moral, Racional, e Infrumental, quem paftar o feu fruto, convertello-ha em forças de entendimento, e memoria pêra ufo de jufta, e perfeita vida, com que apraz a Deos, e aos homens” (*Ib.*)

⁴⁸ “Em a qual eleição parece que a gente Veneziana tem muito acertado, porque affi pera o governo próprio, como público da patria, he mui dada á lição de feus próprios Annaes, e Hiftoria, e atoda outra, de que podem tirar exemplo pera adminiftrarem os Magiftrados, e officios, de que a fua Republica os pode prover, e principalmente pera faberem aconfelhar quando forem admittidos no Confelho público, no qual fe hum homem entrar fem doutrina da Hiftoria, he como hum mudo entre doutos oradores, ou furdo ante a harmonia das vozes. O fruto do qual ufo, que elles tem, fe vê na perpetuidade da fua Republica, a duração da qual ainda não temos vifto fer contaminada per tantas centenas de annos em outra Nação” (*Ib.*).

⁴⁹ *Ib.*

⁵⁰ “Plotino em o livro de Sapiencia:) que não convem olhar fempre as coufas prefentes, mas a revolução que ellas tem do pretérito pera o futuro, porque o feu curfo natural he hum bem refponder ao outro, e hum mal ao outro mal, por eftarem as coufas futuras fujeitas a terem as vezes que já tiveram, quafi como hum curfo circular” (*Ib.*).

⁵¹ “Por iffo não louvamos muito a homens, que dam razão de toda a hiftoria Grega, e Romana; e fe lhe perguntais pelo Rey paffado do Reyno, em que vivem, não lhe fabem o nome, ainda que coma os bens da Coroa, que o proprio Rey dá a feu avô. E não he muito, porque outro tanto fazem os taes ao nome do primeiro intituidor do Morgado ou Capella, que poffuem, no qual efquecimento parece que o tal intituidor do Morgado o adquirio, e ajuntou per tal modo, que o conta Deos em numero daquelles per os quaes a Efcritura diz: *E a lembrança delles fera deferta, quafi como fe não foram no Mundo*: por fer jufta coufa efquecerem aquelles, que por ferem lembrados na terra, fe efquecêram do Ceo” (*Ib.*).

⁵² “A primeira, e mais principal parte da Hiftoria he a verdade della; e porém em algumas coufas não ha de fer tanta, que fe diga por ella o dito da muita juftiça, que fica em crueldade, principalmente nas coufas, que tratam de infâmia de alguem, ainda que verdade fejam” (*Ib.*).

⁵³ “E melhor fera a hum Author per efte modo diffimular os taes defeitos, que louvar os Príncipes de maneira, que vendo elles tanta lifonjaria, façam o que fez Alexandre; o qual offerecendo-lhe Ariftobolo hum livro de muitos louvores, deo com elle em hum rio, dizendo, que defejava depois de morto tornar ao Mundo, para ver fe o louvavam tanto” (*Ib.*).

⁵⁴ “Cá deftes taes exemplos mais procede licença dos vícios, que abftinencia delles; porque como evitara a hum homem o ímpeto de má inclinação, quando Suetónio lhe põe o exemplo de muitos em Príncipes illuftres, como foram os Emperadores; e taes vícios, que a mefma Natureza fecha os olhos, efconde o rofto, e tapa os ouvidos por não ouvir taes torpezas de fi” (*Ib.*).

⁵⁵ “e Antonio de Nebriffa por comprazer na Chronica, que compoz d’ElRey Dom Fernando de Castella, diffê taes abominações d’ElRey D. Henrique, e da Rainha D. Joanna fua mulher, que pera tão douto Barão fora mais feguro a fua conciencia, e nome por dizer, que ditas” (*Ib.*).

⁵⁶ “Se na primeira Tito Lívio he louvado na relação, que fez como os Francezes tomaram Roma, na fegunda não ganhou muito em dizer delles, que por caufa do vinho, que havia em Italia, entraram nella, e ifto em modo de infâmia.” (*Ib.*).

⁵⁷ “Cefar cahio por abonar feus propofitos, ifto he tão eftranhado na Hiftoria, que melhor fofre hum hyperbole, dizendo era tamanha a grita da gente, rugido das armas, quebrar das lanças, que chegava o eftrondo até o Ceo. Nem menos convem á fé da Hiftoria dizer, que dos imigos morreram tantos mil, feridos fem conto, e dos noffos mortos foram dous, ou três, e feridos doze.” (*Ib.*).

⁵⁸ “Fabulas são as de Homero em nome, e argumento; mas nellas vai elle enxertando o difcurfo da vida activa, e contemplativa, e por iffo no proemio das Pandectas do Direito Civil lhe chama o Emperador Justiniano *pai de toda virtude*. E Macrobio diz delle, que he fonte, e origem de totalas divinas invenções, porque deo a entender a verdade aos fapientes debaixo de huma nuvem de ficção poética.” (*Ib.*).

⁵⁹ “Fabula he a Taboa do Filofofo Cebes; mas nefta pintura eftá todo o proceffo da vida jufta, e perfeita” (*Ib.*).

⁶⁰ “Fabula he a Cyripedia de Xenofon; mas nella quis elle debuxar, que tal havia de fer hum Rey em o governo de Feu Reyno, e por iffo era efte livro o familiar per que eftudava Scipião, e Cícero andando na guerra” (*Ib.*).

⁶¹ “Fabula he a multidão das que efcreveo o Filofofo Esopo; mas nellas eftam pintados todos os affectos humanos, e como nos havemos de haver nelles” (*Ib.*).

⁶² “Fabula he o Afno de ouro de Apuleio; mas no difcurfo delle moftra quão brutos animaes são os homens, que andam occupados, e envoltos em vícios, e fora delles ficam racionaes em vida” (*Ib.*).

⁶³ “Fabula moderna he a Utopia de Thomaz Moro; mas nella quiz elle doutrinar os Inglezes como fe haviam de governar” (*Ib.*).

⁶⁴ *Ib.*

⁶⁵ “Mas efcrituras, que não tem efta utilidade de lição, além de fe nellas perder o tempo, que he a mais preciofa coufa da vida, barbarizam o engenho, e enchem o entendimento de cifco com a enxurrada dos feitos, e ditos que trazem. E o qur he mais pera temer, efcandalizam a alma, concebendo ódio, e má opinião das partes infamadas per elles” (*Ib.*).

⁶⁶ “Por caufa de evitar os quaes damnos, parece que feria coufa mui justa, per edito público, a papelada das taes escripturas fer entregue ás tendeiiras pera embrulhar cominhos, como dizia Perfio pólos verfos de alguns fracos Poetas do feu tempo” (*Ib.*).

⁶⁷ Cf. Moniz, António, 1999.

⁶⁸ Pinto, Fernão Mendes, 1983, cap. CV, p. 301.

⁶⁹ “as mais caueyras que aly viramos [...] foraõ também de capitaes q. na restituição daquelle império fazendo feitos heróicos acabaraõ as vidas honradamente, pelo qual era razão que já que a morte lhes tinha tirado o premio que mereceraõ por suas obras, lhe não tirasse o mundo a memoria que se lhes deuia, o qual a os bõs & animosos faria inueja com que se lhes acrecentasse o animo, & os fracos & couardes seria confusaõ de sua fraqueza” (*Ib.*, cap. CLXIII, p. 493).

⁷⁰ “paraque fique em memoria aos que vierem depois de nós daquy ate o fim do mundo” (*Ib.*, cap. XCIV, p. 263).

⁷¹ *Ib.*, cap. LXV, p. 184.

⁷² *Ib.*, cap. CVIII, p. 312. cap. CIX, p. 316. cap. CX, p. 319. cap. CXI, p. 322.

⁷³ Cf. *Ib.*, CXII, pp. 325-326.

⁷⁴ “Assi que em todas as cousas ha neste reyno hum taõ excellente gouerno [...] que [...] auelle bemaumentado padre mestre Francisco Xavier [...], espãtado [...] dezia, que se Deos algũa hora o trouxesse a este reyno, auia de pedir esmolla a el Rey nosso Senhor q. quisesse ver as ordenações, & os estatutos da guerra & da fazenda, porque esta gête se gouernaua, porque tinha por sem duuida que eraõ muyto milhores que os dos Romanos no tempo de sua felicidade, & que os de todas as outras naçoens de gentes de que todos os escritores antiguos tratarão” (Cf. *Ib.*, cap. CXIII, p. 328).

⁷⁵ “Historia uero testis temporum, lux ueritatis, uita memoriae, magistra uitae, nuntia uetustatis, qua uoce alia nisi oratoris immortalitati commentatur” (M. T. Cícero, *De Oratore*, II, 9.36).

⁷⁶ Cf. Le Goff, Jacques, 1977, p. 193.

⁷⁷ *Ib.*, cap. CLXIII, pp. 495-496.

⁷⁸ *Ib.*, cap. LXXXVIII, p. 247.

⁷⁹ Cf. Moniz, António et alii, 2001.

⁸⁰ *Os Lus.*, I, 11.

⁸¹ “Em vos se vêm da olímpica morada / Dos dous avós as almas cá famosas; / Uma na paz angélica dourada, / Outra pelas batalhas sanguinosas” (*Ib.*, I, 17: 1-4).

⁸² “Em vós esperam ver-se renovada / Sua memória e obras valerosas; / E lá vos tem lugar, no fim da idade, / No templo da suprema Eternidade” (*Ib.*, 5-8).

⁸³ “Mandas-me, ó Rei, que conte declarando / De minha gente a grão genealogia: / Não me mandas contar estranha história, / Mas mandas-me louvar dos meus a glória. // [...] Primeiro tratarei da larga terra, / Depois direi da sanguinosa guerra” (*Ib.*, III, 3: 5-8; 5: 7-8).

⁸⁴ “Estas figuras todas que aparecem, / Bravos em vista e feros nos aspeitos, / Mais bravos e mais feros se conhecem, / Pela fama, nas obras e nos feitos. / Antigos são, mas ainda resplandecem / Co nome, entre os engenhos mais perfeitos.” (*Ib.*, VIII, 2: 1-6). “Assi está declarando os grandes feitos / O Gama, que ali mostra a vária tinta, / Que a doura mão tão claros, tão perfeitos, / Do singular artífice ali pinta. / Os olhos tinha prontos e direitos / O Catual na história bem distinta; / Mil vezes perguntava e mil ouvia / As gostosas batalhas que ali via” (*Ib.*, 43).

⁸⁵ “Outros muitos verias, que os pintores / Aqui também por certo pintariam; / Mas falta-lhe pincel, faltam-lhe cores, / Honra, prémio, favor, que as artes criam: / Culpa dos viciosos sucessores, / Que degeneram, certo, e se desviam / Do lustre e do valor dos seus passados, / Em gostos e vaidades atolados” (*Ib.*, 39). Cf. *Ib.*, 40. 41. X, 145. 146.

⁸⁶ (*Ib.*, VIII, 42).

⁸⁷ “Até aqui, Portugueses, concedido / Vos é saberdes os futuros feitos / Que pelo mar já deixais sabido, / Virão fazer barões de fortes peitos. / Agora, pois que tendes aprendido / Trabalhos que vos façam ser aceitos / As eternas esposas e fermosas, / Que coroas voa tecem gloriosas” (*Ib.*, X, 142.).

⁸⁸ *Ib.*, I, 1: 1.

⁸⁹ *Ib.*, I, 1: 3.

⁹⁰ *Ib.*, I, 2: 1-3.

⁹¹ *Ib.*, I, 2: 5-6.

⁹² *Ib.*, III, 21: 1.

⁹³ “Eis aqui, quase cume da cabeça / De Europa toda, o Reino Lusitano, / Onde a terra se acaba e o mar começa, / E onde Febo repousa no Oceano. / Este quis o Céu justo que floreça / Nas armas contra o torpe Mauritano, / Deitando-o de si fora, e lá na ardente / África estar quieto o não consente” (*Ib.*, III, 20).

⁹⁴ “Da boca do facundo Capitão / Pendendo estavam todos embebidos, / Quando deu fim à longa narração / Dos altos feitos grandes e subidos. / Louva o Rei o sublime coração / Dos Reis em tantas guerras conhecidos; / Da gente louva a antiga fortaleza, / A lealdade de ânimo e nobreza” (*Ib.*, V, 90).

⁹⁵ “Sustentava contra ele Vénus bela, / Afeiçoada à gente Lusitana, / Por quantas qualidades via nela / Da antiga, tão amada, sua Romana; / Nos fortes corações, na grande estrela, / Que mostraram na terra Tingitana, / E na língua, na qual quando imagina, / Com pouca corrupção crê que é a Latina” (*Ib.*, I, 33).

⁹⁶ “Não sabia em que modo festejasse / O Rei Pagão os fortes navegantes, Para que as amizades alcançasse / Do Rei Cristão, das gentes tão possantes; / Pesa-lhe que tão longe o aposentasse / Das Europeias terras abundantes / A ventura, que não no fez vizinho / Donde Hércules ao mar abriu caminho” (*Ib.*, VI, 1).

⁹⁷ “A vós, ó geração de Luso, digo, / Que tão pequena parte sois no mundo; / Não digo linda no mundo, mas no amigo / Curral de quem governa o céu rotundo; / Vós, a quem não somente algum perigo / Estorva conquistar o povo imundo, / Mas nem cobiça, ou pouca obediência / Da Madre, que nos céus está em essência; // Vós, Portugueses, / Que o fraco poder vosso não pesais; / Vós, que à custa de vossas várias mortes / A lei da vida eterna dilatais: / Assim do céu deitadas são as sortes / Que vós, por muito poucos que sejais, / Muito fazeis na santa Cristandade: / Que tanto, ó Cristo, exaltas a humildade!” (*Ib.*, VII, 2. 3.)/

⁹⁸ “Mas entanto que cegos e sedentos / Andais de vosso sangue, ó gente insana, / Não faltarão Cristãos atrevimentos / Nesta pequena casa Lusitana. / De África tem marítimos assentos, / É na Ásia mais que todos soberana, / Na quarta parte nova os campos ara, / E se mais mundo houvera, lá chegara” (*Ib.*, VII, 14).

⁹⁹ *Ib.*, IX, 90.

¹⁰¹ “Em Moçambique, achámos aquelle Príncipe dos Poetas de feu tempo, meu matalote, e amigo Luís de Camões, tão pobre, que comia de amigos, e pera fe embarcar pera o Reyno, lhe ajuntámos os amigos toda a roupa que houve mifter, e não faltou quem lhe déffe de comer, e aquelle inverno que effteve em Moçambique, acabou de aperfeiçoar as fuas Lufiadas pera as imprimir, e foi efcrevendo muito em hum livro que hia fazendo, que intitulava *Parnafo de luís de Camões*, livro de muita erudição, doutrina, e filofofia, o qual lhe furtaram, e nunca pude faber no Reyno delle, por muito que o inquiri, e foi furto notavel: e em Portugal morreo efte excelente Poeta em pura pobreza” (Couto, Diogo do, Déc. VIII, cap. XXVIII, p. 233).

¹⁰² A partir das suas reclamações quanto à incúria a respeito da documentação histórica, Filipe II nomeia-o Guarda-mor da Torre do Tombo do Estado da Índia: “e por eu lembrar eftes defcuidos, ElRey D. Filipe, que ehta em gloria, quando me commeteo ehta hiftoria da Índia, mandou logo ordenar ehta Torre do Tombo, aonde mandou fe recolheffem todos os papeis, livros, e coufas que houveffe em cafa do Secretario, e na Chancellaria, e todas as infruções, e regimentos que vem do Reino todos os annos, o que nunca pude acabar com os Vifo Reys que o fizeffem affim executar, e quafi que ehta ehta cafa por forma fó com o titulo de Torre do Tombo, fem ter mais que huns poucos de livros velhos, que aqui lançaram os Officiaes por lhe não aproveitarem, nem fervirem de coufa alguma” (Déc. IX, cap. XIII, pp. 84-85).

¹⁰³ “Na Índia [...], o peor que lá há, fomos nós, que fomos danar terra tão maravilhosa com nossas mentiras, falsidades, bulras, trapaças, cobiças, injustiças, e outros vícios que calo” (Couto, 1937, p. 215).

¹⁰⁴ “ElRey lhe mandou paffar huma larga carta de vaffalagem, que alguns moradores antigos de Cochim nos differam que viram, de que hoje nos parece que não ha ja memoria; porque nem na Secretaria, nem em alguma outra parte a pudemos achar pera lançar o traslado della na Torre do Tombo, de que temos cuidado, e fomos Guarda mor; porque ehtas coufas, e outras muitas defta qualidade são perdidas, e acabadas pela pouca conta que nefte Eftado fe faz de tudo o que não são drogas, e fazendas” (Déc. VII, Segunda Parte, Livro VIII, Cap. XIV, pp. 286-7).

¹⁰⁵ “Couto, de facto, parece não se ter poupado a esforços na busca de informação que lhe fornecesse material credível para o seu trabalho de cronista: troca de correspondência com pessoas *graves* nas mais variadas partes do Estado da Índia, incluindo “gentios” e mouros, conversa com embaixadores e príncipes, piratas e condenados no tronco de Goa, gente do povo, médicos especialistas em botânica, pessoas versadas nas religiões locais, estuda com elas obras da sua tradição cultural, lê escritores italianos com um príncipe mouro em Baroque, desloca-se pessoalmente ao hospital de pássaros de Cambaia” (Moniz, M. Celeste, 2004, pp. 18-19).

¹⁰⁶ Do padre Francisco de Monclaros diz expressamente o seguinte, a propósito do itinerário a seguir até às minas de Monomotapa: “o que fe affentou em hum Confelho tão authorizado, como fe convocou para ehta materia de hum Viso-Rey, dous Governadores, e mais de vinte Padres de S. Domingos, theologos, querendo que feu parecer fó venceffe a todos eftes, paixão muito natural em muitos Religiofos, pela qual

deitaram a perder na Índia grandes ocasiões, e fe arrifcáram, e ainda perdêram algumas fortalezas” (Déc. IX, Cap. XXIII, p. 199).

¹⁰⁷ “e certo que fegundo a pouca difciplina da soldadefca da Índia, he mais trabalhofo a feus Capitães domar-lhes feus apetites, que desbaratar feus inimigos, porque eftes vencem-fe com as armas; e aos soldados nem com ellas, nem com a razão fe podem domar” (Déc. VIII, Cap. II, pp. 11-12).

¹⁰⁸ São muitos os vícios denunciados à nobreza nas Décadas coutianas: a cobiça e ambição, o egoísmo, a vaidade e a inveja, a covardia e a traição, a injustiça e a ingratidão. Cf. Moniz, M. Celeste. 2004, Parte III (“A Miséria”).

¹⁰⁹ Destacam-se: António da Silveira (I cerco de Diu, D. João de Mascarenhas (II cerco e Diu), D. Pedro de Ataíde (cerco de Cota), Leoniz Pereira (cerco de Malaca), Luis Freire de Andrade (cerco de Chaul), Tristão Vaz da Veiga (capitão de Malaca nos cercos consecutivos, postos pela rainha de Japarâ e pelo Achem), João da Silva (bloqueio a Malaca pelo Rajale de Jor), João Correia (cerco de Colombo).

¹¹⁰ “Trocaram-fe os ardís da guerra em ardís de fazenda, e recolher os foldados tem-fe já por doudice, e por iffo andam muitos pelas portas dos Moiteiros. Coftumava a dizer D. Antonio de Noronha, fendo Vifo-Rey da Índia: *Que ella não duraria mais, que em quanto nella houveffe doudos*. E perguntando-lhe que doudos haviam de fer, refpondeo: *Que Fidalgos que fahiam ricos de fuas fortalezas, e tudo o quellas traziam, tornavam a deppender no ferviço d’ElRey*; e praza a Deos que não venha a fer verdadeira fua opinião, porque hoje affim fe fecham os Capitães com feu dinheiro, que não ha poder entrar com elles mais que a morte” (*Ib.*, Déc. IV, Parte Segunda, Liv. VIII, Cap. X, pp. 273-4).

¹¹¹ Cf. *Os Lus.*, I, 2: 5-6.

¹¹² “não ficando alli mais que elle [Antonio Moniz], e dous foldados, que pelejaram como leões” (Déc. VII, Parte I, Liv. III, Cap. IV, p. 197).

¹¹³ Contam-se os nomes de Isabel Fernandes, a Velha de Diu (Cf. Déc. VI, Parte I, Liv. II, Cap. IV, p. 108); Ana Fagundes, heroína dos dois cercos de Diu (cf. Déc. V, Parte I, Liv. V, Cap. II, pp. 423-4), Isabel Madeira (cf. Déc. VI, Parte I, Liv. II, Cap. X, pp. 166-7).

¹¹⁴ Cf. *Ib.*, Cap. VI, pp. 121-5.

¹¹⁵ Cf. Déc. V, Parte I, Liv. IV, Cap. VIII, pp. 352-3.

¹¹⁶ Cf. Déc. VII, Parte I, Liv. I, Cap. IX, pp. 84-8; Déc. VII, Parte II, Liv. IX, Cap. VIII, pp. 353-61; Déc. VIII, Cap. XXII, pp. 144-5; Déc. XII, Liv. V, Cap. IX, pp. 514-6.

¹¹⁷ Citem-se os nomes de D. João de Castro (Cf. Déc. VI, Parte II, Liv. VI, Cap. IX, pp. 63-72), Francisco Barreto (Cf. Déc. IX, Cap. XXIII, p. 203), D. Paulo de Lima Pereira (Cf. Déc. X, II Parte, Liv. VIII, Cap. XVII, pp. 378-80).

¹¹⁸ “e que me haja eu por muito ditofio caber-me a forte de efcrever a hiftoria da Índia, que me he encomendada por fua Mageftade, pêra que pelas grandezas que de Voffa Senhoria efpero efcrever, venha a fer tão conhecido, e celebrado no mundo, como foi Homero por efcrever de Aquiles” (Déc. XII, Liv. I, Cap. XV, p. 119).

¹¹⁹ “E lhe escrevi que de tudo desse a V.S. os trelados sobre o que V.S.^a me não responde nada, por onde não sey se pe se decurou, o que muyto sinty, e muito mais não me escrever V.S.^a se se me te respondido a meus negocios, ne se se trata da impreção dos meus liuros, que he cousa em que eu tenho mais os olhos, que em tudo” (*Carta a D. Francisco da Gama*, datada de Goa, a 17 de Dezembro de 1608, pp. 9-10).

¹²⁰ “entre tanto desgosto quanto tenho, em ver o descuido, que nesse reino he com hum home como eu, que ferve a Sua Magestade, e a todos os homes em geral com tanto trabalho, zelo, e amor, porque depois que Sua Magestade me encarregou de todas estas cousas, em que sirvo, não tenho até hoje mais melhoramento, que de trinta mil reis de ordenado, cousa que se não da nem a hum Escrivão dos Contos, e certo que não sei mor portento, ou signal de tudo se hir acabando, que os descuidos que se usa com hum home, que está com huma penna na mão escrevendo dos homes, que em todas as nações do mundo se costumarão honrar, e favorecer” (*Carta a D. Francisco da Gama*, datada de 27 de Dezembro de 1607, fl. 4).

¹²¹ “e lá eftá efte valerofo cavalleiro padecendo notaveis miferias, e deftas ha cada hora muitas nos que nos governão, pela qual razão não fei com que coração os homens hão de aventurar as vidas em feitos arrifcados, fe lhes hão de remunerar feu favor com ingratidões; mas fe não alcançou o galardão merecido por feus heroicos feitos, o terá feu efforço nefta minha hiftoria, onde lhe durará mais que os depachos temporaes que lhe não chegaram, porque ha de permittir Deos noffo Senhor que quem affim fe arrifca por feu ferviço, e pelo de feu Rey, e Patria, que por huma, ou por outra o venha a ter, como agora te nefta hiftoria efte Fidalgo Francifco de Soufa Pereira” (Déc. IV. Parte Primeira, Liv. V, Cap. I, p. 330).

¹²² “Estou envergonhado com os hommes da pouca conta que nesse Reino se tem com minhas cousas, porque quando espero por mil pardaos do ordenado então me respondem com sem Xes. que se não dão senão a huma viuva muito pobre, tendo eu cartas de Sua Magde. e de todos os do conselho de muita satisfação de minhas cousas e vejo tresentos homens que não servem Sua Magde. em cousas tão importantes como eu o faço, e só por huma sertidão dos Contos de como acressentarão des Reis, lhe dão

tantos abitos e tantas tenças e tantos alvaras de fidalgos, que vendo eu na fazenda del Rey nrrhumas cressenças se não tudo mingoantes, ou me amym andem fazer merce, ou eu não ey de servir e largar tudo e meter me num canto onde ninguem me veja” (*Carta a D. Francisco da Gama*, de 23 de Dezembro de 1605, pp. 7-8).

¹²³ “que se me não faze honrras, que ningue se hade lograr dos meus papeis, porque antes da ora da minha morte os eyde mandar queimar diante de mi, como cudo e já tenho escrito a V.S^a outra vez feguro lhe que não aja outro Diogo do Couto que torne a reouar a historia, porque não sey se a minha facilidade e presteza me fez nojo” (*Carta a D. Francisco da Gama*, datada de 27 de Dezembro de 1608, p. 9). “quando me derem alguma cousa será a tempo que seja enterrado em São Francisco sobre as cinzas dos meus livros, e papeis, e lembranças que hei de mandar queimar antes que morra, porque se não logrem outros do suor de meus trabalhos” (*Carta*, de 27 de Dezembro de 1607, fl. 4).

¹²⁴ Cf. Moniz, António, 1995.

¹²⁵ “E eu, vosso rei, de Portugal, Algarves e o resto, que devotamente vou segurando uma destas sobredouradas varas. Vede como se esforça um soberano para guardar, no temporal e no espiritual, pátria e povo, bem podia eu ter mandado em meu lugar um criado, um duque ou um marquês a fazer as vezes, porém, eis-me em pessoa, e também em pessoa os infantes meus manos e senhores vossos, ajoelhai, ajoelhai lá, porque vai passando a custódia e eu vou passando, Cristo vai dentro dela, dentro de mim a graça de ser rei na terra, ganhará qual dos dois, o que for de carne para sentir, eu, rei e varrasco, bem sabeis como as monjas são esposas do Senhor, é uma verdade santa, pois a mim como a Senhor me recebem nas suas camas, e é por ser eu o Senhor que gozam e suspiram segurando na mão o rosário, carne mística, misturada, confundida” (Saramago, José, 1983, pp. 155-156).

¹²⁶ “Em seu trono entre o brilho das estrelas, com seu manto de noite e solidão, tem aos seus pés o mar novo e as portas eras, o único imperador que tem, deveras, o globo mundo em sua mão, este tal foi o infante D. Henrique, consoante o louvará um poeta por ora ainda não nascido, lá tem cada um as suas simpatias, mas, se é de globo mundo que se trata e de império e rendimentos que impérios dão, faz o infante D. Henrique fraca figura comparado com este D. João, quinto já se sabe de seu nome na tabela dos reis, sentado numa cadeira de braços de pau-santo, para mais comodamente estar e assim com outro sossego atender ao guarda-livros que vai escriturando no rol os bens e as riquezas, de Macau as sedas, os estofos, as porcelanas, os lacados, o chá, a pimenta, o cobre, o âmbar cinzento, o ouro, de Goa os diamantes brutos, os rubis, as pérolas, a canela, mais pimenta, os panos de algodão, o salitre, de Diu os tapetes, os móveis tauxiados, as colchas bordadas, de Melinde o marfim, de Moçambique os negros, o ouro, de Angola outros negros, mas estes menos bons, o marfim, que esse, sim, é o melhor do lado ocidental da África, de São Tomé a madeira, a farinha de mandioca, as bananas, os inhames, as galinhas, os carneiros, os cabritos, o índigo, o açúcar, de Cabo Verde alguns negros, a cera, o marfim, os couros, ficando explicado que nem todo o marfim é de elefante, dos Açores e Madeira os panos, o trigo, os licores, os vinhos secos, as aguardentes, as cascas de limão cristalizadas, os frutos, e dos lugares que hão-de vir a ser o Brasil o açúcar, o tabaco, o copal, o índigo, a madeira, os couros, o algodão, o cacau, os diamantes, as esmeraldas, a prata, o ouro, que só deste vem ao reino, ano por ano, o valor de doze a quinze milhões de cruzados, em pó e amoedado, fora o resto, e fora também o que vai ao fundo ou levam os piratas, claro está que este todo não é o rendimento da coroa, rica sim, mas não tanto, porém, tudo somado, de dentro e de fora, entram nas burras de el-rei para cima de dezasseis milhões de cruzados, só o direito de passagem dos rios por onde se vai às Minas Gerais rende trinta mil cruzados, tanto trabalho teve Deus Nosso Senhor a abrir as valas por onde as águas haviam de correr e vem um rei português cobrar portagem gananciosa” (*Ib.*, cap. 18, PP. 227-8).

¹²⁷ “Uns dias antes dera-se em Mafra um milagre, que foi ter vindo do mar uma grande tempestade de vento e deu com a igreja de madeira em terra, mastros, tábuas, vigas, barrotes, de confusão com os panos, foi como o sopro gigantesco de Adamastor, se Adamastor soprou, quando lhe dobravam o cabo dos seus e nossos trabalhos, e a quem se escandalizar por dar a isto nome de milagre, sendo destruição, que outro nome se lhe havia de pôr, sabendo que el-rei, chegado a Mafra e informado do sucesso, se pôs, ele, a distribuir moedas de ouro, assim, com esta mesma facilidade com que o contamos, porque os oficiaia da obra em dois dias tinham tornado a levantar tudo, multiplicaram-se as moedas, que foi bem melhor que terem-se multiplicado os pães. É el-rei um monarca providente que sempre leva arcas de ouro para onde vá, na previsão destes e outros temporais” (*Ib.*, cap. 12, pp. 131-2).

¹²⁸ “Mas em Lisboa dirá o guarda-livros a el-rei, Saiba vossa real majestade que na inauguração do convento de Mafra se gastaram, números redondos, duzentos mil cruzados, e el-rei respondeu, Põe na conta, disse-o porque ainda estamos no princípio da obra, um dia virá em que queremos saber, Afinal, quanto terá custado aquilo, e ninguém dará satisfação dos dinheiros gastos, nem facturas, nem recibos, nem boletins de registo de importação, sem falar de mortes e sacrifícios, que esses são baratos” (*Ib.*, pp. 136-7).

¹²⁹ “É aqui que estão os paramentos de que D. Tomás de Almeida, o patriarca, se revestirá, e muita prataria para o serviço divino, tudo demonstrando a suma grandeza deste monarca que vem entrando” (*Ib.*, p. 133).

¹³⁰ “Dizem que o reino anda mal governado, que nele está de menos a justiça, e não reparam que ela está como deve estar, com sua venda nos olhos, sua balança e sua espada, que mais queríamos nós, era o que faltava, sermos os tecelões da faixa, os aferidores dos pesos e os alfagemes do cutelo, constantemente remendando os buracos, restituindo as quebras, amolando os fios, e enfim perguntando ao justicado se vai contente com a justiça que se lhe faz, ganhado ou perdido o pleito” (*Ib.*, Cap. XVI, p. 189).

¹³¹ “Dos julgamentos do Santo Ofício não se fala aqui, que esse tem bem abertos os olhos, em vez de balança um ramo de oliveira, e uma espada afiada onde a outra é romba e com bocas. Há quem julgue que o raminho é oferta de paz, quando está muito patente que se trata do primeiro graveto da futura pilha de lenha, ou te corto, ou te queimo, por isso é que, havendo que faltar à lei, mais vale apunhalar a mulher, por suspeita de infidelidade, que não honrar os fiéis defuntos, a questão é ter padrinhos que desculpem o homicídio e mil cruzados para pôr na balança, nem é para outra coisa que a justiça a leva na mão. [...] venham a rabulice, a trapaça, a apelação, a praxe, os ambages, para que vença tarde quem por justiça deveria vencer cedo, para que tarde perca quem deveria perder logo” (*Ib.*, pp. 189-190).

¹³² “É que, entretanto, vão-se mungindo as tetas do bom leite que é o dinheiro, requeijão precioso, supremo queijo, manjar de meirinho e solicitador, de advogado e inquiridor, de testemunha e julgador, se falta algum é porque o esqueceu o padre António Vieira e agora não lembra” (*Ib.*, p. 190).

¹³³ “O meu nome é José Pequeno, não tenho pai, nem mãe, nem mulher, que minha seja, nem sei sequer se o nome certo é este, ou se tive algum antes, apareci numa aldeia ao pé de Torres Vedras, pelo seguro, o vigário baptizou-me, José é o nome de pia, o Pequeno puseram-mo depois, porque não cresci muito, com esta corcunda às costas nenhuma mulher me quis para viver” (*Ib.*, Cap. 18, pp. 233-4).

¹³⁴ “Chamo-me Joaquim da Rocha, nasci no termo de Pombal, lá tenho a família, só a mulher, filhos tive quatro, mas todos morreram antes de fazerem dez anos, dois de bexigas negras, os outros de espinhela caída e sangue chupado, tinha lá um cerrado de renda, mas o ganho não dava para comer, então disse à mulher, vou para Mafra, é trabalho garantido e por muitos anos, enquanto durar durou, agora há seis meses que não vou a casa, se calhar nem volto mais, mulheres não faltam, e a minha devia ser má de casta para assim ter parido quatro filhos e deixado morrer todos” (*Ib.*, p. 234).

¹³⁵ “O meu nome é Manuel Milho, venho dos campos de Santarém, um dia os oficiais do corregedor passaram por lá com pregão de haver bom jornal e bom passado nestas obras de Mafra, vim eu, e mais alguns, [...] não gosto dos sítios daqui, [...] ao homem não é dado escolher o lugar onde há-de morrer, salvo se é ele a escolher a sua própria morte, mas porque sinto a falta do rio da minha terra, bem sei que água tem-na o mar de sobra, vê-se daqui, mas digam-me o que pode um omem fazer daquela imensidão, sempre a onda a marrar nas pedras, sempre a bater na areia, ao passo que o rio corre entre duas margens, é como uma procissão penitente, ele é que vai rasteirinho, e nós, de pé, olhando, somos como os freixos e os choupos, e quando um homem quer ver como está a sua cara, se envelheceu muito, a água é o espelho que passa e está parado, e nós que estamos parados é que vamos passando” (*Ib.*, pp. 234-5).

¹³⁶ “Pode cair fulminado por um ataque, espumando pela boca, ou nem isso, apenas derrubando-se e arrastando na queda o companheiro da frente e o companheiro de trás, subitamente e em pânico atados a um morto, pode adoecer no descampado e vai de charola, [...] enquanto os degredados esperam sentados no chão que o caso se deslinde, Hoc est enim corpus meum, este corpo cansado de tantas léguas andadas, este corpo esfolado dos atritos da corda, este corpo gastado da comida ainda menos que a pouca costumada. As noites são dormidas em palheiros, em portarias de conventos, em tercenas despejadas, [...] De madrugada, muito antes de nascer o Sol, e ainda bem, porque estas horas são sempre as mais frias, levantam-se os trabalhadores de sua majestade, enregelados e famintos, felizmente os libertaram das cordas os quadrilheiros, porque hoje entraremos em Mafra e causaria péssimo efeito o cortejo de maltrapilhos, atados como escravos do Brasil ou récuca de cavalgaduras” (*Ib.*, Cap. 21, pp. 294-5).

¹³⁷ “Distraiu-se Francisco Marques, [...] fugiu-lhe o calço da mão no preciso momento em que a plataforma deslizava, não se sabe como isto foi, apenas que o corpo está debaixo do carro, esmagado, passou-lhe a primeira roda por cima, mais de duas mil arrobas só a pedra, se ainda estamos lembrados. “ (*Ib.*, Cap. 19, p. 259).

¹³⁸ *Os Lus.*, I, 1:8.

ⁱ Cf. Lopes, 1994, cap. XXIX, p. 136.

ⁱⁱ Beirante, 1995, p. 40.

ⁱⁱⁱ “Ca sse o escorregamento dos gramdes tempos, gasta a fama dos exçellemtes primçipes, mujto majs a lomgua Jdade, soterra os nomes das outras pessoas, demtro no moimento com elles” (Lopes, 1995, Cap. CLIX, p. 396).

^{iv} “E porque em começo de seus boons feitos, o meestre ouue fidallgos e cidadãos, que o bem e lealmente servirom, poemdo os corpos e vidas por homrra do Reino: Imjuria nos parece que lhe foi feita leixa llos cahir em perpetuu esqueçjmento” (*Ib.*).

^v “porque emuelheçendo os nomes de taes morreo a claridade da sua nobreza, / Quem quer<e>es vos que tire Já <a>gora d escorridom de tamtos annos, os nomes daquelles, que outras testemunhas nom tem, saluo esquecimento e cimza, que adur pede [*sic*] seer achada” (*Ib.*).

^{vi} “Quem cujdaães que sse nom emffade, Reuoluer cartorios de podres escripturas, cuja uelhice e desfazimento, nega o que o homem queria saber, / Quem achara tamtos bitafes amtiços, que os muimentos em que som escriptos, dem testemunho de quem Jaz em elles” (*Ib.*).

^{vii} “Oo com quanto cujdado e diligencia vimos grandes uollumes de liuros, de desuairadas limgoageens e terras, E Jsso meemo pubricas escripturas de mujtos cartarios e outros logares nas quaaes depojs de longas uegílias e grandes trabalhos, majs çertidom auer nom podemos: da conteuda em esta obra” (*Ib.* “Prólogo”, p. 112).

^{viii} Lopes, 1994, cap. XXX, p. 141.

^{ix} Lopes, 1995, *Crónica de João I*, I Parte, Cap. XCV, p. 264.

^x “noso desejo foy em esta obra, escpreuer verdade, sem outra mestura, leixando nos boons aqueçimentos, todo fingido louuor e nuamente mostrar ao poboo, quaesquer contrairas cousas da guisa que aueherom” (*Ib.*, “Prólogo”, p. 111).

^{xi} “Grande licença deu a afeição a mujtos, que teuerom carregio d ordenar estorias mormente dos Senhores em cuja merçee e terra uiuiam e hũ foram nados seus antijgo<s> auoos: seendo lhe mujto fauorauees no rrecontamento de seus feitos, E tal fauoreza como esta naçe de mundanal afeição, a quall nom he: saluo conformidade d alguia cousa ao emtemdimento do homem” (*Ib.*).

^{xii} “E sse o senhor deus a nos outorgase o que a algũs escpreuendo nom negou.s. [*scilicet*] em suas obras, clara çertidom da verdade. Sem duujda nom soamente mentir do que sabemos mas ajnda errando: falsso nom quiriamos dizer, E o meo asi sea que outra cousa nom he errar: / saluo cuidar que he verdade aquelo que he falsso, E nos emgando [*sic*] [*emganando*] per Ignorância de velha<s> escpreturas e desuairrados autores, bem podíamos ditando errar Porque scpreuendo homem do que nom he certo: ou contara majs curto do que foy: ou falara majs largo do que deue. Mas mentira em este volume: he mujto afastada da nossa vontade” (*Ib.*).

^{xiii} “Nem enmtendaes que çertificamos cousa saluo de mujtos aprovada” (*Ib.*, p. 112)

^{xiv} “E dizem aqui alguũs contando em breue esta estoria [...] / Mas huũ outro copillador [*sic*] destes feitos, de cujos garfos per majs largo estillo exertamos nesta obra segundo que compre, Reconta Jsto per esta maneira” (*Ib.*, cap. CLII, p. 380).

^{xv} “Doutra guisa, ante nos callariamos que escpreuer cousas falssas” (*Ib.* “Prólogo” p. 112).

^{xvi} “E porem quem mujtas estorias quiser leer, moormente outemticas [*sic*] [autemticas] e aprovadas, end cuja obra e autoridade nom he de prasmr, E nos nesta parte seguindo sua ordenamça, forçado he que luxemos algũas pessoas, fallamdo dellas em certos logares moormente pois Ja seus excessos per outros ante que nos, som sementeados em taes estorias, Cuja nódoa porem segumdo, dereito escripto e auamgelica doutrina, nom pos magoa em seu / linhagem quando os decentes [*sic*] [decemdemtes] della, nom foram seguidores de suas peruerssas peegadas” (*Ib.*, cap. CLXXV, P. 424).

^{xvii} “Oo muy noble princepe, frol e exceleância dos reis que em Portugall reinaram, bem escpreuerom os que diserom que todallas humanaes virtudes florecerom em ty per espeçiall graça” (Lopes, 1983, II Parte, “Prólogo”).

^{xviii} “E assi como o filho de deus chamou os seus apostollos, dizendo que os faria pescadores dos homeens: ssi mujtos destes que o meestre acreçemtou, pescarom tamtos pêra si per seu grande e homrroso estado: que taes ouue hi que trariam comthinuadamente conssigo vimte e trinta de cauallo” (Lopes, 1995, cap. CLXIII, p. 404).

^{xix} “Da septima hidade que sse começou no tempo do Meestre” (*Ib.* cap. CLXIII): “Assi que doutra, hidade desta presente uida, nenhuũ sse trmeteo de fallar, saluo quanto alguũs disserom, que assi como deus criara o mundo per espaço de seis dias, e no seitimo folgara, que assi a folgança das sprituaães almas que no paraíso aueriam, seria a seitima hidade, Mas taaes opinioões bem som d emgeitar acerca dos emtemdidos, Ca pois Jesu christo no euangelho disse, que do postumeiro dia, nenhuũ era sabedor, nem aJmda, os ang<i>os do çeeo, senom soamente o padre, taes fallamentos pouca parte teem de verdade, /

Mas nos com ousança de fallar, como que Jogueta, per comparaçom fazemos aqui a septima hidade, Na qual se leuouto outro mundo nouo e noua geraçom de geentes” (*Ib.*).

^{xx} “ca a mim disserom que eu tenho hum filho Joanne, que ade montar muito alto, e per que o reino de Portugal adaver mui grande honma” (Lopes, 1994, cap. XLIII, p. 196).

^{xxi} “por que eu sonhava huuma noite o mais estranho sonho que vos vistes: a mim parecia em dormindo, que eu viia todo Portugal arder em fogo, de guisa que todo o reino parecia huuma fogueira; e estamdo assi espantado veemdo tal cousa, viinha este meu filho Johanne com huuma vara na mão, e com ella apagava aquelle fogo todo.” (*Ib.*).

^{xxii} “Omde nom escpreruendo per ordem de fidallguia, Mas como a mão quiser mouer a pena, O primero nesta ladainha, seja, O muj nobre nun alluarez pereira, gloria e louuor de todo seu linhagem, cuja claridade de bem seruir, nunca foi eclipsi nem perdo seu lume” (Lopes, 1995, cap. CLVIX, pp. 396-397)

^{xxiii} “Este dom aluoro goncalvez pereira prioll, segumdo contam alguus em seus liuros como era sesudo e emtemdido ssi dizem que era astrollogo e sabedor, E quando lle alguus filhos naçiam, trabalhaua sse uer as naçenças delles, E per sua sçiemçia emtemdeo que auia d auer huũ filho, o quall seeria sempre uemçedor, em todollos feitos d armas em que se açertasse, e que nunca auia de ser vemçido” (Lopes, 1995, cap. XXXIII, cap. 162).

^{xxiv} “Ca tem coraçom e rrazom de o fazer, e nenhuũ outro há em portugall, pêra ello pertemçente senom elle, E todollos boos portugueeses tem rrazoom de o seruir e ajudar e seguir o que começado tem, dependendo com elle os corpos e aueres ataa morte, / E deus que a esto chamou, emcaminhara seus feitos de bem em melhor, e o tragera em sua guarda, e aa fim que elle deseja.” (*Ib.*, cap. LXXV, p. 231).

^{xxvi} “Outros homrrados diçipullos, se chegarom depojs a nun alluarez pêra lhe ajudar a preegar este euangelho português, cuja perseuerança fez a elles e a seu linhagem sobjr em grande homrra, e acreçemtamento” (*Ib.*, p. 398).

^{xxvii} Cf. *Ib.*, cap. XI.

^{xxx} “Outra maneira dos mártires que me acompanharom cuja Renembrancha deue durar por sempre, forom aquelles que com limpa enteençom sem dobreza de pallauras, esteuerom fortes om grande firmeza, nom sse mouendo, per nenhuũas pressas nem ameaças do que tijnam, Os quaães se Já todos nom podem achar, por ficarem em memoria. E posto que sse todos achar podessem, fariam tam gram processo, que majs seria de sobeio, que neçessario e bem hordenado” (*Ib.*, cap. CLXI, p. 401).

^{xxxi} Cf. João de Barros, 1973.

^{xxxii} “Todalas coufas, muito poderoso Rey, e senhor nosso, tem tanto amor á conservação de feu proprio fer, que quanto lhe he poffível trabalham em feu modo por fe fazerem perpétuas. As naturaes, em que fomite obra a Natureza, e não a induftria humana, cada huma dellas em fi mefma tem huma virtude generativa, que quando Divinamente são difpoftas, ainda que periguem em fua corrupção, effa mefma Natureza as torna renovar em novo fer, com que ficam vivas, e confervadas em fua própria efpecie. Eas outras coufas, que não são obras da Natureza, mas feitos, e actos humanos, eftas porque não tinham virtude animada de gerar outras semelhantes a fi, e por a brevidade da vida do homem, acabavam com feu author: os mefmos homens por confervar feu nome em a memoria dellas, bufcáram hum Divino artificio, pero que a invenção delle fe dê a diverfos Authores, mais parece per Deos inpirado, que inventado per algum humano entendimento” (*Ib.*, Dec. I, “Prologo”).

^{xxxiii} “E porque o fruto deftes actos humanos he mui differente do fruto natural, que fe produz da femente das coufas, per efte natural fenecer no mefmo homem, pera cujo ufo todas foram creadas; e o fruto das obras delles he eterno, pois procede do entendimento, e vontade, onde fe fabricam, e acceptam todas, por ferem partes efpirituaes, as fazem eternas” (*Ib.*).

^{xxxv} “fica daqui a cada hum de nós huma natural, e justa obrigação, que sffi devemos fer diligentes, e folícitos em guardar em futuro noffas obras, pera com ellas aproveitarmos em bom exemplo, como promptos, e confiantes na operação prefente dellas pera commum, e temporal proveito de noffos naturaes” (*Ib.*).

^{xxxvi} Cf. Garcia de Resende, *Cancioneiro Geral*, 1516 (Prólogo).

^{xxxvii} Cf. *Os Lus.*, V, 95-98.

^{xxxviii} “E vendo eu que nefta diligencia de encomendar as coufas á cuftodia das letras, (confervadores de todalas obras,) a Nação Portuguez he tão defcuidada de fi, quão prompta, e diligente em os feitos, que he tão defcuidada de fi, quão prompta, e diligente em os feitos, que lhe competem per milicia, e que mais se preza de fazer, que dizer” (Barros, 1973, Prologo).

^{xxxix} “Pois havendo cento e vinte annos, (porque de tantos trata esta efcritura,) que voffas armas, e padrões de victorias tem tomado poffe não fomite de toda a terra marítima de África, e Afia, mas ainda de outros maiores Mundos, do que Alexandre lamentava, por não ter noticia delles, não houve alguém, que fe antremetteffe a fer primeiro nefte meu trabalho, fômente Gomes Eanes de Zurara Chronifta mór deftes Reinos em as coufas do tempo do Infante D. Henrique” (*Ib.*).

^{xl} “do qual nós confeffamos tomar a maior parte dos feus fundamentos, por não roubar o feu a cujo he” (*Ib.*).

^{xli} “pois não tendo eu outra caufa mais viva pera tomar esta empreza, que hum zelo da gloria, que fe deve a Voffas armas, e fama a meus naturaes, que militando nellas vertêram feu fangue, e vida” (*Ib.*).

^{xlii} “fui o primeiro, que brotei este fruto de efcritura desta Voffa Afia, fe he licito, por fer de arvore agrefte, ruftica, e não agricoltada” (*Ib.*).

^{xliii} “Escreve Platão em o feu Timéo, contando a prática, que hum Sacerdote Egypcio tinha com Sólon fobre a antiguidade, e noticia das coufas della, que lhe diffe o Sacerdote com grande indignação: ‘Ó Solon, Sólon, fempore vós-outros, os Gregos, haveis de fer moços, e o voffo animo fempore mancebo, em o qual não ha conhecimento da antiguidade, nem sciencia de caens?’ Nas quaes palavras quis dizer, que todos aquelles, que fe não davam ao conhecimento da antiguidade das coufas, as quaes fe alcançam pela lição da Hiftoria, tinham entendimento de meninos, porque como eftes confufamente recebem o objecto de qualquer coufa que vem, e a todo homem chamam pai, por não terem noticia perfeita pera distinguir qual he o feu próprio: affi os que carecem do conhecimento da Hiftoria eftam póftos em vida de confusão. “(Barros, 1973, Déc. III, Prologo).

^{xliv} “E ainda (como diz Tullio) pella falla diffirimos dos brutos quanto ao difcurfo do juizo: os homens, que totalmente ignoram a Hiftoria, e aborrecem as letras, são a elles mui conformes. Cá nunca o feu juízo fe eftende a mais, que ao prefente a olhar fe lhe traz damno, ou proveito a vida, e do entendimento das outras coufas fazem pouca conta, como fe nafcêram fomite pera contentar o corpo em feus affectos, e defejos” (*Ib.*).

^{xliv} “Quafi como gente, que vem a degenerar da natureza humana, moftando que não há nelles natural defejo de faber; o qual he tão proprio do homem, (como diz Ariftoteles,) que lhe vieram chamar inveftigador, e inventor das coufas” (*Ib.*).

^{xlvi} “E como a Hiftoria he hum agro, e campo, onde eftá femeada toda a doutrina Divina, Moral, Racional, e Inftrumental, quem paftar o feu fruto, convertello-ha em forças de entendimento, e memoria pêra ufo de jufta, e perfeita vida, com que apraz a Deos, e aos homens” (*Ib.*).

^{xlvi} “Em a qual eleição parece que a gente Veneziana tem muito acertado, porque affi pera o governo próprio, como público da patria, he mui dada á lição de feus próprios Annaes, e Hiftoria, e atoda outra, de que podem tirar exemplo pera adminiftrarem os Magiftrados, e officios, de que a fua Republica os pode prover, e principalmente pera faberem aconselhar quando forem admittidos no Confelho público, no qual fe hum homem entrar fem doutrina da Hiftoria, he como hum mudo entre doutos oradores, ou furdo ante a harmonia das vozes. O fruto do qual ufo, que elles tem, fe vê na perpetuidade da fua Republica, a duração da qual ainda não temos vifto fer contaminada per tantas centenas de annos em outra Nação” (*Ib.*).

^{xlvi} *Ib.*

^{xliv} “Plotino em o livro de Sapiencia:) que não convem olhar fempore as coufas prefentes, mas a revolução que ellas tem do pretérito pera o futuro, porque o feu curfo natural he hum bem refponder ao outro, e hum mal ao outro mal, por eftarem as coufas futuras fujeitas a terem as vezes que já tiveram, quasi como hum curfo circular” (*Ib.*).

^l “Por iffo não louvamos muito a homens, que dam razão de toda a hiftoria Grega, e Romana; e fe lhe perguntais pelo Rey paffado do Reyno, em que vivem, não lhe fabem o nome, ainda que coma os bens da Coroa, que o proprio Rey dá a feu avô. E não he muito, porque outro tanto fazem os taes ao nome do primeiro infituidor do Morgado ou Capella, que poffuem, no qual efquecimento parece que o tal infituidor do Morgado o adquirio, e ajuntou per tal modo, que o conta Deos em numero daquelles per os quaes a Efcritura diz: *E a lembrança delles fera deferta, quasi como fe não foram no Mundo*: por fer jufta coufa efquecerem aquelles, que por ferem lembrados na terra, fe efquecêram do Ceo” (*Ib.*).

^{li} “A primeira, e mais principal parte da Hiftoria he a verdade della; e porém em algumas coufas não ha de fer tanta, que fe diga por ella o dito da muita juftiça, que fica em crueldade, principalmente nas coufas, que tratam de infâmia de alguém, ainda que verdade fejam” (*Ib.*).

^{lii} “E melhor fera a hum Author per este modo diffimular os taes defeitos, que louvar os Príncipes de maneira, que vendo elles tanta lifonjaria, façam o que fez Alexandre; o qual offerecendo-lhe Ariftobolo hum livro de muitos louvores, deo com elle em hum rio, dizendo, que defejava depois de morto tornar ao Mundo, para ver fe o louvavam tanto” (*Ib.*).

^{liii} “Cá deftes taes exemplos mais procede licença dos vícios, que abftinencia delles; porque como evitara a hum homem o ímpeto de má inclinação, quando Suetónio lhe põe o exemplo de muitos em Príncipes

illuftres, como foram os Emperadores; e taes vícios, que a mefma Natureza fecha os olhos, efconde o rofto, e tapa os ouvidos por não ouvir taes torpezas de fi” (*Ib.*).

^{liv} “e Antonio de Nebriffa por comprazer na Chronica, que compoz d’ElRey Dom Fernando de Castella, differe taes abominações d’ElRey D. Henrique, e da Rainha D. Joanna fua mulher, que pera tão douto Barão fora mais feguro a fua confciencia, e nome por dizer, que ditas” (*Ib.*).

^{lv} “Se na primeira Tito Lívio he louvado na relação, que fez como os Francezes tomaram Roma, na fegunda não ganhou muito em dizer delles, que por caufa do vinho, que havia em Italia, entraram nella, e ifto em modo de infâmia.” (*Ib.*).

^{lvi} “Cefar cahio por abonar feus propofitos, ifto he tão eftranhado na Hiftoria, que melhor fofre hum hyperbole, dizendo era tamanha a grita da gente, rugido das armas, quebrar das lanças, que chegava o eftrondo até o Ceo. Nem menos convem á fé da Hiftoria dizer, que dos imigos morreram tantos mil, feridos fem conto, e dos noffos mortos foram dous, ou três, e feridos doze.” (*Ib.*).

^{lvii} “Fabulas são as de Homero em nome, e argumento; mas nellas vai elle enxertando o difcurfo da vida activa, e contemplativa, e por iffo no proemio das Pandectas do Direito Civil lhe chama o Emperador Justiniano *pai de toda virtude*. E Macrobio diz delle, que he fonte, e origem de totalas divinas invenções, porque deo a entender a verdade aos fapientes debaixo de huma nuvem de ficção poética.” (*Ib.*).

^{lviii} “Fabula he a Taboa do Filofofo Cebes; mas nefta pintura eftá todo o proceffo da vida justa, e perfeita” (*Ib.*).

^{lix} “Fabula he a Cyripedia de Xenofon; mas nella quis elle debuxar, que tal havia de fer hum Rey em o governo de Feu Reyno, e por iffo era efte livro o familiar per que eftudava Scipião, e Cícero andando na guerra” (*Ib.*).

^{lx} “Fabula he a multidão das que efcreveo o Filofofo Esopo; mas nellas eftam pintados todos os affectos humanos, e como nos havemos de haver nelles” (*Ib.*).

^{lxi} “Fabula he o Afno de ouro de Apuleio; mas no difcurfo delle moftra quão brutos animaes são os homens, que andam occupados, e envoltos em vícios, e fora delles ficam racionaes em vida” (*Ib.*).

^{lxii} “Fabula moderna he a Utopia de Thomaz Moro; mas nella quiz elle doutrinar os Inglezes como fe haviam de governar” (*Ib.*).

^{lxiii} *Ib.*

^{lxiv} “Mas efcrituras, que não tem efte utilidade de lição, além de fe nellas perder o tempo, que he a mais preciofa coufa da vida, barbarizam o engenho, e enchem o entendimento de cifico com a enxurrada dos feitos, e ditos que trazem. E o qur he mais pera temer, efandalizam a alma, concebendo ódio, e má opinião das partes infamadas per elles” (*Ib.*).

^{lxv} “Por caufa de evitar os quaes damnos, parece que feria coufa mui justa, per edito público, a papelada das taes escripturas fer entregue ás tendadeiras pera embrulhar cominhos, como dizia Perfio pólos verfos de alguns fracos Poetas do feu tempo” (*Ib.*).

^{lxvi} Cf. Moniz, António, 1999.

^{lxvii} Pinto, Fernão Mendes, 1983, cap. CV, p. 301.

^{lxviii} “as mais caueyras que aly viramos [...] foraõ também de capitaes q. na restituição daquelle império fazendo feitos heróicos acabaraõ as vidas honradamente, pelo qual era razão que já que a morte lhes tinha tirado o premio que mereceraõ por suas obras, lhe não tirasse o mundo a memoria que se lhes deuia, o qual a os bõs & animosos faria inueja com que se lhes acrecentasse o animo, & os fracos & couardes seria confusão de sua fraqueza” (*Ib.*, cap. CLXIII, p. 493).

^{lxix} “paraque fique em memoria aos que vierem depois de nós daquy ate o fim do mundo” (*Ib.*, cap. XCIV, p. 263).

^{lxx} *Ib.*, cap. LXV, p. 184.

^{lxxi} *Ib.*, cap. CVIII, p. 312. cap. CIX, p. 316. cap. CX, p. 319. cap. CXI, p. 322.

^{lxxii} Cf. *Ib.*, CXII, pp. 325-326.

^{lxxiii} “Assi que em todas as cousas ha neste reyno hum tão excellente gouerno [...] que [...] aquelle bemaumentado padre mestre Francisco Xavier [...], espãtado [...] dezia, que se Deos algũa hora o trouxesse a este reyno, auia de pedir esmolla a el Rey nosso Senhor q. quisesse ver as ordenações, & os estatutos da guerra & da fazenda, porque esta gête se gouernaua, porque tinha por sem duuida que eraõ muyto millores que os dos Romanos no tempo de sua felicidade, & que os de todas as outras naçoens de gentes de que todos os escritores antigos tratarão” (Cf. *Ib.*, cap. CXIII, p. 328).

^{lxxiv} “Historia uero testis temporum, lux ueritatis, uita memoriae, magistra uitae, nuntia uetustatis, qua uoce alia nisi oratoris immortalitati commentatur” (M. T. Cícero, *De Oratore*, II, 9.36).

^{lxxv} Cf. Le Goff, Jacques, 1977, p. 193.

^{lxxvi} *Ib.*, cap. CLXIII, pp. 495-496.

^{lxxvii} *Ib.*, cap. LXXXVIII, p. 247.

^{lxxviii} Cf. Moniz, António et alii, 2001.

^{lxxix} *Os Lus.*, I, 11.

^{lxxx} “Em vos se vêm da olímpica morada / Dos dous avós as almas cá famosas; / Uma na paz angélica dourada, / Outra pelas batalhas sanguinosas” (*Ib.*, I, 17: 1-4).

^{lxxxi} “Em vós esperam ver-se renovada / Sua memória e obras valerosas; / E lá vos tem lugar, no fim da idade, / No templo da suprema Eternidade” (*Ib.*, 5-8).

^{lxxxii} “Mandas-me, ó Rei, que conte declarando / De minha gente a grão genealogia: / Não me mandas contar estranha história, / Mas mandas-me louvar dos meus a glória. // [...] Primeiro tratarei da larga terra, / Depois direi da sanguinosa guerra” (*Ib.*, III, 3: 5-8; 5: 7-8).

^{lxxxiii} “Estas figuras todas que aparecem, / Bravos em vista e feros nos aspeitos, / Mais bravos e mais feros se conhecem, / Pela fama, nas obras e nos feitos. / Antigos são, mas ainda resplandecem / Co nome, entre os engenhos mais perfeitos.” (*Ib.*, VIII, 2: 1-6). “Assi está declarando os grandes feitos / O Gama, que ali mostra a vária tinta, / Que a doura mão tão claros, tão perfeitos, / Do singular artífice ali pinta. / Os olhos tinha prontos e direitos / O Catual na história bem distinta; / Mil vezes perguntava e mil ouvia / As gostosas batalhas que ali via” (*Ib.*, 43).

^{lxxxiv} “Outros muitos verias, que os pintores / Aqui também por certo pintariam; / Mas falta-lhe pincel, faltam-lhe cores, / Honra, prêmio, favor, que as artes criam: / Culpa dos viciosos sucessores, / Que degeneraram, certo, e se desviam / Do lustre e do valor dos seus passados, / Em gostos e vaidades atolados” (*Ib.*, 39). Cf. *Ib.*, 40. 41. X, 145. 146.

^{lxxxv} (*Ib.*, VIII, 42).

^{lxxxvi} “Até aqui, Portugueses, concedido / Vos é saberdes os futuros feitos / Que pelo mar já deixais sabido, / Virão fazer barões de fortes peitos. / Agora, pois que tendes aprendido / Trabalhos que vos façam ser aceitos / As eternas esposas e fermosas, / Que coroas voa tecem gloriosas” (*Ib.*, X, 142.).

^{lxxxvii} *Ib.*, I, 1: 1.

^{lxxxviii} *Ib.*, I, 1: 3.

^{lxxxix} *Ib.*, I, 2: 1-3.

^{xc} *Ib.*, I, 2: 5-6.

^{xc} *Ib.*, III, 21: 1.

^{xcii} “Eis aqui, quase cume da cabeça / De Europa toda, o Reino Lusitano, / Onde a terra se acaba e o mar começa, / E onde Febo repousa no Oceano. / Este quis o Céu justo que floreça / Nas armas contra o torpe Mauritano, / Deitando-o de si fora, e lá na ardente / África estar quieto o não consente” (*Ib.*, III, 20).

^{xciii} “Da boca do facundo Capitão / Pendendo estavam todos embebidos, / Quando deu fim à longa narração / Dos altos feitos grandes e subidos. / Louva o Rei o sublime coração / Dos Reis em tantas guerras conhecidos; / Da gente louva a antiga fortaleza, / A lealdade de ânimo e nobreza” (*Ib.*, V, 90).

^{xciv} “Sustentava contra ele Vénus bela, / Afeioada à gente Lusitana, / Por quantas qualidades via nela / Da antiga, tão amada, sua Romana; / Nos fortes corações, na grande estrela, / Que mostraram na terra Tingitana, / E na língua, na qual quando imagina, / Com pouca corrupção crê que é a Latina” (*Ib.*, I, 33).

^{xcv} “Não sabia em que modo festejasse / O Rei Pagão os fortes navegantes, Para que as amizades alcançasse / Do Rei Cristão, das gentes tão possantes; / Pesa-lhe que tão longe o aposentasse / Das Europeias terras abundantes / A ventura, que não no fez vizinho / Donde Hércules ao mar abriu caminho” (*Ib.*, VI, 1).

^{xcvi} “A vós, ó geração de Luso, digo, / Que tão pequena parte sois no mundo; / Não digo linda no mundo, mas no amigo / Curral de quem governa o céu rotundo; / Vós, a quem não somente algum perigo / Estorva conquistar o povo imundo, / Mas nem cobiça, ou pouca obediência / Da Madre, que nos céus está em essência; // Vós, Portugueses, / Que o fraco poder vosso não pesais; / Vós, que à custa de vossas várias mortes / A lei da vida eterna dilatais: / Assim do céu deitadas são as sortes / Que vós, por muito poucos que sejais, / Muito façais na santa Cristandade: / Que tanto, ó Cristo, exaltas a humildade!” (*Ib.*, VII, 2. 3.).

^{xcvii} “Mas entanto que cegos e sedentos / Andais de vosso sangue, ó gente insana, / Não faltarão Cristãos atrevimentos / Nesta pequena casa Lusitana. / De África tem marítimos assentos, / É na Ásia mais que todos soberana, / Na quarta parte nova os campos ara, / E se mais mundo houvera, lá chegara” (*Ib.*, VII, 14).

^{xcviii} *Ib.*, IX, 90.

^{xcix} “Em Moçambique, achámos aquelle Príncipe dos Poetas de feu tempo, meu matalote, e amigo Luís de Camões, tão pobre, que comia de amigos, e pera fe embarcar pera o Reyno, lhe ajuntámos os amigos toda a roupa que houve mifter, e não faltou quem lhe déffe de comer, e aquelle inverno que efteve em Moçambique, acabou de aperfeiçoar as fuas Lufiadadas pera as imprimir, e foi efcrevendo muito em hum livro que hia fazendo, que intitulava *Parnafo de luís de Camões*, livro de muita erudição, doutrina, e filofofia, o qual lhe furtaram, e nunca pude faber no Reyno delle, por muito que o inquiri, e foi furto

notavel: e em Portugal morreo efte excelente Poeta em pura pobreza” (Couto, Diogo do, Déc. VIII, cap. XXVIII, p. 233

^{ci} “Na Índia [...], o peor que lá há, fomos nós, que fomos danar terra tão maravilhosa com nossas mentiras, falsidades, bulras, trapaças, cobiças, injustiças, e outros vícios que calo” (Couto, 1937, p. 215).

^{cii} “EIRey lhe mandou paffar huma larga carta de vaffalagem, que alguns moradores antigos de Cochim nos differam que viram, de que hoje nos parece que não ha ja memoria; porque nem na Secretaria, nem em alguma outra parte a pudemos achar pera lançar o traslado della na Torre do Tombo, de que temos cuidado, e fomos Guarda mor; porque eftas coufas, e outras muitas defta qualidade são perdidas, e acabadas pela pouca conta que nefte Eftado fe faz de tudo o que não são drogas, e fazendas” (Déc. VII, Segunda Parte, Livro VIII, Cap. XIV, pp. 286-7).

^{ciii} “Couto, de facto, parece não se ter poupado a esforços na busca de informação que lhe fornecesse material credível para o seu trabalho de cronista: troca de correspondência com pessoas *graves* nas mais variadas partes do Estado da Índia, incluindo “gentios” e mouros, conversa com embaixadores e príncipes, piratas e condenados no tronco de Goa, gente do povo, médicos especialistas em botânica, pessoas versadas nas religiões locais, estuda com elas obras da sua tradição cultural, lê escritores italianos com um príncipe mouro em Baroque, desloca-se pessoalmente ao hospital de pássaros de Cambaia” (Moniz, M. Celeste, 2004, pp. 18-19).

^{civ} Do padre Francisco de Monclaros diz expressamente o seguinte, a propósito do itinerário a seguir até às minas de Monomotapa: “o que fe affentou em hum Confelho tão authorizado, como fe convocou para efa materia de hum Viso-Rey, dous Governadores, e mais de vinte Padres de S. Domingos, theologos, querendo que feu parecer fó venceffe a todos eftes, paixão muito natural em muitos Religiofos, pela qual deitáram a perder na India grandes occaſiões, e fe arrifcáram, e ainda perdêram algumas fortalezas” (Déc. IX, Cap. XXIII, p. 199).

^{cv} “e certo que fegundo a pouca difciplina da soldadefca da India, he mais trabalhofo a feus Capitães domar-lhes feus apetites, que desbaratar feus inimigos, porque eftes vencem-fe com as armas; e aos soldados nem com ellas, nem com a razão fe podem domar” (Déc. VIII, Cap. II, pp. 11-12).

^{cvi} São muitos os vícios denunciados à nobreza nas Décadas coutianas: a cobiça e ambição, o egoísmo, a vaidade e a inveja, a covardia e a traição, a injustiça e a ingratidão. Cf. Moniz, M. Celeste. 2004, Parte III (“A Miséria”).

^{cvi} Destacam-se: António da Silveira (I cerco de Diu, D. João de Mascarenhas (II cerco e Diu), D. Pedro de Ataíde (cerco de Cota), Leoniz Pereira (cerco de Malaca), Luis Freire de Andrade (cerco de Chaul), Tristão Vaz da Veiga (capitão de Malaca nos cercos consecutivos, postos pela rainha de Japarâ e pelo Achem), João da Silva (bloqueio a Malaca pelo Rajale de Jor), João Correia (cerco de Colombo).

^{cvi} “Trocaram-fe os ardís da guerra em ardís de fazenda, e recolher os foldados tem-fe já por doudice, e por iffo andam muitos pelas portas dos Mofteiros. Coftumava a dizer D. Antonio de Noronha, fendo Vifo-Rey da India: *Que ella não duraria mais, que em quanto nella houveffe doudos*. E perguntando-lhe que doudos haviam de fer, refpondeo: *Que Fidalgos que fahiam ricos de fuas fortalezas, e tudo o quellas traziam, tornavam a depender no ferviço d’ElRey*; e praza a Deos que não venha a fer verdadeira fua opinião, porque hoje affim fe fecham os Capitães com feu dinheiro, que não ha poder entrar com elles mais que a morte” (*Ib.*, Déc. IV, Parte Segunda, Liv. VIII, Cap. X, pp. 273-4).

^{cix} Cf. *Os Lus.*, I, 2: 5-6.

^{cx} “não ficando alli mais que elle [Antonio Moniz], e dous foldados, que pelejáram como leões” (Déc. VII, Parte I, Liv. III, Cap. IV, p. 197).

^{cx} Contam-se os nomes de Isabel Fernandes, a Velha de Diu (Cf. Déc. VI, Parte I, Liv. II, Cap. IV, p. 108); Ana Fagundes, heroína dos dois cercos de Diu (cf. Déc. V, Parte I, Liv. V, Cap. II, pp. 423-4), Isabel Madeira (cf. Déc. VI, Parte I, Liv. II, Cap. X, pp. 166-7).

^{cxii} Cf. *Ib.*, Cap. VI, pp. 121-5.

^{cxiii} Cf. Déc. V, Parte I, Liv. IV, Cap. VIII, pp. 352-3.

^{cxiv} Cf. Déc. VII, Parte I, Liv. I, Cap. IX, pp. 84-8; Déc. VII, Parte II, Liv. IX, Cap. VIII, pp. 353-61; Déc. VIII, Cap. XXII, pp. 144-5; Déc. XII, Liv. V, Cap. IX, pp. 514-6.

^{cxv} Citem-se os nomes de D. João de Castro (Cf. Déc. VI, Parte II, Liv. VI, Cap. IX, pp. 63-72), Francisco Barreto (Cf. Déc. IX, Cap. XXIII, p. 203), D. Paulo de Lima Pereira (Cf. Déc. X, II Parte, Liv. VIII, Cap. XVII, pp. 378-80).

^{cxvi} “e que me haja eu por muito ditofa caber-me a forte de efcrever a hiftoria da India, que me he encomendada por fua Mageftade, pêra que pelas grandezas que de Voffa Senhoria efpero efcrever, venha a fer tão conhecido, e celebrado no mundo, como foi Homero por efcrever de Aquiles” (Déc. XII, Liv. I, Cap. XV, p. 119).

^{cxvii} “E lhe escrevi que de tudo desse a V.S. os trelados sobre o que V.S.^a me não responde nada, por onde não sey se pe se descurou, o que muyto sinty, e muito mais não me escrever V.S.^a se se me te respondido a meus negocios, ne se se trata da impreção dos meus liuros, que he cousa em que eu tenho mais os olhos, que em tudo” (*Carta a D. Francisco da Gama*, datada de Goa, a 17 de Dezembro de 1608, pp. 9-10).

^{cxviii} “entre tanto desgosto quanto tenho, em ver o descuido, que nesse reino he com hum home como eu, que ferve a Sua Magestade, e a todos os homes em geral com tanto trabalho, zelo, e amor, porque depois que Sua Magestade me encarregou de todas estas cousas, em que sirvo, não tenho até hoje mais melhoramento, que de trinta mil reis de ordenado, cousa que se não da nem a hum Escrivão dos Contos, e certo que não sei mor portento, ou signal de tudo se hir acabando, que os descuidos que se usa com hum home, que está com huma penna na mão escrevendo dos homes, que em todas as nações do mundo se costumárão honrar, e favorecer” (*Carta a D. Francisco da Gama*, datada de 27 de Dezembro de 1607, fl. 4).

^{cxix} “Estou envergonhado com os hommes da pouca conta que nesse Reino se tem com minhas cousas, porque quando espero por mil pardaos do ordenado então me respondem com sem Xes. que se não dão senão a huma viuva muito pobre, tendo eu cartas de Sua Magde. e de todos os do conselho de muita satisfação de minhas cousas e vejo tresentos homens que não servem Sua Magde. em cousas tão importantes como eu o faço, e só por huma sertidão dos Contos de como acrescetarão des Reis, lhe dão tantos abitos e tantas tenças e tantos alvaras de fidalgos, que vendo eu na fazenda del Rey nrnhumas cressenças se não tudo mingoantes, ou me amym andem fazer merce, ou eu não ey de servir e largar tudo e meter me num canto onde ninguem me veja” (*Carta a D. Francisco da Gama*, de 23 de Dezembro de 1605, pp. 7-8).

^{cxixi} “que se me não faze honrras, que ningue se hade lograr dos meus papeis, porque antes da ora da minha morte os eyde mandar queimar diante de mi, como cudo e já tenho escrito a V.S.^a outra vez feguro lhe que não aja outro Diogo do Couto que torne a reouar a historia, porque não sey se a minha facilidade e presteza me fez nojo” (*Carta a D. Francisco da Gama*, datada de 27 de Dezembro de 1608, p. 9). “quando me derem alguma cousa será a tempo que seja enterrado em São Francisco sobre as cinzas dos meus livros, e papeis, e lembranças que hei de mandar queimar antes que morra, porque se não logrem outros do suor de meus trabalhos” (*Carta*, de 27 de Dezembro de 1607, fl. 4).

^{cxixii} Cf. Moniz, António, 1995.

^{cxixiii} “E eu, vosso rei, de Portugal, Algarves e o resto, que devotamente vou segurando uma destas sobredouradas varas. Vede como se esforça um soberano para guardar, no temporal e no espiritual, pátria e povo, bem podia eu ter mandado em meu lugar um criado, um duque ou um marquês a fazer as vezes, porém, eis-me em pessoa, e também em pessoa os infantes meus manos e senhores vossos, ajoelhai, ajoelhai lá, porque vai passando a custódia e eu vou passando, Cristo vai dentro dela, dentro de mim a graça de ser rei na terra, ganhará qual dos dois, o que for de carne para sentir, eu, rei e varrasco, bem sabeis como as monjas são esposas do Senhor, é uma verdade santa, pois a mim como a Senhor me recebem nas suas camas, e é por ser eu o Senhor que gozam e suspiram segurando na mão o rosário, carne mística, misturada, confundida” (Saramago, José, 1983, pp. 155-156).

A RECEPÇÃO DA LITERATURA PORTUGUESA NO BRASIL MERIDIONAL DO SÉCULO XIX

Artur Emilio Alarcon Vaz - FURG ¹

Sempre se comenta a intensa influência da literatura portuguesa na brasileira ao longo do século XIX, principalmente até o início do Romantismo, quando teria começado - tanto politicamente, quanto esteticamente – uma lusofobia, com a ascensão progressiva da cultura francesa.

Laurence Hallewell particulariza a influência francesa na sociedade brasileira no século XIX, que estava substituindo lentamente a influência lusa reinante durante os séculos anteriores, ‘em todas as esferas da vida brasileira’, da política à arte (cf. HALLEWELL, 1985, p. 73).

A região sulina, assim como outras, sofreu uma influência direta da literatura lusa, devido à venda de livros importados de autores canonizados e à reprodução de poemas e contos portugueses em jornais, almanaques e outras publicações periódicas. Eulália Maria Lahmeyer Lobo (2001, p. 11) registra que

apesar da importância econômica, social e política da emigração portuguesa para o Brasil, em particular do movimento de massa que ocorreu de fins do século XIX à terceira década do século XX, a bibliografia sobre este tema é escassa se comparada à relativa à emigração de italianos, alemães e de outras nacionalidades.

Isto ocorria de forma concomitante e paradoxal à lusofobia existente no país ao longo do século XIX e que responsabilizava os portugueses pelo atraso nacional, compreensível em função das recentes lutas pela independência. Entretanto, o próprio estudioso prova essa influência lusa em outros dois momentos de seu livro. Num, lembra o interesse de leitores pela literatura portuguesa:

Embora os leitores brasileiros de hoje não sejam apaixonados pela literatura portuguesa contemporânea, isto não ocorria antes de 1930. No século XIX, nomes como Camilo Castello Branco, Almeida Garrett, Castilho, e – depois

¹ Professor doutor de literatura portuguesa na Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

de *O primo Basílio* (1878) – Eça de Queirós desfrutavam de uma imensa popularidade no Brasil (HALLEWELL, 1985, p. 172).

Noutro momento, Hallewell sintetiza a opinião de Gilberto Freyre, expressa em *Ordem e progresso* (1959), de que

o romancista nacional preferido era José de Alencar. O autor europeu mais lido naquela época era Eça de Queirós, seguido por Zola e Anatole France. Os poetas mais populares eram Castro Alves, Gonçalves Dias, Olavo Bilac e, de Portugal, Guerra Junqueiro (HALLEWELL, 1985, p. 188).

O apogeu econômico e cultural da região localizada ao extremo sul do Brasil ocorreu na segunda metade do século XIX, período em que havia essa forte influência lusa que contradizia o discurso histórico usual de lusofobia. Em 1835, o comércio gaúcho – e também a riqueza e um movimento cultural mais intenso – estava estabelecido num eixo no norte, entre as cidades de Porto Alegre e Rio Pardo, e outro no sul, entre Rio Grande e Pelotas, mantendo-se até o final do século, pelo menos.

Apesar da repetição dessa manutenção da influência lusa em vários autores e histórias da literatura brasileira, pouco se verificou esse argumento em fontes primárias do século XIX, como testamentos, propagandas de jornais e catálogos de bibliotecas e livrarias. Esse é o objetivo dessa pesquisa, focando esse movimento de forma específica na cidade gaúcha de Rio Grande, primeira cidade fundada no RS, em 1737, e sede da primeira biblioteca gaúcha, em 1846.

A pesquisa baseia-se em quatro fontes: (a) os livros citados em testamentos realizados em Rio Grande, entre 1800 e 1850, e coletados por Jorge Araújo (1999) em seu livro *Perfil do leitor colonial*; (b) a lista de livros publicados em Rio Grande, entre 1831 e 1869; (c) as propagandas de livreiros entre 1849 e 1855; (d) os livros incluídos no *Catálogo* de 1877, da atual Biblioteca Rio-Grandense, recém-citada.

Na pesquisa realizada por Jorge Araújo nos testamentos realizados em Rio Grande, há diversos livros e autores portugueses, como *A História de Portugal, Lisboa edificada, Investigador Português, Ruínas, Esopaida*, além de vários autores de outras línguas (ou mesmo em latim) em traduções publicadas em Portugal.

A obra *Esopaida*, de 1734, de Antonio José da Silva (o Judeu), é uma dos textos mais lidos desse período, com diversas edições e cuja repercussão chegou inclusive em Rio Grande. No mesmo patamar, está as *Ruínas* (1791), de Volnei, e *Ulisseia ou Lisboa*

edificada (1636), de Gabriel Pereira de Castro, obras igualmente importantes no século XVIII, mas hoje pouco lidas, mesmo no meio acadêmico.

Mesmo que parcamente, esse é um critério que mostra a influência da literatura e das tipografias portuguesas no que era lido nesta cidade gaúcha, ao lado de obras em inglês, francês e alemão.

No item das obras publicadas em Rio Grande nesse período (disponível no site www.dla.furg.br/fontes), encontram-se diversos aspectos que se relacionam de alguma forma à literatura portuguesa.

Uma das vertentes é a publicação de obras de imigrantes portugueses radicados nessa região, como o dramaturgo José Manoel Rego Vianaⁱ e o poeta Antônio José Dominguesⁱⁱ, este com versos dedicados à proclamação do rei (“Ao jovem monarca D. Pedro V”) ou a morte da rainha Estefânia (“Epicédio”):

Majestade, poder, beleza e graças,
Os encantos do amor, as mil venturas,
Que na mente o porvir T’improvisava,
Um sopro Te desfez! És hoje apenas,
Por mais que d’ouro, e seda Te recubram,
Por mais disfarces que a vaidade invente
Pútrido espólio que reclamam vermes!
D’Estefânia mortal, eis o que resta!
Já basta de falar dos acidentes,
Que nutrem d’ilusões a raça humana. (...)
Uma prece Te faço, ó Deus, ordena
Que à mansão dos mortais, fendendo as trevas
Desça Estefânia de fulgor cercada,
Qual se ostenta no céu; que Pedro a veja
Em sonho, ao menos, suspender-lhe as mágoas;
No fido coração, todo saudade
Lh’instile meiga o bálsamo celeste (SOUZA, 1860, p. 70-72)

Outra proposta era autores que tematizavam eventos portugueses com interesse da comunidade lusa imigrante, como Francisco Xavier Ferreira e seu *Relação dos festejos, que fizeram os portugueses residentes na vila do Rio Grande do Sul, em demonstração de seu júbilo pelo restabelecimento da paz, e da liberdade, na sua pátria* (1834)ⁱⁱⁱ, e João Antonio de Carvalho e Oliveira (1806-1872), com seu *Defesa dos portugueses feito na província do Maranhão dedicada aos seus compatriotas residentes no Brasil* (1857), ou mesmo *O Marquês de Pombal*, de Clémence Robert, publicado pela tipografia de Antonio Estevão, em 1857.

A obra de Xavier Ferreira relata as comemorações do fim da Guerra Civil instalada em Portugal entre miguelistas e tropas liberais de Dom Pedro IV e, ao final, há um poema – entre outros – de Delfina Benigna da Cunha sobre o restabelecimento da paz em Portugal

Nebulosos tempos de terror d’espantos!
Parabéns, ó mortais, já são passados;
Da Lusa gente os feitos sublimados
Cantar quisera mais não posso tanto.

Banhando as faces de prazer em pranto
Os Lusos vejo todas transportados,
Dirigindo mil votos inflamados
Ao puro, ao justo Céu, sereno, e santo.

O Português renome hoje revive;
Triunfou a razão, a Liberdade,
Ninguém ó Lísia de seus bens deprive.

Das trevas dissipou-se a densidade;
Mais e mais em teu seio a luz se ative;
Não triunfe de ti a iniquidade.

Esses exemplos demonstram como a cultura lusa não era só um verniz na produção de obras locais, influenciadas pela cultura francesa, mas demonstram que a leitura de obras estrangeiras era predominantemente lusa ou, pelo menos, passava pelo filtro português, assim como os temas portugueses eram constantes numa comunidade de forte descendência portuguesa.

Isso se confirma mais ainda nos exemplos retirados dos jornais do século XIX, que mostram uma parte do que era lido na cidade gaúcha, como o *Rio-Grandense* de 27 jan. 1847, em que constam diversas obras doadas ao então Gabinete de Leitura, como *Tesouro da Mocidade portuguesa* e *Tributo português ao Libertador*. No mesmo jornal, de 28 abr. 1847, a *Revista histórica portuguesa* está para venda num livreiro local e, em 16 maio 1848, consta a obra *Amor e melancolia*, de Antonio Feliciano de Castilho. O livreiro Daniel Barros e Silva, em 24 nov. 1849, lista diversos livros, com destaque para *O expositor português* e, em 24 ago. 1850, põe a venda *Geraldo sem pavor ou A tomada de Évora*, de P. da Rocha Felgueiras

A mais óbvia das vertentes é a publicação de autores portugueses canônicos, como Antonio Feliciano de Castilho, Mendes Leal (1818-1886) e José Joaquim Rodrigues Bastos (1777-1862), este com a edição de *Meditações ou discursos religiosos*, publicada pela Tipografia de Cândido Augusto de Mello, em 1858.

Ocorre também a publicação de obras evidentemente plagiadas de edições portuguesas, como *O castelo de Otranto* publicada pela Typ. *Rio-Grandense* de B. Berlink, em 1856, que comete o mesmo erro na atribuição do autor do que a edição lisboeta da Tip. J. J. A. Silva, de 1854, que também atribui a autoria a seu tradutor: W. Marsgall.

Ao consultar as propagandas de livrarias rio-grandinas, encontramos igualmente várias referências a edições portuguesas ou de autores portugueses. Embora o jornal *A imprensa*, de 11 e 22 jun. 1855, aponte várias obras de autores franceses (Visconde d'Arlincourt, Montolieu, Lesage, Sophia Pannier) sendo vendidas pela livraria de Candido Augusto de Mello, uma pesquisa no acervo da Biblioteca Rio-Grandense mostra que tais edições, com datas anteriores a 1855, eram impressas em tipografias portuguesas, como as obras *Ida* e *Ipsiboé*, editadas pela tipografia Rolandiana, de Lisboa, fazendo crer que são possíveis edições vendidas então por Cândido Augusto. Gisele Pereira Bandeira mostra igualmente que “outro livro publicado na capital portuguesa e que há no acervo da Biblioteca Rio-Grandense é *O Ateu*, de Sophia Pannier, que saiu à luz pela tipografia Rodrigues” (BANDEIRA, 2009). Já na propaganda de 25 de setembro, ocorre a inclusão de *A noite do Castelo e Ciúmes do bardo*, de Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875), ao lado de romances do brasileiro Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882).

Outra propaganda pesquisada por Gisele Bandeira é da loja de livros de Daniel de Barros e Silva n' *O Diário do Rio Grande* (2 ago. 1855), no qual consta a obra *A mão do finado*, do português Alfredo Possolo Hogan (1830-1865), embora num jogo de marketing, seja em geral atribuída a Alexandre Dumas, pai (1802-1870). Dessa lista, destaca-se novamente um autor francês, Paul de Kock, com doze romances. No entanto,

dada a ausência de edições brasileiras anteriores a 1855 no acervo da Biblioteca Nacional brasileira e mesmo na Biblioteca Rio-Grandense^{iv}, conclui-se que as edições vendidas aqui eram as “obras traduzidas por Antonio Joaquim Nery e editadas pela sua tipografia Neryana, em Lisboa, entre os anos de 1841 e 1846 (BANDEIRA, 2009).

A partir dos autores e obras citadas no Catálogo de 1877, do que atualmente é a Biblioteca Rio-Grandense, encontram-se diversas referências à literatura portuguesa, como Almeida Garret, Camilo C. Branco, Júlio Dinis (1839-1871), Eduardo de Faria,

Arnaldo Gama (1828-1869), Alexandre Herculano, Alfredo Hogan (1830-1865), Francisco Leite Bastos (1841-1886), António Pedro Lopes de Mendonça (1826-1865), Urbano José de Sousa Loureiro (1845-1880), Augusto Loureiro (1839-1906), Antonio José Coelho Lousada (1828-1859), José Hermenegildo Correia, autor de *O diabo em Lisboa ou os mistérios da capital*, entre outros.

Interessante perceber a ausência de autores realistas já canonizados, como Eça de Queiroz, que – embora famoso desde a Questão Coimbrã, em 1865, já havia publicado *O Mistério da estrada de Sintra* (1870) e *O crime do padre Amaro* (1875), podendo demonstrar que o Realismo não penetrou tão rapidamente na cultura local. Mesmo Gustave Flaubert (1821-1880), já conhecido pelo romance *Madame Bovary*, de 1856, ainda não havia entrado no sistema literário de Rio Grande em 1887.

Acredita-se assim que foi através da leitura dos romances produzidos na Europa – e a ascensão do romance em Portugal tem sua importância – que os autores locais começaram a produzir, por exemplo, romances ao gosto do leitor sul-rio-grandense, já familiarizado com os romances românticos europeus, buscando seguir o estilo já consolidado.

Da mesma forma, é interessante comprovar que a temática portuguesa não deixou de trabalhada após a independência brasileira, mesmo por imigrantes lusos, apesar de todo o discurso de lusofobia constantemente citado em livros de história e de literatura.

Ainda que parcamente, pretendeu-se mostrar a importância da literatura portuguesa na formação e consolidação do sistema literário na cidade gaúcha de Rio Grande, pois mesmo a literatura de outras línguas lida aqui era conhecida e divulgada através do olhar (e obviamente das tipografias) da ex-metrópole.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Os caminhos do livro*. Campinas: Mercado de Letras, ALB; São Paulo: FAPESP, 2003.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Perfil do leitor colonial*. Ilhéus: Editus, 1999.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1902, 7 v.

CATÁLOGO dos livros do Gabinete de Leitura da cidade do Rio Grande de S. Pedro do Sul. Rio Grande: Tipografia do *Artista* de Antônio da Cunha Silveira, 1877.

CESAR, Guilhermino. *História da Literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo 1971.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2 v. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Academia Brasileira de Letras, 2001.

FERREIRA, Francisco Xavier. *Hino que se cantou na noite do dia 24 do corrente, pela feliz notícia da Gloriosa Elevação do Sr. Dom Pedro II ao Trono do Brasil*. Rio Grande: Tipografia de F. X. F., 1831.

FERREIRA, Francisco Xavier. *Relação dos festejos que fizeram os portugueses residentes na vila do Rio Grande do sul, em demonstração de seu jubilo pelo restabelecimento da paz, na sua pátria*. Rio Grande: Tipografia de F. X. F., 1834.

FERREIRA, Gladis Rejane Moran. *A presença do livro na imprensa rio-grandina no final da primeira metade do século XIX: 1845-1850*. Disponível em www.ceamecim.furg.br/vii_pesquisa/trabalhos/143.doc. Acesso em 14 fev. 2009.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos impérios*. 1875-1914. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HOBSBAWN, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MAGALHÃES, Mário Osório. *Opulência e cultura na província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a História de Pelotas*. (1860-1890), Pelotas: ED. UFEPEL, 1993.

MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. UFRAS/IEL, 1978.

MATIAS, Ana Cristina Pinto. Francisco Xavier Ferreira e o início da imprensa no extremo sul. *Mafuá*, Florianópolis, ano 7, n. 12, setembro 2009. Disponível em www.mafua.ufsc.br/numero12/ensaios/cristina.htm. Acesso em 3 nov. 2009.

MORAIS, Francisco. Estudantes Brasileiros na Universidade de Coimbra (1772-1872). *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. LXII (1940), p. 137-335.

MOREIRA, Maria Eunice (Coord.). *Uma voz ao Sul*. Os versos de Maria Clemência da Silveira Sampaio. Florianópolis: Mulheres, 2003.

NEVES, Décio Vignoli das. *Vultos do Rio Grande*. Santa Maria: Palloti, 1981.

PÓVOAS, Mauro Nicola. *Uma história da literatura: periódicos, memória e sistema literário no Rio Grande do Sul do século XIX*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SOUZA, Bernardo Xavier Pinto de (org). *Mausoléu levantado à memória da excelsa Rainha de Portugal, D. Estefânia*. Rio de Janeiro: Livraria e Tipografia de Bernardo Xavier Pinto de Souza, 1860, p. 70-72.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. 2 v. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.

VAZ, Artur Emilio Alarcon; BAUMGARTEN, Carlos Alexandre; CURY, Maria Zilda Ferreira (org). *Literatura em revista (e jornal): periódicos do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais*. Belo Horizonte: FALE-UFMG; Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande, 2005.

VAZ, Artur Emilio Alarcon. *A lírica de imigrantes portugueses no Brasil meridional*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

VAZ, Artur Emilio Alarcon. Formação do sistema literário no extremo sul do Brasil: o início da imprensa em Rio Grande. *Cadernos Literários*. v. 15, p. 11-17, 2008. Rio Grande: FURG.

VIANNA, Lourival. *Imprensa gaúcha (1827-1852)*. Porto Alegre: Museu de Comunicações Social Hipólito José da Costa, 1977.

VIEIRA, Cila Milano; JAEGER, Leila Maria Gama; CABERLON, Vera Isabel. *Levantamento bibliográfico de obras raras e/ou valiosas da Biblioteca Rio-Grandense*. Rio Grande: FURG, 1987.

VILLA-BÔAS, Pedro. *Notas de Bibliografias sul-rio-grandense*. Porto Alegre: A Nação/IEL, 1974.

NOTAS

ⁱ Nascido em 23 de agosto de 1809 na cidade portuguesa de Viana do Castelo, teria, segundo Blake, apresentado em 1837 o drama *José II e os salteadores de Mulberg*, em Niterói, e publicado no ano seguinte. Em Rio Grande, levou ao palco a peça *Os jesuítas ou o bastardo d'el Rey*, no Teatro Sete de Setembro em 21 de novembro de 1846, sendo impressa em 1848 pela tipografia de José Maria Perry de Carvalho e preservada somente pelo exemplar existente na Biblioteca Nacional. Em 1864, a editora baiana Tourinho, Dias & Cia. publicou sua obra *Gabriel Malagrida ou A conjuração dos távoras: crônica do século 18*. Coutinho e Sousa (2001, v. 2, p. 1623) apontam outros textos seus, sem indicação de local de apresentação ou publicação.

ⁱⁱ Nascido em 23 de julho de 1791 em Lisboa, destacou-se – na região extremo-sul brasileira – como poeta, latinista, professor público e defensor da monarquia. Grande parte de suas obras poéticas estão reunidas na tese *A lírica de imigrantes portugueses no Brasil meridional (1832-1922)*. Sua morte em

Pelotas, em 5 de setembro de 1860, foi confirmada em exemplares do jornal *O Brado do Sul* microfilmados na Biblioteca Nacional, desfazendo as dúvidas de diversos autores sobre sua morte.

ⁱⁱⁱ Sobre esse texto, ver estudo de Ana Cristina Pinto Matias (2009).

^{iv} Ainda nas palavras da pesquisadora Gisele Bandeira, “Porém, permanece a incógnita se essas obras de Kock, comercializadas por Barros e Silva, seriam edições cariocas ou portuguesas, pois foi encontrada uma edição do Rio de Janeiro de *João, ou O Poder do Amor* (1842), também de autoria de Paul de Kock. A publicação na corte de um livro desse escritor torna possível que existam obras de tipografias cariocas da lista apresentada no *Diário do Rio Grande*; e que, então, poderia circular tanto exemplares cariocas, como importações portuguesas.”

MEMÓRIA E IDENTIDADES EM TRÂNSITO: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS EM *O HOMEM DUPLICADO*

Aurora Gedra Ruiz Alvarez - Universidade Presbiteriana Mackenzie
Lílian Lopondo - USP/Universidade Presbiteriana Mackenzie

1. A maior parte dos romances de José Saramago integra, em sua organização, elementos dos mais variados discursos, sejam eles históricos (*Memorial do Convento*; *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*; *A Viagem do Elefante*), poéticos (*O Ano da morte de Ricardo Reis*), fantástico (*A Jangada e Pedra*; *Ensaio sobre a Cegueira*; *Ensaio sobre a Lucidez*; *As Intermittências da Morte*), burocráticos (*Todos os Nomes*), ou, como no caso de *O Homem Duplicado*, centro desta investigação, para além dos mencionados, o mítico, o pedagógico e o teatral.

Não é por acaso que o seu protagonista é um professor de História interessado pelas antigas civilizações. Também não é por acaso que seu duplo, António Claro, seja um ator. Ambos percorrem uma trajetória em que o passado adquire importância capital, em parte responsável pela compreensão do aqui e agora. No caso do primeiro, os mesopotâmios, o código de Hamurabi e os mitos, principalmente o de Anfitrião, eixo da obra. No do segundo, a Guerra de Tróia, figurada em sua esposa, Helena, e as artes da representação, presentes no famoso discurso de Hamlet ao contratar os atores na peça que leva seu nome. Caminhos tão diferentes cruzam-se quando Tertuliano Máximo Afonso depara com Daniel Santa-Clara, pseudônimo de um ator secundário, ao assistir a um filme de vídeo. Tem início, então, um jogo esconde-esconde que culminará tragicamente.

O objetivo desta comunicação centra-se nos laços entre a memória e a identidade, os quais conferem à narrativa o estatuto de universalidade ao situar o protagonista no limiar entre o ontem e o hoje, entre a tradição e a ruptura. Cumpre assinalar que este trabalho, dados os seus limites, em certa medida retoma análises anteriores do romance, como é o caso do estudo do fantástico ¹ e da intermedialidade ², ao mesmo tempo em

¹ *As metamorfoses de Tertuliano Máximo Afonso e de António Claro*”, comunicação apresentada no I Colóquio “Vertentes do fantástico na literatura”, Universidade Estadual Paulista, campus Araraquara, abril de 2009.

que apenas esboça algumas reflexões a serem desenvolvidas e aprofundadas oportunamente.

2. Em todas as narrativas antes referidas sobressai-se, como eixo composicional, a construção em abismo (*mise en abyme*),que, segundo Annabela Rita, no verbete do *E-Dicionário de Termos Literários*, de Carlos Ceia, (http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/mise_en_abyme.htm 17/08/2009), “consiste num processo de reflexividade literária, de *duplicação especular*” (grifo nosso), abrangendo ou o plano do enunciado ou o da enunciação ou ambos, como é o caso da obra em exame. De acordo com a pesquisadora, a construção em abismo “ denuncia uma *dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética ativa ponderando a ficção, em geral, ou um aspecto dela, em particular*, e evidenciando-a através de uma redundância textual que reforça a coerência e, com ela, a previsibilidade ficcionais.” (*Id.,ibid*: grifo nosso) Tal procedimento é o traço dominante *do Homem Duplicado*, pois a organização *mise en abyme* compreende “ todo espelho que reflete o conjunto da narrativa por reduplicação simples, repetida ou especiosa” (DALLENBACH, 1977: 71, 18, *apud* PAVIS, 1999:245). A composição em abismo estrutura-se, no romance em pauta, por intermédio de vários expedientes.

Em primeiro lugar, no tratamento dado ao tempo. A narrativa oscila pendularmente, num frequente vaivém entre passado e presente, abarcando desde as civilizações mesopotâmicas e o código de Hamurabi, transitando pela Grécia antiga (A Guerra de Tróia e o mito de Anfitrião) até a história de Portugal, lembrada mediante o sobrenome Afonso. Desse modo, é possível compreender, também, as constantes idas e vindas de Tertuliano, dividido entre um presente que não logra compreender e que o enfastia e um passado por meio do qual busca explicá-lo, entre o conforto do marasmo e as surpresas da aventura, entre o senso-comum e o desatino, entre o espanto com o pedido de António Claro no sentido de trocarem de papéis e a concordância, entre as atividades de professor e de ator, entre Maria da Paz e Helena, entre o real e o insólito, entre a vitória e a derrota.

O código de Hamurabi, cujo fulcro é a vingança, à lei de Talião, explica o revide do protagonista ao assumir o papel de António Claro junto a Helena cujo nome, a ressoar a Guerra de Tróia, lembra o seu / dela / rapto por Teseu e Pirítoos enquanto “ executava

² Capítulo intitulado “ *O Homem Duplicado: um relato espe (ta) cular*”. *Leituras do Duplo*, no prelo.

uma dança ritual no templo de Ártemis Órtia” (BRANDÃO, 1997: 49). A esposa do ator, de certo modo, também é “raptada” por Tertuliano que, mais tarde, viverá maritalmente com ela. A Guerra de Tróia traz à luz, também, a deusa grega Discórdia, origem das relações conflituosas entre os duplos na obra.

A recriação dos mitos helênicos se processa por meio da citação, da incorporação de um texto em outro, ou melhor, “ citar , efetivamente, é retirar um fragmento de texto e inseri-lo num tecido estranho. A citação está ligada ao mesmo tempo ao seu contexto original e ao texto que a recebe. O ‘ atrito ’ desses dois discursos produz um efeito de *estranhamento*” (PAVIS, 1999:48, grifo nosso). Ora, se na narrativa grega é promovida a integração harmônica entre os duplos, Anfitrião/Anfitrião e Anfitrião/Zeus, cuja relação é homogênea, o mesmo não ocorre com Tertuliano e António Claro porque, heterogênea, conduz à catástrofe. Ao citar o mito, cujo cerne é o duplo, Saramago o reflete – homenageando, assim, o relato de Homero – e o refrata, rebaixando-o (BAKHTIN, 1981) e invertendo a sua mundividência. Historiciza-o.

A encenação também é contemplada em *O Homem Duplicado*, não só porque António Claro /Daniel Santa-Clara é um ator, mas também porque tanto ele quanto Tertuliano se servem de diversos aparatos cênicos, tais como adereços e a mudança de voz, antes do definitivo encontro. O resultado é tenso: no bojo da tragédia que vitimou o professor instala-se o fator cômico, que corresponde “ao gosto do homem pela brincadeira e pelo riso, à sua capacidade de perceber aspectos insólitos e ridículos da realidade física e social” (PAVIS, 1999: 58). Alicerça-se, de acordo com Bergson, no princípio da repetição do mecânico, em todos os níveis, nos gestos, nas palavras, nos duplos e no imprevisto, fruto do “ contraste tocante, singular e novo, percebido entre dois objetos, ou entre um objeto e a idéia heteróclita que ele dá à luz” (MARMONTEL, 1787, *apud* PAVIS, 1999: 60). Na citação da página 164 do romance, quando Tertuliano se desloca para a loja dos disfarces e dos enfeites, a minúcia descritiva -- a qual incorpora o discurso jurídico (“cláusula incondicional”), o da moda (“ árbitro de elegâncias”), o financeiro (“ sem regateio nem cedências às tentações de uma redução de preço”) e, apenas em pequena medida, o do cânone religioso (“ mesmo não pertencendo ao tipo apostólico”) – compõe a ironia mediante a mistura de gêneros discursivos, expediente que leva ao riso e traço essencial da prosa do Autor.

O romance contempla, ainda, a arte da representação. Em princípio, liga-se ao duplo de Tertuliano Máximo Afonso, António Claro, cujo pseudônimo é Daniel Santa-Clara, ator de papéis secundários, como recepcionista de hotel, caixa de banco e auxiliar

de enfermagem. Ela acentua a extraordinária semelhança entre os duplos, base da sua constituição: para além da aparência, ambos atuam na vida como figurantes, destituídos do destaque conferido ao papel principal. É contra essa condição que se rebela o professor do Liceu:

há ocasiões na vida em que uma urgente necessidade de arrancar-se ao marasmo da indecisão, de fazer algo, seja o que for, mesmo que inútil, mesmo que supérfluo, é o derradeiro sinal da capacidade volitiva que nos restou, como espreitar pela fechadura de uma porta por onde nos havia sido proibido entrar (SARAMAGO, 2002: 233).

Ao buscar tornar-se sujeito de sua própria história, Tertuliano Máximo Afonso abandona a condição de figurante assumindo a de protagonista, cuja *performance*, desmedida, põe em xeque uma das mais brilhantes lições do teatro ocidental:

HAMLET: Nem gesticuleis assim, serrotando o ar com a mão, mas *sede moderado*: pois na própria corrente, tempestade e – é lícito que o diga – torvelinho de paixão, deveis conquistar e adquirir um *autocontrole* que imponha medida. / ... / peço-vos que *eviteis o excesso*. / ... / não sejais tampouco *incarácterístico*, mas deixai que o *discernimento* seja vosso preceptor; ajustai o gesto a palavra, a palavra ao gesto, com o cuidado específico de *não ultrapassardes a natural moderação*: pois o *exagero foge ao propósito do teatro* / ... / .(SHAKESPEARE, 1976:116-117, grifo nosso)

Baldadas as instruções do bardo inglês: Tertuliano (à maneira brechtiana?) não esconde que está representando um papel, que toda a sua trajetória se constitui como uma tragédia farsesca ou uma farsa trágica, de cujas malhas não consegue se desenredar.

A construção em abismo, fonte da “duplicação especular” da narrativa, está presente em todos os romances da segunda fase do Escritor, como já salientamos. É o perfil marcante do seu estilo, caracterizado pelo excesso e alicerçado na enumeração, condutora da gradação, que, para Heinrich Lausberg (1967:71, grifo nosso) tem a “função de assegurar a cada membro, na acumulação coordenativo-amplificante / ... / , existência autônoma. Esta faz que a amplificação apareça, não como um meio estilístico, que depressa se atenua nos seus efeitos, mas sim como *uma realidade preponderante da via, por meio do seu caráter insistente*”, o qual atribui a *O Homem Duplicado*, um tom hiperbólico, semelhante às reações de Tertuliano Máximo Afonso aos diálogos com o professor de Matemática ou às perguntas do balconista da loja de vídeos.

A acumulação via enumeração e gradação é a figura cujo domínio se estende a todo o texto visando ao clímax. É a partir dela, com seu peculiar exagero, que se duplica, e por que não dizer, multiplica Tertuliano Máximo Afonso, gerando os duplos dos quais tão veementemente busca se aproximar e afastar. Exemplo flagrante reside no nome do protagonista, de origem latina, diminutivo de Tertullius, Tertullus, por sua vez diminutivo de Tertius, “*o terceiro*” (GUÉRIOS, 1981: 236, grifo nosso). Por meio dela, o narrador problematiza o próprio discurso, insuficiente diante da irredutibilidade cósmica, como ensinam Annabela Rita e Dallenbach.

3. Para finalizar, resta estabelecer os pontos de contacto entre a *mise en abyme* e a questão da identidade, decorrente da “duplicação especular” antes referida. Segundo Carla Cunha, no verbete a respeito do duplo no *E-Dicionário de Termos Literários*, de Carlos Ceia,

O conceito mais comum relativamente ao duplo é que este é algo que, tendo sido originário a partir de um indivíduo, adquire qualidade de projeção e posteriormente se vem a consubstanciar numa entidade autônoma que sobrevive ao sujeito no qual fundamentou a sua gênese, partilhando com ele uma certa identificação. Nesta perspectiva, o duplo é uma entidade que *duplica o “eu”, destacando-se dele e autonomizando-se a partir desse desdobramento*. Gera-se a partir do “eu” para de imediato, dele se individualizar e adquirir existência própria (<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/duplo.htm> , grifo nosso).

A convivência do protagonista com seu duplo, no entanto, está longe de ser harmoniosa. Para além dos diálogos iniciais, durante o primeiro encontro surge a questão da precedência na qual, devido à anterioridade do nascimento, fica-se sabendo que Tertuliano é a cópia de António Claro. Não satisfeito, mais tarde este propõe a troca de papéis com o professor, instalando o conflito que culminará com a “morte” de ambos.

Merece destaque o capítulo treze, clímax da narrativa. Quando Tertuliano e António Claro se despem e estacam frente a frente, ganha relevo o fundamento especular do texto. Antes de continuar, porém, é necessário atentar para os ensinamentos de Bakhtin em *Estética da Criação Verbal* (2003:30). De acordo com o filósofo da linguagem, “nosso rosto, refletido no espelho, compõe-se de algumas expressões da nossa tendência volitivo-emocional, inteiramente assentada numa diversidade de planos”. O primeiro, a expressão da real diretriz volitivo-emocional do protagonista, insatisfeito com o rumo da sua existência e pronto a dar-lhe uma nova direção; o

segundo, a expressão da avaliação do outro, “alma fictícia e desprovida de espaço (*Idem*: 31), isto é, o ator secundário que ascende à ribalta por meio da precedência e da atenção que lhe dispensa o professor de História; o da relação da avaliação do outro que, no caso em pauta, se expressa pelo espanto, a curiosidade e o descontentamento.

Além disso, a contemplação de si no espelho “é sempre meio falsa: como não dispomos de um enfoque de nós mesmos de fora, também nesse caso nos compenetramos de *um outro possível e indefinido, com cuja ajuda tentamos encontrar uma posição axiológica em relação a nós mesmos*” (Bakhtin, 2003: 30, grifos nossos).

Saramago vale-se da organização em abismo na sua acepção habitual, acima transcrita, destacando sempre o papel da memória na formação identitária. Ao mesmo tempo, carrega-a com novas cores, na maior parte das vezes invertendo-lhe a finalidade, o que se nota na inconclusibilidade da narrativa, no reconhecimento de si por intermédio do outro e na morte seguida de renascimento. Questiona a “previsibilidade” do procedimento. Em outros termos, o que se observa é a coexistência, na construção do romance, entre a tradição e a transgressão, numa tensão que se espraia por todo o texto em consonância com o dilema do protagonista, cuja identidade, fluida, transita por caminhos contraditórios, descentrando-o: não está à vontade nem na pele de professor de História, nem na de António Claro, nem na do desconhecido que, por duas vezes disfarça a voz pelo telefone até, finalmente, falar-lhe diretamente. É e não é.

A concepção de ser de Tertuliano carrega, no seu íntimo, uma concepção de mundo, pois por meio dele estamos diante de “ *uma ação geral tornada específica, e não uma ação individual tornada geral. Aquilo que nos é dado a conhecer não é / só / o caráter, mas a mutabilidade do mundo*” (WILLIAMS, 2002: 120, grifo nosso). Já se chamou a atenção para a universalidade do protagonista, símbolo do homem cindido, multiplicado e dividido, à procura de um lugar num mundo marcado pela velocidade, em que a compreensão de si só pode efetuar-se de diante para trás e de trás para diante, num interminável movimento de idas e vindas.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio: Forense Universitária, 1981.

_____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BERGSON, Henri. *O Riso*. Rio: Zahar, 1980.

BRANDÃO, Junito de Sousa. *Dicionário Mítico Etimológico*. Rio: Vozes, 1997.

CUNHA, Carla. “ Duplo ”. <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/duplo.htm>, consultado em 12/ 05/ 2009.

GUÉRIOS, Rosário F. Mansur. *Dicionário Etimológico de Nomes e Sobrenomes*. São Paulo: Ave Maria, 1981.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1967.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RITA, Annabela. “ *Myse em abyme* ”. <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/duplo.htm>, consultado em 17/ 08/ 2009.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo, Abril, 1976, 3a. ed., p. 116-117.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

**ZOOLOGIA DAS PALAVRAS. EXORTAÇÃO AOS CROCODILOS, DE
ANTÓNIO LOBO ANTUNES, OU A TRAGÉDIA NA NARRAÇÃO DA
VERDADE**

Biagio D'Angelo - PUC-SP

“Vivo sempre no presente. O futuro não o conheço. O passado, já o não tenho. Pesa-me um como a possibilidade de tudo, o outro como a realidade de nada. Não tenho esperanças nem saudades. (...) O meu passado é tudo quanto não consegui ser. Nem as sensações de momentos idos me são saudosas: o que se sente exige o momento; passado este, há um virar de página e a história continua mas não o texto.”

(Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*)

Fernando Pessoa, sob a pluma de Bernardo Soares, é uma sombra presente na obra de Lobo Antunes. Não é também casual, nem artificial, que a literatura antuniana seja, por um lado, propositiva de um *fingimento*, como marca do literário, e pelo outro, absolutamente “presente”, atual, para consigo mesma. Se a História serve a decifrar o presente, a escrita do autor português dá “conta do nosso presente”, como sugere Eduardo Lourenço, evitando aquela leitura “fantasmática quer em termo de passado, quer em termos de qualquer utopia futura” (2003, p. 350).

Exortação aos crocodilos (1999) faz parte de uma tetralogia¹ que o próprio Lobo Antunes designou como “ciclo do poder”: “quatro histórias sobre o poder, as relações dentro do poder e, sobretudo, o poder visto pela direita reacionária” (ARNAUT, 2008, pp. 214-215). O poder coincide aqui não tanto com uma leitura historiográfica, política ou mesmo simplesmente polêmica do *status quo*, mas ao contrário com uma análise

¹ Os títulos que completam esse ciclo seriam *O manual dos inquisidores* (1996), *O esplendor de Portugal* (1997) e *Boa tarde às coisas aqui em baixo* (2003).

poética das relações entre poder e memória, entre vozes conflitantes que no poder vivenciaram e por ele foram devastadas.

Poderíamos chamar a “exortação” antuniana uma polifonia desesperadora, uma exortação, ou melhor, uma “obrigação”, na fala de Nuno Júdice, “à memória” (JÚDICE, 2000, p. 7). A escrita do autor português propõe a leitura de alguns acontecimentos cruciais para a história de Portugal do século XX sob a voz de quatro mulheres. Mais que uma polifonia, o leitor parece estar frente a uma sinfonia, uma escrita homogênea, propulsora para a narração. Contar é um dever, não um “material” opcional. Porque contar é o único gesto de participação nas mentiras da História. Trata-se de fragmentos da linguagem que aspiram a uma tensão unitária, já que o fato acontecido é somente um, embora sejam várias e destroçadas as interpretações sobre ele. Lobo Antunes constrói uma narrativa que se liga ao testemunho da experiência de quatro mulheres (Mimi, Fátima, Celina, Simone), envolvidas no tristemente célebre caso Camarate, como já fez Faulkner, em *The Sound and the Fury*, relatando a história de um estupro por quatro vozes diferentes. A linguagem utilizada em mais de 500 páginas é uma experiência do limite. É como se a palavra fosse encarregada de re-escrever a História, embora esteja disfarçada de fingimento, de seu ser ficcional, e embora se manifeste, conforme a leitura de Maria Lúcia Lepecki, como um “discurso que *finje a veracidade*, que ficciona formas de historicidade” (LEPECKI, 1984, p. 13). Mimi, Fátima, Celina e Simone se alternam na fala, capítulo após capítulo, cúmplices de um crime, cuja reconstrução servirá à talvez impossível e horrorosa reconstrução de suas vidas. Em um devaneio constante, impetuoso e inquietante, “monologam ou dão conta dos seus pensamentos, situações, actividades, desejos, medos, recordações de infância e fantasias” (SEIXO, 2002, p. 617).

São testemunhas *excepcionais*, como diria Márcio Seligmann-Silva, pois o trabalho com a linguagem, embora fictícia, é o único ponto de comparação para o entendimento (se houver um verdadeiro entendimento) do mundo, da História, do eu. Cada uma dessas protagonistas, vítimas das circunstâncias e delas próprias, “desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o 'indizível' que a sustenta” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.40).

A literatura antuniana acentua não apenas a força do fragmento, mas também atualiza a interrogação sobre uma nova “subjetividade” que re-propõe a pergunta existencial de cada tempo, descrevendo, assim, um sujeito – animal – que se disfarça atrás de uma *máscara* e que perdeu o uso da razão no sentido de ter deixado de buscar

ou de indicar uma verdade. A alegoria “ruinosa” da máscara revela a impossibilidade de ser testemunha. Porém, se o ser testemunha é impossível, o “testemunho” valoriza-se no tecido trágico do texto narrativo. E essa testemunha, afinal, não é senão um sobrevivente, como lembra Jacques Derrida, em *Morada Maurice Blanchot* (2004, p. 43). Na escrita de Lobo Antunes, assiste-se a uma fragmentação sempre mais acentuada do eu textual. Como já mencionamos, em *Exortação aos crocodilos*, Lobo Antunes, seguindo a regra de outros grandes narradores como, por exemplo, o William Faulkner de *The Sound and The Fury*, – um texto que Lobo Antunes declara ter lido e “visitado” mais de trinta vezes – apresenta, vários personagens que dão suas próprias e diferentes versões de relatos sobre episódios que vivenciaram. Ora, a desestabilização da verdade atualiza o mecanismo da tragédia. O recurso de Faulkner, assim como de Celine, com *Voyage au bout de la nuit*, também trabalha na máquina narrativa de Lobo Antunes. Como Faulkner, Lobo Antunes se entrega a uma discursividade livre de empecilhos formais, de rigidez e de modelos antigos. O processo que os dois autores apresentam é o de mostrar a aproximação escandalosa da vida com a arte – outra experiência de testemunho. Se a vida é uma articulação da morte e vice-versa, então, artisticamente, ela roça o limite. Ao tentar fazer-se mito, entra em crise, pois o mito desaparece nas pregas de uma linguagem “elefântica”, barroca e neobarroca. Articulada e fragmentada, porque essa linguagem é o espelho da morte. O estilo não é um acessório, mas a *necessidade* de descrever a finitude e, ao mesmo tempo, declarar a impossibilidade da palavra. Narrar ou falar é possível somente *sobre a* e *a partir da* morte. A literatura é um ato de resistência e de regeneração vital que se apóia na incoerência e na animalidade da fala – desse não-querer/não dizer a verdade.

Emerge, assim, lentamente, um “continente” que é uma realidade universal, como propõe Eduardo Lourenço, uma ficção que retrai

Não apenas a morte exterior, brutal e trágica, mas outra realidade mais profunda, a nossa realidade de seres confrontados com qualquer coisa ainda mais profunda que a morte, que é a do sofrimento, a da injustiça que nós infligimos aos outros, a nossa própria miséria, os nossos terrores sepultos (Lourenço, 2003, p. 352).

Eduardo Lourenço acrescenta que a narrativa de Lobo Antunes corresponde a uma psicanálise “visceral, profunda”, “a verdadeira psicanálise, mas desta vez não

mítica”, uma ficção ao espelho daquilo “que nós somos ou daquilo que nós imaginamos realmente ser” (LOURENÇO, 2003, p. 352). Com efeito, a proposta antuniana insiste na renúncia ao mito – qualquer tipo de mito, tanto como narração fabulosa quanto como dimensão explicativa dos universais e, portanto, da História.

Com efeito, na produção literária das últimas décadas do século XX, os mecanismos do mito não se limitam a re-propor um saber antigo, mas reescrevem as histórias culturais de povos e imaginários. Esses mecanismos continuam dialogando entre passado e presente. Como nas literaturas de expressão portuguesa pós-colonial, que abarcam mitos das mais diversas proveniências (mitos indianos e caribenhos, mitos da oralidade, de origem africana, e da cultura de massa), a produção literária de Lobo Antunes está marcada profundamente pela subversão do mito e pela experiência histórico-subjetiva dos personagens. Porém, longe de uma figuração mítica apaziguadora ou de uma idealização positiva, salvadora, esses mitos nunca deixam de revelar um caráter “mortífero”: a infância, a colônia, a nação portuguesa, o intelectual, o registro autobiográfico – tudo é arrebatado pela potência negativa e destruidora do mito que, não podendo responder mais de sua própria função, é lido ora cinicamente ora desesperadamente. Em Lobo Antunes, o mito é um dispositivo destituído de toda força explicativa da História. Nesse sentido, seguindo as proposta literárias de autores tais como Joseph Conrad, Fiodor Dostoievski e Claude Simon, o narrador português faz da experiência subjetiva o ponto norteador da busca de um sentido, enquanto faz da memória o lugar privilegiado da escrita – um “lugar”, porém, “de morte”, – uma “tanatografia” (uma “casa de mortos”, poder-se-ia dizer com Dostoievski), em que a escrita se regenera a partir “da abominação da realidade” (Conrad).

Observar a hermenêutica do mito na literatura de António Lobo Antunes significa entrar em contato com um sistema literário não apenas polifônico, mas *sinfônico* que, apesar do espaço outorgado à história e ao passado, manifesta um movimento contraditório e insolúvel para com a tradição. Os conflitos mitológicos, que a proposta literária antuniana apresenta, “escrevem” o (não) conhecimento da existência, instaurando-se, em um projeto de pôr em xeque o passado, através de variações incessantes de mitologemas que formam um *continuum* que invoca mais a desagregação que a unidade.

António Lobo Antunes, dialogando com Faulkner, Dostoievski e Conrad, afina, portanto, o seu projeto literário como tanatografia, isto é, pulsão e tensão do Vazio para o Texto.

Os textos de Lobo Antunes, muito diversos em modalidades e figurações, apresentam, literariamente, o mito como representação “muda” da desapareição e da morte de todos os valores prefixados. A função lingüística, política e cultural do mito já não constitui a tentativa de “resposta” ao humano, que perdurou desde os primórdios.

Trata-se de uma “despedida” também de todas as formas “binárias” da razão iluminista-ocidental. Se, ao longo dos tempos, todos os dispositivos da cultura visaram sempre e exclusivamente a tentar representar ou propor uma “vitória” sobre a morte, desde a produção trágica clássica, o mito não pode mais atender à literatura enquanto depósito ou arquivo de hipóteses afirmativas. Os processos de destruição do sujeito, de fato, tornaram-se superiores e alheios aos poderes da palavra escrita.

A nosso juízo, a proposta da ficção antuniana se sintetiza no fato de que sua leitura levanta as contradições e as axiologias opositivas dos mitos, que revelam-se, portanto, indefinidos e vazios.

Alguns personagens dos romances de Lobo Antunes exprimem a desconfiança legítima relativamente a qualquer leitura limitadamente binária e pré-constituída. A voz do narrador, constantemente, rejeita as pesquisas historiográficas porque mentirosas e criadoras de falsos mitos. A própria linguagem devaneia e a escrita mistura-se em uma forma que indaga o silêncio dos mitos em um delírio verborrágico que chamamos de “agonia”, de “quase morte”, ou de “escrita tanatográfica”².

Assim, o resgate do significado da História, dos sentimentos, da pátria e da nação é posto em discussão. Ele é, sim, o objetivo último da literatura, mas esse resgate é paradoxal: com efeito, ele se constrói por meio de uma operação que abre os caminhos para uma memória coletiva. Somente a literatura pode revelar e testemunhar esses caminhos, por meio da palavra. Porém, a palavra *mente*, a linguagem é *imperfeita*: como pode dizer a verdade? É nesse sentido que Lobo Antunes admite para Maria Luisa Blanco: “O que quero é mudar a arte do romance da forma que creio ser a melhor, essa é a maior preocupação” (BLANCO, 2002, p. 66).

Exortação aos crocodilos é um romance que opera em uma “zona indeterminada, onde a verdade e a ficção se cruzam mutuamente” (MONTAURY, 2004,

² Em países lusófonos, a narrativa de Rubem Fonseca, *A grande arte*, e do angolano Ruy Duarte de Carvalho, *Os papéis do inglês*, são alguns modelos geniais dessa queda de crença nas ciências e nas epistemologias. Mas, em outros âmbitos culturais, podemos lembrar *Desgrace* do prêmio Nobel J.M. Coetzee, ou em *Mañana en la batalla piensa en mí*, de Javier Marías, ou Jonathan Littell (*As benévolas*) e Peter Eszterhazy (*Harmonia Coelestis*). A derrota dos mitos, talvez, permita hoje a reescrita da literatura e da história a partir de novos paradigmas.

Tese de doutorado). Trata-se, como escreve Montauray, de um “romance de *silêncios públicos*”, onde “os personagens não dialogam”, e descreve-se “*a impossibilidade de apreensão do real*”. A essa tragédia da incompreensibilidade do real e da História, se vincula uma hostilidade para com os objetos que funcionam de correlativo objetivo da cisão entre a palavra e a coisa, poderíamos dizer com Foucault, entre as andanças do sujeito e a resposta brutal, negativa da realidade. É, sobretudo, Fátima a estancar numa perspectiva de silêncio e submissão, de perda da individualidade e de inimizade com qualquer “ser” objetual, seja ele inanimado ou não:

Quando por fim, o sol deixou de trocar-me, foi a vez do gás se divertir à minha custa. *Sinceramente, a maldade das coisas ultrapassa-me*: já não falo dos espelhos, sempre prontos a descobrirem-nos defeitos, falo das tampas de caneta que rebolam sabe Deus para onde, do porta-moedas nunca no sítio onde o deixamos, dos chinelos de que só encontramos o direito quando os procuramos com o pé, das chaves de casa que saíram sozinhas da fechadura da entrada e nos obrigam a despejar todos os bolsos e todas as carteiras na mesa [...] *A perfídia das coisas confunde-me*: ali estão elas à nossa volta, inocentes, alinhadas, caras, com seu falso ar de submissão e competência, a sua pretensa utilidade, as suas fichas, os seus botões, os seus cromados, as suas marcas estrangeiras, os seus desdobráveis em quatro idiomas [...] que ensinam, prolixamente, a mexer-lhes e tudo o que conseguimos é que nos aumentem para o triplo a conta de luz [...] ou que, na melhor das hipóteses, nos eletrocutem de uma vez por todas (LOBO ANTUNES, 1999, pp. 59-60. O grifo é meu).

A impossibilidade de uma relação com as coisas liga-se àquilo que Alexandre Montauray justamente sublinha como “impossibilidade de uma convivência”. Daí os silêncios, as interrupções, os monólogos misteriosos e, às vezes, fantasmagóricos, os saltos da infância à idade adulta, às incoerências discursivas – todo um conjunto que participa de uma linguagem quebrada, cuja maior tragédia consiste no roubo do “tu”, na outra impossibilidade de dizer “tu” ao Outro – outro mito quebrado:

E eu explique-me por que motivo durmo consigo se apenas jantamos e fomos ao cinema cinco ou seis vezes se tanto, nunca lhe dei a mão, nunca lhe dei um beijo, onde pôs os meus ursos, os meus hipopótamos, os meus leões bebês, os meus coelhos [...] *dê-me uma razão para a aliança no seu dedo idêntica à minha, o que o leva a teimar em ser bom para mim, preocupar-se comigo, oferecer-me estas prendas, trazer-me um Rato Mickey novo* [...] paguei para o matarem e o senhor tenho a certeza que sabe e não se importa

não sou capaz de dizer tu está a ver, por mais que tente não sou capaz de dizer tu (LOBO ANTUNES, 1999, pp. 126-127. O grifo é meu).

Cid Ottoni Bylaardt escreve, a propósito de outro grande romance antuniano, *Ontem não te vi em Babilônia*, que o texto de Lobo Antunes é “amoral, aético, apolítico, assimétrico em sua essência, a pesar da presença de uma forma pretensamente ordenadora da escritura” (2007, p. 313). Efetivamente, apesar da presença marcante e violenta dos fatos políticos que originam o fluxo inacabável da palavra antuniana, também sobre *Exortação aos crocodilos*, pode-se falar de um texto “apolítico” e, naturalmente, “amoral, aético, assimétrico”.

Nós leitores não temos nada como conclusão, a não ser as ruínas de um sonho, ou pesadelo, ou uma noite de insônia fruto de uma construção lingüística sofisticada que tem um estranho poder de nos fazer participar desse mundo a um tempo anódino e maravilhoso, uma linguagem extremamente trabalhada, em que os seres e as coisas são finamente articulados para simular uma desarticulação generalizada.

(...) A hostilidade à forma romanesca tradicional, à ordenação civilizada da escrita é franca. A escritura revela a fascinação do intuitivo, do sensual: Eros e Tanatos, primitivos e violentos, alternam-se e superpõem-se, nascimento e morte emaranhados, sem solução. A ênfase é no vitalismo em detrimento do racionalismo, o fluxo contínuo da existência dos seres ficcionais estabelece uma série de relações que não se baseiam em princípios constantes e absolutos, dependentes de um centro, mas desarticulados e independentes, que não conduzem a conclusões (2007, p. 313).

Com efeito, é difícil, e quase sem sentido, propor conclusões à escrita-limite de Lobo Antunes. Também o leitor se encontra à margem de uma desarticulação existencial. Ele mesmo é outro “crocodilo” que, chorando pelas incoerências, inconsciências e aberrações da existência, se imerge numa imensa zoologia da palavra, se reconhecendo, para falar com as palavras de Derrida, na passagem das fronteiras entre o humano e o animalesco: “ao animal em si, ao animal em mim e ao animal em falta de si-mesmo, a esse homem de que Nietzsche dizia, aproximadamente, não sei mais exatamente onde, ser um animal ainda indeterminado, um animal em falta de si-mesmo” (Derrida, 2002, p. 15).

O leitor pode ter vergonha de se identificar, talvez, com as vidas não-humanas das personagens do romance, uma vergonha “especular, injustificável, inconfessável” (Derrida, 2002, p. 16). Porém essa vergonha é *natural*, zoológica, no sentido de uma percepção instintiva, animalesca da *falta* que se é, e que, no espaço ambíguo e, ao mesmo tempo milagroso da literatura, o romance permite desvendar. Com a “exortação” de Lobo Antunes, somos também

culpados de uma História que não conseguimos nem entender nem modificar. Claro, modificar os eventos é um ato *não-humano*. Mas poderia ser ainda possível. Pelo menos, nas trilhas da ficção. As quatro mulheres do texto de Lobo Antunes não podem alterar nada porque elas vivem uma liberdade atrofiada, sufocada. Como os leitores, elas também são nuas. Desnudadas / desnudados do próprio racionalismo e reveladas na própria sensualidade (Eros) e na própria pulsão à morte (Tanatos). Apagados também esses últimos mitos, o romance permite enxergar a miséria de Mimi, Celina, Fátima e Simone, e também dos leitores – que se reúnem num único e sinfônico: “querida Gisélia”. Saber-se “crocodilos” é a implicação de uma renascença paradoxal: ser testemunha privilegiada e, ao mesmo tempo, perceber-se como *pergunta* inextinguível:

Porque motivos as coisas morrem dentro de nós dado que não parece ser lentamente, devagarinho, damos conta de súbito que estamos fartas, não sentimos senão aborrecimento, fastio, vontade de ficar sozinha (Lobo Antunes, 1999, p. 119).

Lobo Antunes exorta ao não-esquecimento da verdade. Ela pode se disfarçar de tragédia, e a narração procurar reconstituí-la na linguagem ficcional. Todavia, é dever do escritor (isto é, da testemunha) responder com o fingimento literário às mentiras da História.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. *Exortação aos crocodilos*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes*. Lisboa: Almedina, 2008.
- BYLAARDT, Cid Ottoni. “O espaço babilônico da escritura antuniana”. In: *Scripta*. Belo Horizonte, v. 11, n. 20, pp.309-348, 1º sem. 2007.
- BLANCO, Maria Luisa. *Conversas com António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo, UNESP, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Morada Maurice Blanchot*. Lisboa: Vendaval, 2004.
- JÚDICE, Nuno. “Um livro de excepção”. In: *Jornal de Letras, Artes e Idéias de Lisboa*. Ano XX. N.º 783, 4 de outubro de 2000, p. 7

LEPECKI, Maria Lúcia. “O romance português contemporâneo na busca da história e da historicidade.” In: *Le Roman Portugais Contemporain*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1984, pp. 13-21

LOURENÇO, Eduardo. “Divagação em torno de Lobo Antunes”. In: CABRAL, Eunice & JORGE, Carlos J. F. & ZURBACH, Christine (orgs.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote, 2003, pp. 347-355.

MONTAURY, Alexandre. “Testemunho e ficção: os lugares da fala na obra de António Lobo Antunes” PUC-Rio, Tese de Doutorado defendida em 2004 sob a orientação da Profa. Dra. Izabel Margato.

SEIXO, Maria Alzira. “Exortação aos crocodilos”. In: *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002, pp. 617-623.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A literatura do trauma”. *CULT - Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Lemos Editorial, n°. 23, junho 1999, pp. 40-47.

A LITERATURA DRAMÁTICA LUSO-BRASILEIRA NO SISTEMA TEATRAL GALEGO DESDE 1973

Carlos Caetano Biscaíño Fernandes - Universidade da Corunha (Espanha)*

Desde finais dos anos sessenta do século XX, foi se recuperando na Galiza a atividade teatral em língua galega, atividade que conhecera importantes avanços nas primeiras décadas de século, mas que o regime ditatorial nascido do golpe de Estado de 1936 reprimira até a extinção¹ —unicamente sobreviveram representações bilingues de certos coros populares, em cujo mantimento participava a própria ditadura, que transmitiam estereótipos consagradores da diglossia² até chegar, nalguns casos, ao escárnio dos galego-falantes³.

Foi precisamente no seio do movimento associativo de contestação ao franquismo⁴ onde abrolhou este interesse pelo teatro, porquanto se via nele uma magnífica ferramenta para a consecução de um espaço público de intercâmbio de ideias e de participação cidadã que a ditadura negava. Assim, foram frequentes as associações da Galiza que contavam com um grupo teatral que, ora representaram desde o seu nascimento no idioma próprio da Galiza, ora deram rapidamente o passo para o monolinguismo cénico nessa língua.

Aliás, o ativismo antifranquista que envolvia o realizado por estes agrupamentos, levou-os ao re-encontro com a reivindicação nacional galega. O «clima de opressão nacional»⁵ propiciado pela ditadura era também implicitamente contestado, a começar pela reivindicação da língua galega.

O elemento aglutinador de todo este movimento teatral vinculado ao associacionismo foi a celebração anual, entre os anos de 1973 e 1980, da Mostra de Teatro Galego e do Concurso de Textos Teatrais de Ribadavia (Ourense), promovidos e organizados pela Associação Cultural «Abrente», dessa localidade. Este festival funcionou como catalisador e alto-falante deste fenómeno cénico e serviu para pôr em contato os diferentes grupos de teatro que foram aparecendo por toda a geografia da Galiza. Ignorantes até essa altura da existência de infinidade doutros agrupamentos do mesmo teor, os grupos teatrais tomavam consciência do processo constituinte que se

* Professor da Universidade da Corunha (Galiza – Espanha).

estava a produzir na Galiza, um processo que ia levar à configuração de um sistema⁶ teatral diferenciado do espanhol, com os seus agentes e as suas regras de jogo privativos⁷.

Efetivamente, as sucessivas Mostras de Ribadavia presenciaram calorosos debates⁸ sobre as vias pelas que devia circular o nascente sistema teatral —e até o sistema cultural galego do que fazia parte— e os traços que deviam caracterizá-lo. Um dos assuntos dirimidos nesse foro em que se constituiu Ribadavia foi o da norma sistémica⁹, a regra fundamental que determinaria se um produto faz parte ou não do sistema teatral galego: desde então, o teatro galego ia ser aquele que empregasse o idioma galego como língua veicular.

Nesta altura incipiente do sistema teatral galego, os agentes que participavam na sua constituição procuraram perentoriamente argumentos legitimadores que o protegessem diante das tentativas de assimilação por parte do sistema espanhol —aquele que tem como norma sistémica a língua castelhana— com o que competia pelo espaço social galego.

Inicialmente, viu-se na lusofonia uma das fontes de legitimidade¹⁰, pois a ela se deveria incorporar um sistema cultural definido pelo uso do galego —a forma moderna que adotou na Galiza o galego-português medieval. Por outro lado, o sistema teatral também se serviu do sistema literário para justificar a sua existência¹¹. Outro argumento legitimador importante é que tinha direito a existir porque já tinha existido nas primeiras décadas do século XX.

Laura Tato¹² tem assinalado também que nessas décadas de intenso trabalho por parte dos ideólogos do nacionalismo galego envolvidos na configuração de um sistema cultural galego autónomo —e, portanto, também de um sistema teatral—, quando se quis romper com a tradição oitocentista de teatro ruralista e de costumes, recorreu-se à literatura dramática portuguesa —à espera de os escritores galegos comprometidos nesse processo entregarem as suas próprias peças escritas segundo os novos modelos que se desejavam. Neste sentido, portanto, a literatura portuguesa já jogara um importante papel no proto-sistema teatral galego que o golpe de Estado fascista de 1936 abortara.

A seguir, pois, vamos repassar qual foi a presença da literatura dramática luso-brasileira no sistema teatral galego contemporâneo, primeiro neste momento refundacional —período que estendemos desde o ano de 1973 (em que se celebrou a primeira edição da Mostra de Ribadavia) e 1984 (ano de criação do Centro Dramático

Galego (CDG), a companhia institucional galega cujo nascimento representou para o sistema teatral uma importantíssima achega em termos de institucionalização e trouxe consigo a definitiva consolidação do processo de profissionalização do teatro galego¹³), e, posteriormente, no período que vai desde 1984 a hoje, com o alvo de comprovar se se produziu alguma mudança —se essa presença se consolidou ou não.

1. PRESENÇA DA LITERATURA LUSO-BRASILEIRA NO TEATRO GALEGO NO PERÍODO REFUNDACIONAL (1973-1984)

O primeiro passo será constatar quantos espetáculos de entre os apresentados nas Mostras de Ribadavia (1973-1980) foram criados a partir de textos dramáticos portugueses e brasileiros, posto que, como já foi dito, por elas passaram os grupos e as encenações mais representativas do período —a dizer verdade, quase a totalidade.

Segundo a lista fornecida pelas professoras Inma López Silva e Dolores Vilavedra¹⁴, nas oito edições da Mostra participaram até 46 coletivos dramáticos, que levaram ao palco mais de cem títulos.

Pois bem, entre toda essa produção espetacular, temos as seguintes encenações confeccionadas a partir de textos dramáticos brasileiros ou portugueses:

- Em 1974, o Teatro de Cámara DITEA, de Santiago de Compostela, representa *A barca do inferno*, de Gil Vicente.
- No ano seguinte, o mesmo grupo sobe ao palco *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, texto que será dos poucos que conheceu duas versões por agrupamentos diferentes, pois em 1978 também foi encenado em Ribadavia pelo coletivo dramático Artello, de Vigo.
- Finalmente, na última edição da Mostra —no ano 1980—, de novo DITEA representaria *O mariñeiro e o escolante*, sobre os textos homónimos de Fernando Pessoa e o italiano Nello Saito¹⁵.

Não parece muito —é menos do 3% dos espetáculos apresentados nas Mostras de Ribadavia— para uma literatura dramática que se exprimia numa língua que se sentia muito próxima —quando não a mesma, num padrão diferente— e que fora apresentada inicialmente como um argumento legitimador para conferir fortaleza a um sistema teatral muito novo ao que, desde muitas frentes, ainda se lhe negava o direito a existir.

E essa porcentagem ainda desce se termos em consideração o intervalo 1973-1984, posto que entre o produzido pelos coletivos dramáticos deste período unicamente foi possível documentar um outro espetáculo —diferente dos estreados em Ribadavia— que se servisse de uma peça dramática brasileira ou portuguesa. Trata-se do espetáculo *Dous perdidos nunha noite suxa*, construído a partir do texto do brasileiro Plínio Marcos e estreado em 1980 pela Companhia Luis Seoane, da Corunha.

Cinco encenações em onze anos de intensa atividade teatral galega. Qual é a explicação desta escassa presença? Vários são os fatores que, na nossa opinião, fizeram com que a presença da literatura dramática nos palcos da Galiza desta altura fosse menor do que inicialmente podia ser esperado.

Em primeiro lugar, não se pode passar por alto a ignorância dominante relativamente às literaturas brasileira e portuguesa entre a gente nova que se decidia por fazer teatro como uma maneira de reivindicarem um espaço público para o intercâmbio cidadão que a ditadura negava. Ao isolamento internacional em que Espanha vivera nas décadas de quarenta e cinquenta, somava-se a pouca querença da ditadura pelos livros e o especial desinteresse mostrado com o país vizinho —que fazia com que os dois Estados da Península Ibérica vivessem completamente de costas viradas.

Aliás, muitos coletivos dramáticos desses anos decantavam-se pela criação coletiva¹⁶ —muito na moda no chamado «teatro independente» na Península Ibérica, posto que não era muito querida a figura de alguém que mandasse nuns anos de acordar à democracia— ou por encenar textos da autoria de um dramaturgo vinculado ao grupo e que costumava realizar também uma outra função —como ator, encenador etc. Estamos a falar, neste último caso, de nomes como Roberto Vidal Bolaño, Manuel Lourenzo, Dorotea Bárcena ou Xulio González Lourenzo, entre outros.

Finalmente, durante algum tempo as traduções não estiveram bem consideradas entre o grosso do movimento do chamado de «teatro independente» —aquele que na Galiza protagonizou a refundação do sistema teatral. As traduções consideravam-se reacionárias e achava-se que representavam uma traição, porque num momento em que o sistema teatral galego ainda não estava suficientemente fortalecido a importação massiva poderia esmagar a identidade dessa nova rede que se estava a configurar. A aspiração era produzir um teatro «popular» —isto é, que tivesse em conta a maior parte da população galega, não apenas as elites— e «realista», entendido o termo não em clave estética, mas como uma vontade de prestar atenção à realidade social e cultural da Galiza. Neste sentido, as traduções eram consideradas «escapistas» e até

«imperialistas», posto que trasladavam aos palcos galegos uma sociedade muito diferente.

Com tudo, em Ribadavia apresentaram-se ao público até dezessete espetáculos baseados numa tradução¹⁷, dos quais, como já vimos, quatro eram tirados da literatura dramática luso-brasileira.

Se analisarmos os três grupos que encenaram os textos portugueses e brasileiros —não apenas em Ribadavia, mas em todo o período 1973-1984—, vemos que se trata de coletivos de muito diferente teor.

O primeiro deles, DITEA, era um pouco especial, posto que não se tratava propriamente de um grupo teatral dos nascidos nas décadas de sessenta e setenta no seio de uma associação. DITEA era um exemplo na Galiza dos «teatros de câmara», grupos de elite culta que desejavam fazer um teatro muito afastado do que o regime franquista autorizava realizar às companhias comerciais e que a ditadura consentia sempre que ficasse garantida a nula incidência social do seu trabalho —só estavam autorizadas a realizar uma única função não comercializável dos seus espetáculos, número que, com a pertinente permissão governativa, podia excepcionalmente chegar a três.

Como qualquer outro teatro de câmara, DITEA encenou textos das dramaturgias contemporâneas e grandes clássicos. Porém, a sua incidência pública foi muito maior do que qualquer outro coletivo deste teor a través dos autos sacramentais que representava, em espanhol, nas grandes datas do calendário religioso nas praças de Santiago de Compostela, com grande aparato cênico —coros, balés, cavalos em cena, fastuosos decorados...—, até o extremo de a Câmara Municipal os considerar mais um elemento das festas. Em 1970 deram o passo de encenar em galego —passo que resultou definitivo até hoje mesmo— e somaram-se ao movimento refundacional da altura.

O grande dinamizador e *alma mater* de DITEA foi Agustín Magán, um home de extensa cultura teatral conhecedor doutras literaturas dramáticas diferente da espanhola, incluída a luso-brasileira —algo não muito frequente na triste Espanha desses anos. Dele eram as adaptações dos textos de Gil Vicente e João Cabral de Melo Neto —este último adaptado primeiro ao espanhol em 1970.

O segundo dos agrupamentos, o viguês Artello, contou durante um tempo entre os seus integrantes com o galego-brasileiro Ramón Rodríguez Guisande¹⁸. Porém, a única encenação realizada a partir da literatura dramática luso-brasileira semelha que foi fruto do conhecimento que desse texto tiveram através do realizado um tempo antes por DITEA.

A Companhia Luís Seoane, responsável pela encenação em 1980 de *Dous perdidos nunha noite suxa*, de Plínio Marcos, foi um coletivo especial em muitos sentidos. Vários dos seus membros provinham de alguns dos mais ativos agrupamentos do teatro refundacional —Teatro Circo, Artello, Escola Dramática Galega...— e estavam fortemente interessados, de uma parte, no processo de profissionalização que começava a se gestar nos grupos no final da década de setenta e, doutra, em se envolver no mantimento de um espaço teatral gerido por uma companhia de repertório —teatro que se inauguraria finalmente em 1981.

O labor dos seus integrantes desde antes mesmo da formação da companhia caracterizara-se por uma vontade decidida de traçar pontes com a lusofonia, conscientes de que se tratava de um canal natural de expansão e intercâmbio para a cultura galega que, ademais, a protegia das ameaças de subsidiariedade do sistema cultural espanhol. Aliás, numa altura em que se estava a definir uma norma para o galego —lembramos que, como tantas outras línguas minorizadas, o galego não contou com uma norma escrita até datas recentes, em concreto o último quartel do século XX—, mantiveram um claro posicionamento quanto à reintegração natural do galego ao tronco comum galego-português —contrariamente a aqueles outros que defendiam para o galego o uso de uma grafia espanhola e a consagração no padrão de todas as deturpações castelhanizantes que a língua sofrera durante vários séculos de colonização e diglossia.

Em coerência com a sua visão de uma língua galega reintegrada ao tronco comum galego-português e, com as suas especificidades, em diálogo com os outros padrões do português no mundo, o *Caderno do espectáculo*¹⁹ dedicado pela companhia a *Dous perdidos nunha noite suxa* incluía, ao lado de textos em galego, outros em português do Brasil com entrevistas a Plínio Marcos²⁰.

Quanto ao relacionamento com Portugal, desde plataformas teatrais anteriores à criação da Sociedade Cooperativa Luís Seoane, alguns dos sócios já participaram em festivais portugueses —entre os que destaca o FITEI do Porto— e tiveram ocasião de conhecer a realidade teatral do país vizinho e dar a conhecer o que se estava a fazer nos palcos da Galiza. As enormes dificuldades orçamentárias em que se mexia o teatro refundacional galego não permitiram, no entanto, qualquer tipo de parceria com os profissionais do Sul do Minho, pois não podiam ser assumidas as despesas derivadas dos deslocamentos.

Sem dúvida, o desejo de traçar pontes com Portugal estava também atrás da participação dos portuenses de Seiva Trupe como convidados na Mostra de Ribadavia

de 1979 e, no geral, existia no teatro galego um consenso —quando menos teórico— à volta da necessidade de achegamento das dramaturgias de um e doutro lado do Minho. Aliás, quando as dificuldades de perceção cresciam —o modelo fonético do português do sul não resulta fácil para um galego—, ficava sempre o recurso a Brasil como um passo intermédio entre ambos os registos fonéticos.

Enquanto o sistema teatral galego foi se convertendo numa realidade consolidada, o receio inicial às traduções foi decaindo, até o extremo de o Centro Dramático Galego iniciar a sua trajetória em 1984 com uma versão do *Woyzeck*, de Büchner.

Porém, a meados da década de oitenta ainda ficava por acordar consensualmente um modelo definitivo de língua padrão para o galego —isto é, umas normas. Esta era, sem dúvida, uma oportunidade magnífica para situar ao galego moderno no âmbito da lusofonia, recuperando e priorizando aqueles riscos que mais o achegavam às variedades do português sobre as soluções importadas do castelhano. No entanto, nesta altura começou a se patentear a crescente presença de uma ideologia linguística contrária á reintegração da variante galega ao tronco comum galego-português —quando não diretamente lusófoba— entre as autoridades lingüísticas e políticas com potestade de prescrever esse modelo, facto que dificultava o consenso e a sanção maioritária da norma que se propunha.

Os séculos de indiferença e desprezo de Espanha por Portugal —sentimentos com raízes em tempos de Filipe II e fortemente consolidados durante a ditadura franquista— não podiam ser superados tão facilmente, nem sequer pelas elites linguísticas às que se encomendava a transcendental tarefa de definir o padrão.

E esta tradição de costas viradas representava também um obstáculo para paliar o desconhecimento da literatura dramática e da história da dramaturgia portuguesa —e, por extensão, brasileira—, o terceiro dos elementos que temos sinalado como fatores da escassa presença de encenações galegas realizadas a partir de textos teatrais portugueses ou brasileiros entre os anos de 1973 e 1984.

Resta por comprovar se a situação mudou nas décadas seguintes.

2. A LITERATURA DRAMÁTICA BRASILEIRA E PORTUGUESA NOS PALCOS GALEGOS DESDE 1984 Á ACTUALIDADE

Embora não contasse sempre com o apoio do público²¹, a produção e distribuição de espetáculos teatrais em língua galega medrou de maneira espantosa nos últimos vinte e cinco anos, consolidando-se assim as redes de relações que determinavam um sistema teatral galego autónomo.

Não é este o lugar para explicar as causas deste crescimento, nem consideramos pertinente explicar aqui as falácias que ocultou a planificação cultural —e, portanto, teatral— dos governos conservadores à frente da Xunta de Galiza durante todo este tempo²² —exceto dois breves períodos 1987-1989 e 2005-2009. Mas em termos estritamente quantitativos, podemos dizer, a modo de exemplo, que, na década de noventa foram estreadas uma media anual de entre trinta e cinquenta espetáculos, produzidos por umas setenta companhias dramáticas profissionais —quinze delas de teatro de títeres²³. E a tudo isto ainda há que acrescentar a segunda metade da década de oitenta e o realizado no novo milénio.

Pois bem, de entre toda esta produção espetacular, tão só estão documentadas as seguintes encenações realizadas a partir de textos dramáticos brasileiros ou portugueses:

- Em 1986, Teatro do Atlântico estreia *A maravillosa historia de Marly, a vampira de Vila de Cruces*, uma dramaturgia de Xulio Lago a partir de *A Bolsinha Mágica de Marly Emboaba*, do paulista Carlos Queiroz Telles.

- Em 1995, o Centro Dramático Galego estreou uma versão de *Nau de amores*, de Gil Vicente.

Apenas duas peças em vinte e cinco anos de produção de espetáculos.

É certo que houve alguma outra dramaturgia criada a partir de contos, poemas ou relatos breves²⁴ —isto é, literatura não dramática—, mas chegam ainda os dedos de uma mão para as contar.

A situação não muda no teatro amador, pois entre o produzido pelas Aulas de Teatro das universidades galegas, os agrupamentos teatrais escolares com maior projeção pública e os mais importantes coletivos de amadores só puderam ser documentadas duas estreias: *A farsa de Inés Pereira*, de Gil Vicente, encenada em 1998 por Hac Luce, o grupo de teatro da Universidade da Corunha; e *O crime de Aldea Vella*, do português Bernardo Santareno, levada aos palcos em 1990 por Talía Teatro (agrupamento que se manteria no campo do amadorismo até 1996, ano em que dá o passo para o profissionalismo).

Resulta muito interessante comparar a quase nula presença da literatura luso-brasileira nos palcos da Galiza nos últimos vinte e cinco anos com o facto de serem

estreados, só na década de 90, mais de setenta autores não galegos procedentes de uma vintena de dramaturgias —francesa, inglesa, alemã, italiana, suíça, espanhola, catalã, grega, latina, croata, norueguesa, checa, irlandesa, austríaca, norte-americana, sueca... Como dado contrastivo diremos que em dez anos (1990-1999) foram encenados três autores polacos —Tadeus Różewicz, Witold Grombowicz e Stanislaw Witkiewicz—, em oposição a um único autor brasileiro e um único autor português em vinte e cinco anos.

Surpreende também que a companhia institucional do teatro galego, fundada em 1984, não estreasse título nenhum das literaturas portuguesa e brasileira até 1995 e surpreende mais ainda que não o tenha feito mais nunca. Nos seus vinte e cinco anos de vida, o Centro Dramático Galego tem estreado títulos procedentes das dramaturgias alemã, francesa, italiana, irlandesa, inglesa, austríaca, norueguesa e as clássicas grega e latina. Por fornecer apenas um dado, foram estreados neste tempo pelo CDG títulos de seis autores franceses —Alfred Jarry, Molière, Roland Topor, Jean-Luc Lagarce, Bernard-Marie Koltès e Albert Camus.

A indiferença secular da Galiza pelo que acontecia em Portugal —e no Brasil—, assim como a ignorância das suas dramaturgias nacionais, poderia ser corrigida mediante uma inteligente política de intercâmbios e parcerias. Esta seria, ao nosso ver, uma magnífica via para pôr em circulação sotaques e variedades linguísticas do «galego no mundo» muito difíceis de escutar na Galiza por ficarem sempre fora dos médios audiovisuais —algo que não acontece com as variedades do espanhol, divulgadas permanentemente.

As experiências, neste sentido, foram, nestes vinte e cinco anos, muito limitadas e de muito diverso teor. Vamos nos deter em duas —muito recentes— vividas no seio do próprio Centro Dramático Galego.

A primeira foi a encenação em 2008 de *A boa pessoa de Sezuán*, de Bertold Brecht, dirigida pelo português Nuno Cardoso, com o também português Hugo Torres no elenco e com uma importante equipa técnica lusa. Não houve permeabilidade. A colaboração foi estritamente em termos de produção artística, excluía qualquer vontade de diálogo real entre duas variantes linguísticas de um tronco comum. O modelo de língua apresentado nos palcos estava muito afastado do propósito de chegar o galego e o português e sempre apresentava as soluções linguísticas que mais se achegam ao castelhano, deixando de parte as que coincidem com o brasileiro ou o português.

Ignoramos se os portugueses aprenderam qualquer coisa do galego; com certeza, os galegos não apreenderam nada da língua portuguesa.

O outro exemplo é *As Dunas*, de Manuel Lourenzo, dirigido em 2009 para o CDG por Quico Cadaval —uma pessoa muito envolvida no processo de derrubamento de fronteiras, incluídas as lingüísticas, entre Galiza e Portugal. Nesta ocasião, desde a própria dramaturgia misturavam-se personagens lusófonas —uma portuguesa e um cabo-verdiano—, facto que foi reforçado desde a escolha do próprio elenco, pois entre os intérpretes figuravam o português Paulo Oliveira a encarnar a personagem cabo-verdiana e a portuguesa era representada pela galega Paula Buján López. Na cena conviveram, assim, de uma maneira orgânica e nada estridente, diferentes variedades do português —entre elas o galego— com uma naturalidade que não jogava o público fora do teatro.

Caso à parte é o de Roberto Cordovani e a Companhia Arte Livre do Brasil. Fundada em São Paulo em 1976, chega à Galiza em 1985 para apresentar o seu espetáculo *Amar, verbo intransitivo*, a partir do texto de Mário de Andrade, e decide ficar em terras galegas, onde encena desde então uma vintena de textos —entre eles, vários de autores brasileiros e galegos. Nos seus espetáculos têm participado atores da Galiza e do Brasil e neles é comum que convivam ambos os dois registos orais, de maneira que se escutam diálogos em que se cruzam galego e brasileiro. Aliás, em Fevereiro de 2006 abriu uma sala de teatro na cidade de Vigo, gerida pela sua nova companhia, *Encena Produções Artísticas*.

A experiência de Roberto Cordovani na Galiza rompe com todos os preconceitos associados á impossibilidade real na Galiza —além do teórico— de comunicação cénica fluida e natural entre os diferentes padrões da língua portuguesa no mundo —incluído o galego— e os que afirmam que um teatro em português —neste caso, brasileiro— nunca poderá contar co favor do público galego. Quase um quarto de século e mais de mil funções demonstram que não é assim²⁵.

O conhecimento na Galiza da literatura dramática escrita no Brasil e em Portugal —ou Moçambique, Angola etc.— também não tem melhorado muito.

Como exemplo, podemos observar o que tem acontecido no panorama editorial.

O período 1984-2009 inicia-se com a publicação de *O teatro português actual* (1984), de Luiz Francisco Rebello, no número 49 da modesta coleção dos «Cuadernos da Escola Dramática Galega». Nesta serie apareceriam ainda outras três peças portuguesas: *O marinheiro. Drama estático em um quadro*, de Fernando Pessoa, em

1985; *O doido e a morte*, de Raul Brandão, em 1987, e *O morgado de Fafe em Lisboa*, de Camilo Castelo Branco, em 1991.

Fora desta modestíssima coleção —desaparecida em 1994—, a desatenção do mundo editorial galego a respeito das literaturas dramáticas portuguesa e brasileira tem tido quase absoluta. Não se publicam nem peças dramáticas, nem histórias do teatro de Portugal e Brasil, nem nada que faça referência às suas tradições dramáticas.

Na *Revista Galega de Teatro*, por exemplo —publicação periódica com mais de vinte e cinco anos de história que desde o número 12 (1995) reproduz textos dramáticos nas suas páginas centrais— não foi editado nenhum título procedente das literaturas portuguesa ou brasileira. No entanto, entre as quarenta e sete peças publicadas até a primavera de 2009, incluem-se traduções do espanhol, do catalão, do alemão, do croata, do francês...

A única exceção neste desolador panorama é a Serie Verde da Coleção da Biblioteca-Arquivo Teatral «Francisco Pillado Mayor», da Universidade da Corunha, dedicada à Literatura Teatral em Língua Portuguesa e onde têm aparecido obras dramáticas de António Ferreira, Afonso Alvares, Roberto Cordovani, Francisco Gomes de Amorim, Gil Vicente, Teresa Rita Lopes, Francisco Manuel de Melo e Luís de Camões, para além de textos de fundação do teatro brasileiro e estudos de José Oliveira Barata, Maria Isabel Morán Cabanas e Duarte Ivo Cruz.

Semelha muito pouca cousa para traçar pontes reais entre os três teatros que favoreçam a integração da Galiza na lusofonia e o âmbito linguístico do que faz parte o galego. Qual é a explicação para este contrassenso? Como não tem presença nos palcos galegos a dramática de uma língua irmã?

Precisamente aí está a chave, a relação do galego com as suas irmãs não foi resolvida e fica desde há tempo num *desideratum* que quase nunca atinge factos reais. Sobrevivem, no geral, as distâncias e a ignorância do que se está a fazer em Brasil e Portugal e as limitadíssimas parcerias nem sempre são bem canalizadas. Aliás, longe de se aproximar às suas irmãs restaurando uma história comum, a norma do galego contemporâneo tem adotado formas muito mais espanholas do que portuguesas e a sua definição tem provocado autênticas brigas entre as autoridades linguísticas e entre estas e as diferentes associações vinculadas à língua —e até os próprios utentes.

Encenar —ou publicar— teatro português ou brasileiro na Galiza obriga a se defrontar necessariamente com estas molestas questões. Decidir entre uma tradução, uma adaptação ou uma versão literal coloca aos agentes teatrais galegos no centro de

um problema ainda não resolvido e que não tem traças de se resolver. E, por isso, evita-se o problema não encenando —ou publicando— teatro luso-brasileiro.

Ainda hoje é muito longa —e negra— a sombra dum franquismo que baniu de vez as elites cultas galegas que durante o século XIX e começos do XX defenderam a necessidade de um relacionamento estreito com Portugal e a lusofonia.

REFERÊNCIAS

Biscaíño Fernandes, Carlos Caetano. *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*. Santiago de Compostela: Laiovento, 2007.

Biscaíño Fernandes, Carlos Caetano. *Un país desde as táboas. 125 anos de teatro galego*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2008.

Calvet, Louis-Jean. *La guerre des langues et les politiques linguistiques*. Paris: Payot, 1987.

Even-Zohar, Itamar. «Introduction». *Poetics Today*, Tel Aviv, v. 11, n.1, p. 1-6, 1990a.

Even-Zohar, Itamar. «Polysystem Theory». *Poetics Today*, Tel Aviv, v. 11, n.1, p. 9-26, 1990b.

Even-Zohar, Itamar. «The “Literary Sistem”». *Poetics Today*, Tel Aviv, v. 11, n. 1, p. 27-44, 1990c.

Fernández Prieto, Lourenzo. *Século XX. Unha economía: dúas sociedades*. A Gran Historia de Galicia XIII, vol. 2. Santiago de Compostela: La Voz de Galicia, 2007.

López Silva, Inma e Vilavedra, Dolores. *Un abrente teatral. As mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*. Vigo: Editorial Galaxia, 2002.

Lourenço e Vizcaíno. *Talía na crónica de nós. Dez anos de teatro galego (1990-1999)*. Ourense: Editorial Abano, 2000.

Lourenzo, Manuel. «La salida del callejón». *Pipirijaina*, Madrid, n. 6, p. 27-29, 1978.

Máiz, Bernardo. *Galicia na IIª República e baixo o franquismo*. Vigo: Xerais, 1988.

M. P. C. (Moisés Pérez Coterillo). «Con la Generación Abrente». *Pipirijaina*, Madrid, n. 8-9, p. 40-44, 1978.

Tato, Laura. *Teatro e nacionalismo. Ferrol 1915-1936*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1995.

Tato, Laura. *Historia do teatro galego das orixes a 1936*. Vigo: A Nosa Terra, 1999.

Torres Feijó, Elias. «Norma lingüística e (inter-)sistema cultural. O caso galego», en Juan M. Carrasco González, M^a. Jesús Fernández García e Maria Luísa Trindade Madeira Leal (eds.) *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera - Primer Encuentro de Lusitanistas Españoles*. Cáceres: Universidad de Extremadura, v. 2, p. 967-998, 2000.

Torres Feijó, Elias. «Contributos sobre o objecto de estudo e metodologia sistémica», en Anxo Abuín González e Anxo Tarrío Varela (eds.) *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas na Península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, p. 221-248, 2004.

NOTAS

¹ O franquismo executou uma intensa atividade repressiva contra qualquer elemento de coesão social diferente dos que ele próprio apresentava como argumentos da «Sacrosanta Unidad de la Patria», a começar pela língua castelhana. Procedeu-se à «destrución dunha sociedade civil traballosamente articulada nos decenios previos a 1936» [Fernández Prieto 35] e ao desmantelamento da esfera pública, fundamente molesta para as ditaduras. Nos territórios com língua própria, como a Galiza, à desarticulação da sociedade civil praticada pela ditadura acrescentou-se o apagado sistemático de tudo aquilo que pudesse operar na configuração da identidade nacional.

² Para o termo diglossia: Payot, 1987, p. 43-49.

³ Cfr. Biscaíño, 2008, p. 67-73.

⁴ Os governos tecnócratas posteriores a 1959, com os que a ditadura almejou sacar Espanha da autarquia em que vivira até entom, já não reprimiriam de uma maneira tão enérgica as tentativas de ganhar para a cidadania algum espaço para o intercâmbio de ideias [Máiz 134-135]. Desta maneira, em 1964 foi promulgada uma Lei de Associações – Decreto de 25 de Janeiro de 1941 sobre a regulação do exercício do direito de associação, publicado no *Boletín Oficial del Estado* o 6 de Fevereiro– que, embora fosse so um estrito control governativo, propiciou o xurimento de associações por toda Galiza.

⁵ Lourenzo, 1978, p. 27.

⁶ Para o conceito de sistema vid. Even-Zohar 1990a, 1990b e 1990c.

⁷ Biscaíño, 2007, p. 35-49.

⁸ «Segundo algúns membros de Abrente, os debates nacerían concretamente no ano 74, cando a brasileira Nitis Jacom decidiu de xeito espontáneo subir ó escenario e provocar un coloquio co público. A partir de entón sucederíanse outros que pasaron a ser algo tan importante como a propia Mostra [...]» [López Silva e Vilavedra 2002: 116].

⁹ O termo foi introduzido por Torres Feijó [2000 e 2004], no marco conceptual da Teoria dos Polissistemas [Even-Zohar 1990a, 1990b e 1990c] aplicada á cultura.

¹⁰ Numa conversa sobre o mercado para o teatro editado, o dramaturgo Camilo Valdeorras sustinha em Ribadavia que «acaso la solución esté en abrir mercado por el área galaico-portuguesa o incluso brasileña» [M.P.C., 1978, p. 44].

¹¹ López Silva e Vilavedra falam de «unha vontade de autolexitimación do propio traballo teatral a través da opción por textos e autores simbólicos e canónicos» [López Silva e Vilavedra, 2002, p. 38].

¹² Tato, 1999, p. 78-101.

¹³ O Centro Dramático Galego nasceu «como centro artístico técnico para o desenvolvemento da actividade teatral de carácter profesional en Galicia» [Diario Oficial de Galicia 21.4.86].

¹⁴ López Silva e Vilavedra, 2002, 298-304.

¹⁵ Representaram-se, ademais, dois espetáculos trazidos a Ribadavia pelo grupo português Seiva Trupe, único grupo não-galego convidado ao certame, no ano 1979 —*Restos*, de Bernardo Santareno, e *Máquinas assassinas*, de Miguel Barbosa.

¹⁶ Chegava-se a extremos como o de Pequeno Obradoiro de Teatro Galego, quando na autoria da sua peça *De ti, de min, de todos nós* (1978), figurava: «Xosé Ruibal, Bertold Brecht, coletiva». Na verdade, era o grupo inteiro o que definia uma dramaturgia —sobre textos próprios ou não— e desejava-se deixar constância deste facto.

¹⁷ Para além das obras portuguesas e brasileiras, em Ribadavia apresentaram-se dois clássicos gregos —Teatro Circo encenou em 1973 *Hipólito*, de Eurípides, e em 1978 DITEA subiu ao palco *A Paz*, de Aristófanes—, um Molière —*O menciñeiro á forza*, pelo grupo de Teatro do I.E.M. de Vilalba, em 1973—, um Shakespeare —o *Macbeth* apresentado por Teatro Circo em 1975—, um espetáculo com textos de

Brecht, entre outros –*De ti, de min, de todos nós*, representado em 1978 pelo Pequeno Obradoiro de Teatro–, um texto de Ingmar Bergman –*O retábulo da peste*, que O Facho levou em 1980–, uma peça do catalão Jordi Teixidor –DITEA fez em Ribadavia *O retábulo do flautista* em 1976– e seis espetáculos sobre textos da literatura espanhola —*Historia do home que se volveu can*, de Oswaldo Dragún, encenada em 1973 por Auriense e em 1978 por Alén; *A pancarta* e *O xeneraliño*, de Jorge Díaz, apresentadas respetivamente por Histrión 70 e Máscara 17 em 1978 e 1979; *Divinas verbas*, de Valle Inclán, a cargo de Xiada em 1978, e *Pic-nic*, de Arrabal, por Artello em 1979.

¹⁸ Ramón Rodríguez nasceu em Vigo em 1950 e morou no Brasil desde os três anos até o seu regresso a Galiza em 1975 [*Caderno do espectáculo* da Companhia Luís Seoane, nº 1: 4].

¹⁹ Entre os objetivos da Companhia Luís Seoane figurava publicar uma série de boletins dedicados às suas encenações, que recibiram o nome de *Cadernos do espectáculo*. Assim o explicavam no seu primeiro número, publicado em 1980: «Por cada espectáculo programado pola Compañía Titular, ésta publicará un Cuaderno do Espectáculo, (Sendo éste o primeiro número), que levará ademais do texto da obra presentada, unha série de textos de “apóio”: desde estudo da obra e autor, posta en escena, etc., até escritos teóricos e información, dentro dun rigoroso carácter monográfico». A série apenas conheceria cinco números.

²⁰ «Desde as primeiras entregas, os boletíns —ao igual que os espectáculos que recenseaban— evidenciaron algúns dos principios da Compañía Luís Seoane: monolingüísmo; apertura cultural ao mundo lusófono e inclinación por un reintegracionismo lingüístico non traumático» [Biscaíño 2007: 226].

²¹ Vid. Biscaíño, 2007, p. 446-451.

²² Vid. Biscaíño, 2007, p. 440-445.

²³ Cfr. Lourenço e Vizcaíno, 2000, p. 115-176.

²⁴ Artello-Teatro alla Scalla 1:5, por exemplo, encenou em 1995 *A do libro (Aventuras de Perello Chora-que-logo-bebes)*, baseada nas narrações que o português José Gomes Ferreira agrupou sob o título *João Sem Medo*. Mais recentemente Teatro Nu, co espectáculo *Coa palabra na lingua*, estreado em 2009 e criado a partir de poemas galegos e portugueses.

²⁵ Um dos atores brasileiros que chegaram na década de oitenta à Galiza com Arte Livre, Marcos Orsi, incorporou-se deste então na mundo teatral –e audiovisual– galego e hoje é, a todos os níveis, um ator galego mais.

CAMÕES NO BORDEL

Carlos Quiroga - Universidade de Santiago de Compostela (Espanha)^(*)

Numa “introdução pessoal” ao seu segundo livro, uma “veterana do negócio do sexo”, como ela mesma se define pouco antes das linhas que vou citar, escreve o seguinte,

Ocorreu-me então a ideia de que se a prostituição é de facto a mais velha profissão do mundo, então, de certeza, que a segunda mais velha é a dos homens que escrevem sobre ela. Desde a época que se inventou a tinta, parece que todos os escritores do sexo masculino estão obcecados pelas prostitutas. Bem, e quem é que os pode censurar? As prostitutas foram e são mulheres interessantes, as primeiras a dizer «Não» à dominação patriarcal. (Roberts, 1996, p. 13)

Estou bastante de acordo com Nickie Roberts, que assim se chama a citada. Talvez deveria acrescentar apenas que, de facto, antigas putas a escreverem sobre o assunto vai sendo uma das profissões mais novas do mundo. De resto, confesso estar mais obcecado por Camões que pelas colegas de profissão de Roberts, sem deixar de reconhecer que elas podem ser mulheres interessantes. O próprio Camões também deveu achar, como em breve se verá.

Para acabar esta justificativa dos apelos, devo dizer que inúmeros autores das Letras de Portugal nos reclamam aos galegos, de várias vertentes e para além da língua. Porque estamos neles num mesmo carácter e sentimento geral de olhar o mundo; porque estão em nós, nos nossos autores mais representativos, embora nem sempre isso tenha transcendido. E, de entre eles, é sem dúvida Luís Vaz de Camões (1525?-1580), o maior poeta em Português de todos os tempos, um dos que mais nos chama pelo seu alargado impacto, não apenas como o autor do poema épico *Os Lusíadas* (1572), não apenas pela sua poesia lírica postumamente publicada, mas também por ser um “descendente de emigrantes galegos”. Quanto ao primeiro, o seu impacto literário está bem cedo na Galiza e talvez acima da vasta influência inpinginda no resto de toda a literatura Ocidental. Passa por nomes que vão do célebre “Soneto de Monterrei” (mesmo durante algum tempo atribuído a Camões), ao soneto barroco de Gómez Tonel, recreia-se em Rosalia de Castro e em Curros, alarga-se epicamente em Vaamonde Lores, vai estando aqui e ali em toques mais leves, e talvez

^(*) Professor Titular de Literatura Portuguesa na Universidade de Santiago de Compostela, Galiza, Espanha.

chega a estar por trás, seguramente, até dos próprios sonetos de Avilés de Taramancos. Por ele e para ele voltaram os olhos de Murguia até Pedrayo, por não mentar os Alfredos Vicenti, Lugris Freire ou Filgueira, nem aludir a outros galegos e galegas que na actualidade continuam revisitando-o de diversos pontos de vista para aprofundar no seu conhecimento (Isabel Morám, Dasilva, Herminio Barreiro). Isso persegue também este trabalho. Porque a apropriação do autor, e não só por motivos estéticos, resulta mais legítima tendo em conta a raiz mencionada. Raiz que nos permitiu lançar um olhar oblíquo à sua biografia, mas não despremeditadamente, pois é o espaço que vai servir aqui como ponto de passagem ao resto da exposição. Nenhum planeta realmente novo pretendemos comunicar, queremos apenas colocar ênfase na forma de olhar os que há, para ver bem, e de modo natural contornar a ocultação que se tem praticado acerca da realidade, já não digo histórica do tempo de Camões, mas dos referentes dela nos seus versos, no que se refere à presença do sexo e da prostituição. Todos os dados foram já apresentados dispersa ou pudorosamente antes, e até encontramos em Jorge de Sena ou Aquilino Ribeiro o olhar do crítico –e ao tempo do criador– com pronunciamentos claros sobre o assunto e sem moralismos na língua. Refiro-me, por exemplo, aos estudos de Sena sobre o vocabulário de *Os Lusíadas*, em capítulos como “Amar, Amor, Amado, Amante e mais família”, ou “Da pudícia e partes correlatas”, ou apreciações sintéticas que ainda citaremos do seu *Trinta anos de Camões* (Sena, 1980 e 1982). Na mesma linha, e para um melhor entendimento da obra camoniana neste século, achamos legítimo e perfeitamente provável retomar ênfases deste teor: as prostitutas são mulheres interessantes e nelas aprendeu o autor muito sobre o Amor; nas casas onde elas trabalhavam, assim como na cultura clássica que fornece essa mesma realidade social assumida e ritualizada, está o referente do magnífico lupanar que é a Ilha também dos Amores (agora em plural). As possibilidades de análise são mais das que aqui podemos expor, mas poucas e boas gotas poderão mostrar que chove.

1. O SOLDADO E A PROSTITUTA

Embora se disponha apenas de frágeis informações e montanhas de irrelevante erudição ou romanesca imaginação, acumuladas durante quatro séculos, os dados assentados acerca de Camões num sentido estritamente biográfico indicam inequivocamente a sua procedência galega. A informação fundamenta-se, como se sabe, em três elementos: declarações do seu primeiro biógrafo do século XVII; alguns

documentos descobertos no século XIX, com alguma investigação acerca da sua família desde então; e alusões muito abstractas à sua vida e obras. Provavelmente nasceu em Lisboa (outras cidades o reclamam) quando a expansão portuguesa estava no auge. As pesquisas modernas esclareceram que não foi um burguês promovido ou cavaleiro *pícaro*, mas que estava bem aparentado com uma empobrecida aristocracia. A sua família tinha emigrado da Galiza para Portugal com Vasco Pérez de Camões (tetra-avô de Luís Vaz e ele mesmo poeta, tendo-se perdido as suas obras) por motivos políticos, no último quartel do século XIV. Poucos poetas europeus do seu tempo atingiram tão vasto conhecimento de cultura clássica e moderna, assim como de filosofia; e, sem embargo, não há provas de que tenha estudado na universidade de Coimbra, ou sequer que tenha seguido quaisquer estudos regulares. Na juventude teria estado nos territórios portugueses de Marrocos, exilado ou apenas porque era onde os jovens portugueses iniciavam uma carreira militar que os qualificava para os favores reais. Partiu para o Oriente quando era um jovem poeta entre muitos; ausente de Portugal dezassete anos, quando voltou, muitos dos seus grandes contemporâneos tinham morrido e a prevalecente orientação da Contra-Reforma já não estava de acordo com o aberto paganismo da sua obra. “Amor e Desconcerto do mundo” citam-se até à saciedade como núcleos dela, e, quanto ao Amor, acham-se argumentos de um neoplatonismo mas também de uma carnalidade evidente. A mulher é sempre protagonista, mas

Tudo o mais é imaginação, extrapolação ou mera invenção, como sugerir-se a Princesa D. Maria, filha do rei D.Manuel e uma solteirona famosa entre os ricos europeus e o seu círculo de sábias damas, como a grande dama que seria a razão dos *exílios* do poeta. Tudo isto é ficção barata, e a sua base real apenas interpretação errada dos clichés petrarquistas e neo-platónicos para o não retribuído amor, à maneira cortês. Com certeza Camões amou muitas mulheres, para além destes modos convencionais, mas as suas cartas em prosa e algumas das suas obras graciosas, mencionam apenas prostitutas ou damas muito acessíveis e não altamente colocadas, que deveriam receber as suas metrificadas homenagens pelo que eram ou não eram, já que o Amor, para ele, era também uma metáfora para alguns graus de saber espiritual. (Sena, 1980. p. 303)

Seguramente assim foi. E para além de um amplo território onde cabe o devaneio teórico existe outro em que cabem afirmações seguras. O devaneio tem mais espaço na poesia lírica: a Caterina, crua ninfa, cujo nome se transformou no feliz anagrama de Natércia –que não tem origem católica nem árabe, que nasce apenas da paixão de Camões–, e que assim ficaria consagrado e perdurável e recolhido nos dicionários¹, também pode muito bem ter sido prostituta. Mas será difícil algum dia prová-lo. Sabemos, sim, pelas redondilhas correspondentes, que outra das suas paixões teria sido preta, e a declarada

condição de escrava desta mulher colocaria-a sexualmente em degraus de submissão similares ou mesmo inferiores aos da prostituta. Há poucas certezas no território lírico. É nos outros onde cabem afirmações seguras a partir dos próprios textos –e daí contaminar com algum fundamento os devaneios teóricos quanto à lírica, embora continuem sendo devaneios. E creio poder fazer aqui alguma dessas afirmações a partir unicamente da épica, e dado o espaço disponível. Mas mesmo sem tocar no teatro ou recorrer a outras “obras graciosas”, necessitamos aqui da porta de entrada da correspondência camoniana.

Nas Cartas que nos chegaram de Luís de Camões, sem discutir agora o seu estatuto de autenticidade, e ficando para o caso apenas com as 4 publicadas na Coleção de Clássicos Sá da Costa, há abundantes notícias sobre o ambiente de prostituição em que se movia o autorⁱⁱ. Não na primeira, escrita de Ceuta e destinada a um “V.M.”, de que se acabará despedindo “beijando essas poderosas mãos ua quatrínqua de vezes, cuja vida e reverendíssima pessoa nosso Senhor, etc.”. É esta uma carta retórica, sem proximidade humana com o destinatário, recheia de versos próprios e alheios, e com algum propósito de deslumbramento literário: Camões glosa por segunda vez o “Perdigão perdeu a pena,/ Não há mal que lhe não venha”, que já glosara nas *Redondilhas*; e supõe Storck que seja ao mesmo Jorge da Silva, que parece ter-lhe inspirado a glosa ali publicada, que o Poeta enviou esta cartaⁱⁱⁱ.

Mas nas outras três cartas o panorama é bem diferente, especialmente na terceira, quase por inteiro dedicada às prostitutas. A segunda, da Índia, é a mais breve e não deixa de ter alguma intenção literária (acompanha o envio do soneto à morte de D. António de Noronha). Mesmo assim, cabe alguma referência,

Se das damas da terra quereis novas, as quais são obrigatórias a ua carta como marinheiros à festa de S. Frei Pero Gonçalves, sabei que as portuguesas todas caem de maduras, que não há cabo que lhe tenha os pontos, se lhe quiserem lançar pedaço. Pois as que a terra dá? Além de serem de rala, fazei-me mercê que lhe faleis alguns amores de Petrarca ou de Boscão; respondem-vos ua linguagem meada de ervilhaca, que trava na garganta do entendimento, a qual vos lança água na fervura da mor quentura do mundo. Ora julgai, Senhor, o que sentirá um estômago costumado a resistir às falsidades de um rostinho de tauria de ua dama lisbonense, que chia como pucarinho novo com a água, vendo-se agora entre esta carne de salé, que nenhum amor dá de si. (Camões, 1973 p. 246-247).

Camões, com saudades das mulheres de Lisboa, manda a seguir recado para elas nesta segunda carta, apesar de existir ainda alguma formalidade no trato com o destinatário. Mas é nas outras duas, ambas escritas de Lisboa e ambas destinadas a um amigo, onde se fala abertamente de mulheres e prostituição.

A Carta III, após breve preâmbulo referido à vida rústica que teria abordado o seu interlocutor, concentra-se quase exclusivamente nas mulheres em volta. Afirma que “há cá dama tão dama que, pelo ser de muitos, se a um mostra bom rosto, porque lhe quer bem, aos outros não mostra ruim, porque lhe não quer mal (Camões, 1973 p. 250). Trata-se de um tipo de mulher ao redor da qual está “ua dúzia de parvos, tão confiados que cada um jurara que é mais favorecido que todos”, parvos intermediados por “alcoviteiras”. Refere-se ainda a um segundo tipo,

Outras damas há cá que, ainda que não sejam tão fermosas como Helena, são altivas, como são uas beatas de São Domingos e outras que conversam os Apóstolos. Estas se geraram de viúvas honestas e de casadas que têm os maridos no Cabo Verde; assim que, uas por casar e outras por lhes Deus trazer os maridos, de cuja vinda elas fogem, nunca lhes escapam as quartas-feiras em Santa Bárbara, as sextas em Nossa Senhora do Monte, os sábados em Nossa Senhora da Graça, dias do Espírito Santo. (Camões, 1973 p. 252).

Era aos Jesuítas que por antonomásia se dava, no tempo de Camões, a designação de *apóstolos*^{iv}. E por se existia alguma dúvida, informa-se que

Os Cupidos destas não são dos bem vestidos, que namoram com palavras, mas uns de capuzes frisados e de pelotes de petrina ao olivel do umbigo, sem pantufos. Estes medram por sisudos e dissimulados, afora as contas. (Camões, 1973 p. 253)

E nenhuma ordem clerical importante falta ao uso e abuso sexual, pois

Também cozem neste forno frades de São Francisco, que andam com as calças desatacadas e os lombos recheados, e assi os de Santo Elói, que têm que dar, ainda que o Dr. Martim Vaz do Casal diz que são anexos a mulheres fidalgas, pela comunicação e conversão das confissões, e eu digo que jogam de tódalas armas, porque *todos somos del merino*. (Camões, 1973 p. 253)

De todos os modos, Camões, que descreve na carta as vestimentas destas beatas, alcança um conhecimento da sua intimidade que chega à roupa interior: “Grandes capelos e hábitos de sarja, contas na mão e o olho ladrão; e haja eu perdão, porque debaixo lhe achareis mantéus debruados, gravins lavrados, jubões de holanda, alvos e justos” (Camões, 1973 p. 252). Mas é a partir de aqui, num terceiro círculo, que a prostituição é mais explícita e claramente aludida, ainda na Carta III,

Quanto é ao que toca a estourtras damas de aluguer, há muito que escrever delas. Alguns dirão que, como quer que nestas não há aí mais que pagar e andar,

não pode haver engano. Neste jogo digo que é ao contrário, porque vereis estar um rosto que é a castidade de Lucrecia luxuriosa, ua testa de alabastro, uns olhos de mordifuge, um nariz de manteiga crua, ua boca de pucarinho de Estremoz; mas, *o pueri, latet...* E se vos disserem que estas pelam os que as têm, assentai que é fábula, porque eu vi muitos não ter nada de seu, e agora os vejo com mulas e cavalos. (Camões, 1973 p. 253)

Camões parece saber bastante sobre o assunto (“todo o destas senhoras é brando, rostos novos e canos velhos”). E o destinatário da carta também, pois deve estar a par, pelo menos, como para receber as novas concretas de algumas “consequintes vossas amigas”,

Maria Caldeira matou-a o marido. Grande perda pera o povo, porque reparava muitas órfãs e adubava os pagodes de Lisboa, afora outras obras de grandes respeitos. E, por que esta senhora não vivesse muito tempo no outro mundo só, se partiu pera lá Beariz da Mota, vossa amiga.

Deste dilúvio houveram alguas destas damas medo e edificaram ua torre de Babilónia, onde se acolheram; e vos certifico que são já as línguas tantas, que cedo cairá, porque ali vereis Mouros, Judeus, Castelhanos, Leoneses, frades, clérigos, casados, solteiros, moços e velhos. (Camões, 1973 p. 254-255)

O prostíbulo não é de conhecimento indirecto do autor. Todo o contrário, pode dar detalhes sobre ele, tendo até entrado poucos dias antes no concurso para atribuir nome,

A esta torre chamaram *Acolheita*, pela fortaleza dela. Mas o filósofo João de Melo lhe pôs nome o *Rompeu*, porque é de três paus, a saber: de Francisca Gomes, a Tarifa, e Antónia Brás, afora a bola, que é Maria da Rosa. Eu o crismeiei há poucos dias e lhe pus o nome de *Mal-cozinhado*, porque sempre achareis nele que comer, quer bem, quer mal. (Camões, 1973 p. 255)

Finalmente, na IV e última Carta, depois de referir-se às novas de alguns conhecidos, dá notícia das peripécias de várias prostitutas, e reconhecemos os nomes da Carta precedente,

Parece-me que já agora quereis que troque as bolas, tocando outras histórias. Tratando alguas cousas das ninfas de água doce, sou contente, porque sei que há pedaço que me aí aguardais.

Dizem que Francisca Gomes que já não amassa no forno aonde soía, porque veio outro mercadanete, competidor, e fez a cama fora do leito, chorando. Gabai-me este estratagema, que é de ambas as bandas como tafecira. (Camões, 1973 p. 261)

A propósito de Antónia Brás, “a terceira ninfa”, que “foi levada à galera *Nueva*, aonde foram atados seus cabelos de ouro ao pé do mastro”, ainda escreve

Ao outro dia, esperámos que a cidade fosse posta em armas, mas estorvou-lhe o rifão que está na regra de viver em paz, que diz dos arruídos; mas

a puta leu outra regra que está mais abaixo, que diz: *Atenta bem o que fazes, não te fies de rapazes*. E dêz que caiu no entendimento dela, disse ao seu homem:

–Não me sirvais, cavalheiro: i-vos *con Dios*, que eu mudarei o vinte a parte onde não digam os de Alfama que não tenho guardador. De modo que já hão deixado os três cupidos o Aleu. (Camões, 1973 p. 263)

O trato com damas cujos favores só por dinheiro se conseguia, damas de aluguer e prostitutas, assim como familiaridade com casas onde o comércio sexual se praticava, inclusive sem a prova das Cartas, seria uma realidade presumível na vida de um soldado como Camões. Sobre os cálculos que se tem feito da necessidade das prostitutas segundo a população, a presença de tropa de terra ou de mar altera notavelmente as contas. Seguindo o método de Dugniolle, o respeitável médico português Santos Cruz (vice-presidente do Conselho de Saúde Pública do Reino na época), depois de calcular o número provável de prostitutas que Lisboa contém, e tendo em conta a existência de uma guarnição muito variável nos diferentes tempos, escreve,

Podemos entretanto dizer com segurança que sempre deve ter um certo aumento o número das casas públicas e das prostitutas para esta cidade, além do que acima fica estabelecido; não só em atenção a que sempre aqui existe mais ou menos tropa, que faz a guarnição da capital, como também que esta cidade é um porto de mar dos da primeira ordem da Europa, e por isso muito comerciante, o qual pelas considerações que expendemos em lugar competente devem aumentar mais as ditas casas e mulheres prostitutas. (Cruz, 1984, p. 122)

No cálculo de “necessidades” a que se refere, tinha-se chegado à hipótese de que “deve somente haver em Lisboa 68 casas com cinco mulheres em cada uma, ou 340 prostitutas”, contando com o “facto de as mulheres terem seis visitas por dia”, e para uma população de quase 206.000 habitantes (Cruz, 1984, p. 121). Para além das “necessidades”, o autor presume haver em Lisboa em meados do século XIX mais de 1000 prostitutas “de todas as três ordens” que estabeleceu, “não contando nem as clandestinas nem as que frequentam as casas de *passe*, ou de *alcouce*, e muito menos as entretidas, a quem não damos o nome de prostitutas, quanto lhes compete este nome” (Cruz, 1984, p. 122). O que fica evidente em todos os cálculos é que a presença da prostituição aumenta em todos os tempos à volta dos soldados, e que as prostitutas seguem os exércitos. O próprio Santos Cruz, citando Valério Máximo, nos recorda como “na Terceira Guerra Púnica o moço Cipião fez lançar fora dos exércitos 2000 mulheres públicas” (Cruz, 1984, p. 62). Um aspecto complementar deste, infelizmente, é aquele que faz da mulher uma das vítimas sexuais preferentes em todas as guerras e em todos os tempos^v. Nos anais de todos os povos do mundo, e desde a mais remota antiguidade até hoje, verifica-se que a escravidão

sexual da mulher por motivos de guerra, ou a sua prestação “laboral” às guarnições em tempos de paz, na forma de prostituição voluntária, é uma realidade persistente. Para além de realidade vital que estava em contato com o soldado Camões, será importante recordar que na cultura clássica, via “honesto estudo”, havia também uma proximidade à prostituição e a uma grande liberalidade na práticas sexuais.

2. VÉNUS E BACO

Sobre a mitologia greco-latina n’ *Os Lusíadas* já correram rios de tinta, nem sempre para espelhar um parecer positivo, especialmente acerca da justaposição dos deuses pagãos com o cristão, e ainda com os humanos. Verney, entre as muitas críticas, e seguindo uma linha francesa (Rapin, Voltaire, La Harpe), mostra especial aversão a esta presença e acusa o Poeta de falta de discernimento na aplicação dos ornamentos poéticos, pois “introduz Vénus e Baco por toda a parte, sem discrição alguma” (Verney, 1950, 241). O juízo sobre tal presença foi-se positivando com a passagem do tempo, e os comentários dedicaram-se a observar a acção das personagens e o relacionamento entre elas, a transferência de humanidade para divindade, e à inversa. Reparou-se, até, no significado da escolha concreta desses “Vénus e Baco por toda a parte”, e no seu poder simbólico. Precisamente o que mais nos interessa agora.

Baco é o equivalente romano do grego Dioniso. Deus do vinho, da ebriedade, da natureza, mas também de todos os excessos. Ele é o escolhido para antagonista principal da empresa de navegação e chegada à Índia. Deixando de parte que um suposto filho ou companheiro de Baco fosse o fundador mitológico da própria Lusitânia, ênfase seguramente posterior à obra literária de Camões, guardemos o dos ‘excessos’. Porque se trata de excessos especialmente sexuais. A este propósito, a sua penetração de Ariadne (por trás) constitui uma das representações do catálogo de posturas eróticas de Agostino Carracci, um artista precisamente do séc. XVI.

Camões podia ter escolhido para mau da fita algum outro deus. Vulcano, o deus manco e esposo traído de Vénus, talvez acabaria por colocar ao poema um carácter doméstico –disputa de casal– e inclusive cómico –cornudo finalmente burlado por todos– que o prejudicasse; mas para além de Vulcano havia algumas outras hipóteses olímpicas. Nenhuma, contudo, que desse a réplica funcional à sua correspondente na estrutura das personagens, Vénus, especialmente na vertente dos ‘excessos’. Existem outras explicações para a escolha, seguramente não contraditórias com esta. Comportamento maneirista do

indivíduo a rebelar-se contra a Autoridade, em busca de vantagens pessoais, mesmo que contrárias às do grupo, individualismo egoísta em choque com o solidarismo cristão, Mito (Baco) oposto ao Logos (Cristo), Estória à História, Oriente ao Ocidente, paganismo a cristianismo, etc. (Gomes, 1973, 268 e 286 em especial). Salvato Trigo, num interessante trabalho que toca o assunto, explica a disputa Baco-Vénus como contenda civilizacional mas também econômica, não religiosa: Baco é um deus não-europeu, representante de uma civilização diferente, inimigo do modelo que representa Europa; Vénus é uma deusa européia “ligada pelo poeta ao Mediterrâneo, daí o chamar-lhe também Citereia, Acidália, Páfia ou Ericina”, porta-voz de civilização de Roma, que fez de facto a Europa (Trigo, 1980, p. 442). Voltaremos sobre este trabalho, a propósito da Ilha dos Amores, mas vamos antes com Vénus.

A deusa **Vénus** é a equivalente romana da grega Afrodite, deusa do Amor, da Beleza e do erotismo, e para além de possível porta-voz civilizacional da Europa, é a deidade principal da prostituição da época correspondente, a da prostituição sagrada. Sócrates fala no *Banquete de Jenofonte* de duas deusas, uma de culto casto e outra impuro. As mesmas de que também fala Platão no seu *Banquete*. Uma distinção procedente da dupla genealogia de Afrodite, que também se contagia a Eros,

como figlia di Urano, ma anche, seguendo un'altra tradizione, come discendente di Zeus. In corrispondenza con questa distinzione genealogica, si deve distinguere fra un Eros Uranio e un Eros Pandemos. La moralizzazione si serve qui, a vantaggio proprio e di Eros, dei due culti che gli Ateniesi rendevano, in modo complementare, alla dea dell'amore; essa “risemantizza” le due epiclesi sotto le quali in ciascuno dei culti si venerava Cipride. All'amore “celeste” l'anima, all'amore “volgare” il corpo; ad Afrodite Urania l'omofilia, che impregna il giovane *eròmenos* al valore, ad Afrodite Pandemos le relazioni sessuali volte alla soddisfazione fisica! (Calame, 1992, p. 144)

À deusa no segundo sentido, ou Pandemos, foi dedicada a primeira estátua em praça pública em Atenas, como um convite permanente à prostituição, e diante dela levantaria Sólon o templo com os benefícios do seu *Dictæron*. Com independência de se “No princípio era o matriarcado”, facto que a 'veterana' inicialmente citada dá por seguro e por rejeitado “com desprezo por gerações de eruditos do sexo masculino” (Roberts, 1996, p. 15), na história antiga e moderna dos povos da Terra, houve prostituição desde o princípio e ela passou por três graus: 1º a prostituição hospitalar ou doméstica; 2º a prostituição sagrada ou religiosa; 3º a prostituição legal ou civil (Dufour, 1999, p. 9). No grau mais antigo, o hóspede em todos os povos era acolhido com respeito e alegria, e ao estrangeiro era oferecido alimento, leito e sexo, fosse melhor ou pior o presente que ele deixasse aos

da casa. E, quase em simultâneo, nasce a prostituição sagrada, que chega a ser a essência de certos cultos de deuses e deusas, que a ordenavam, permitiam ou alentavam. Vénus é uma desta deidades^{vi}.

A época da prostituição legal, organizada pelo estado, chegou já na Grécia de Sólon (governador de Atenas na viragem do século V a. C.), mas a deusa continuava lá em lugar principal. Segundo algumas interpretações pudorosas, a legalização teria motivos preventivos,

Entonces los legisladores, considerando el peligro que la sociedad corría, tuvieron el valor de levantarse contra la prostitución y encerrarla en prudentes límites; algunos procuraron inútilmente aniquilarla; pero no se atrevieron a perseguirla hasta los asilos inviolables que le abrió la religión en ciertas fiestas y ocasiones solemnes. Ceres, Baco, Venus, Príapo, la protegían contra la autoridad de los magistrados... (Dufour, 1999, p. 13)

Segundo visões mais pragmáticas, os motivos seriam econômicos e de poder, como afirma Roberts,

Sólon, que rapidamente lançou impostos sobre os imensos lucros produzidos pelas prostitutas comerciais e religiosas começou, ele próprio, a organizar o negócio, resultando daí que os bordéis oficiais, dirigidos pelo Estado, surgiram um pouco por toda a parte em Atenas. Esta empresa revelou-se tão próspera que Sólon obteve lucros mais do que suficientes para financiar a sua imensa máquina militar: dizia-se que o porto ateniense do Pireu tinha sido de facto construído com os proventos –sic- do massiço negócio de sexo que tinha lugar na cidade. Como sinal de “gratidão”, Sólon mandou construir um magnífico templo em honra de Afrodite, a deusa grega do amor; e outras cidades gregas, como Corinto, que se tornaram famosas pela riqueza fabulosa gerada pelos seus bordéis, não demoraram a seguir o exemplo. (Roberts, 1996, p. 13)

A Vénus equivalente herda este papel e ainda ganha grandiosidade entre os romanos, pois em paralelo à sua “estrutura elegante e lógica”, floresce “uma caótica profusão de práticas sexuais”, de maneira que “Catalogá-los como perversos é pouco, porque eles desprezavam toda e qualquer noção de moral ou convenção sexual e desviavam-se de todas as normas inventadas até à data” (Roberts, 1996, p. 46). Até o imperador Constantino abrir passagem ao cristianismo para se constituir em religião de Estado, as atitudes dos romanos mantiveram-se relativamente estáveis, “La mayoría de la gente seguía considerando el sexo un placer maravilloso, y el hecho de alcanzar el éxtasis con alguien hermoso, ya se tratara de un hombre, de una mujer, de un adolescente o de un adulto, se concebía como un don de los dioses y como uno de los momentos más importantes de la vida” (Clarke, 2003, p. 157). A infinidade de pinturas eróticas que se iam achando em Pompeia fazia que, até a

descoberta do principal prostíbulo da cidade, cada vez que um arqueólogo dava com uma pintura concluísse que o edifício era um prostíbulo, ou que pelo menos a dependência estava destinada à prática da prostituição,

En 1986, cuando se descubrieron las pinturas eróticas de las termas suburbanas (...), el número de supuestos prostíbulos se había disparado hasta alcanzar la prodigiosa cifra de treinta y cinco, es decir, un burdel para cada setenta y cinco pompeyanos. (Clarke, 2003, p. 63)

Não era assim, a pintura erótica era um indício da categoria do proprietário, ainda que as inscrições anunciando este tipo de serviços aparecem em grande quantidade de edifícios. Os preços, por certo, “oscilan entre 2 ases (el precio de una copa de vino ordinario) y 16 ases” (Clarke, 2003, p. 63), o que demonstra que em Pompeia a prostituição era asequível para todo o mundo. Entre as pinturas eróticas, não faltam magníficas representações do deus Príapo, como a que preside (com dois enormes falos, para enfatizar o seu potencial sexual) o citado Lupanar, dando a benção às prostitutas e aos seus clientes. Príapo é o deus grego da fertilidade, filho dos ardores com que Afrodite recebeu o vitorioso Dionísio, e teria nascido com a fálica deformidade (sempre é representado com um pênis de tamanho exagerado) por causa das intrigas da ciumenta Hera. Protetor dos rebanhos, produtos hortícolas, uvas e abelhas, alguma proximidade guarda, portanto, também com Baco, o equivalente do seu pai Dionísio. Mas o papel masculino já estava atribuído n’ *Os Lusíadas*, como vimos, e a personagem escolhida por Camões para patrocinar a aventura náutica lusa, de entre o santoral romano, é a deusa consentidora e até ordenante da prostituição. Um papel prostibular em que insiste a história,

...a prostituição estava ligada ao culto da deusa Vénus que era vista como a protectora das prostitutas. Segundo Barbara Walker, os templos de Vénus eram “escolas de instrução nas técnicas sexuais, sob a tutela das *venerii* ou prostitutas-sacerdotisas”, que ensinavam uma via sexual-espiritual aparentemente similar ao tantrismo indiano. (Roberts, 1996, p. 58)

Tenha-se em conta ademais o carácter náutico da empresa portuguesa que relata o poema, e a sua adequação à geografia privilegiada do culto à deusa, pois

Los templos de Venus estaban ordinariamente situados en alturas a vista de la mar, a fin de que los marinos fatigados de su navegación pudiesen ver desde lejos como un faro la blanca mansión de la diosa quen les ofrecía reposo y placer. Bien se comprende que la prostitución hospitalaria debió establecerse en provecho de los marinos, a lo largo de las costas donde podían arribar: prostitución que vino a ser sagrada o religiosa luego que el sacerdote, queriendo

tomar parte en ella, la cubrió en cierto modo con el velo de la diosa que la protegía. (Dufour, 1999, p. 26)

Camões, como se fosse o sacerdote de um rito literário, também usou no seu poema o véu da deusa para cobrir uma realidade marinheira que teria observado mais de uma vez, ainda que Vénus tivesse outros nomes no seu tempo^{vii}. Esse véu desaparece na Ilha dos Amores. Hernâni Cidade –ainda a braços com “as incongruências do mito no poema”–, comenta o verso em que Camões risonhamente se refere à estranheza dos deuses marinhos, vendo entrar no reino da água o rei do vinho, e afirma retoricamente que afim desta ironia pode ser “a cautela com que o Poeta, até a ficção da Ilha dos Amores, mantém os deuses invisíveis para os nautas”. Ele interpreta esta estratégia como uma maneira de prevenir suficientemente o leitor “para as estrofes em que o mito se dissolve e a realidade surge perante ele com sua intrínseca magnitude épica” (Cidade, 1995, p. 114). Com efeito, algo se dissolve nesse ponto diante do leitor, mas não sei se todo o mundo concorda em chamar do mesmo modo a realidade que surge clara nesta Ilha.

3. A ILHA DE VÉNUS

O Conde de Ficalho escreveu uma célebre monografia botânica sobre a flora d’ *Os Lusíadas*, examinando a flora poética, a flora tropical e a flora da Ilha dos Amores. No trabalho demonstra o rigor científico e histórico de Camões, que não comete um único erro nem por exigências de rima, nem por empolação literária,

o Poeta ainda reproduz exatamente as noções e o modo de ver do seu tempo. [...] E esta ciência do seu tempo, o Poeta possuía-a toda. [...] noções gerais, extensas e exatas possuía-as, e incluiu-as todas no seu livro. (Ficalho, 1994, p. 26)

Para um melhor conhecimento interpretativo de Camões, e em concreto apoio ao sentido que leva o nosso estudo, só cabe insistir nas certezas sobre a cultura e formação do poeta. Estudadas as suas fontes, testadas as informações geográficas, etnográficas, naturalistas, etc., que já se consagraram ao efeito, tudo parece provar o pretenso “honesto estudo”. Para o caso pontual que nos ocupa, basta-nos o conhecimento da civilização greco-romana e da botânica, algo que até em simultâneo é possível e comprovável. Costa Ramalho, para além de defender que o soldado Camões podia continuar a ler e estudar no Oriente, pois os livros eram mais portáteis e viajavam mais facilmente do que se supunha,

contesta que cultura humanística e observação da natureza estivessem contrapostas no século XVI, e cita o depoimento de Diogo de Teive perante a Inquisição, em Outubro de 1550, segundo o qual os professores do Colégio das Artes, nos dias feriados, “se consagravam, pelos campos, ao estudo das plantas, ciência a que eram todos muito dedicados e a que tinham atraído alguns dos estudantes” (Ramalho, 1979, p. 73). Fosse cultura geral ou aproveitada leitura, prova-se que o poeta tinha noções sobre os vegetais do Oriente que para o seu tempo eram não só bastantes extensas como admiravelmente rigorosas. Podem-se dar numerosas provas de exactidão em todo este campo, como noutros do conhecimento, mas interessa apenas um aspecto concreto e uma geografia mais reduzida, a da Ilha dos Amores.

O Conde de Ficalho interroga-se pela localização geográfica da ilha, caso seja real e não imaginada. A vegetação daria uma pista, sendo na globalidade 24 plantas citadas como flora da Ilha dos Amores, todas elas existentes também em Portugal ou na bacia do Mediterrâneo. Trata-se pois de uma ilha mitológica transportada do Mediterrâneo para o Oriente. Tal ilha pretendeu alguma vez identificar-se com Bombaim, tese devida a Cunha Gonçalves, como nos recorda E. P. Ramos nas suas Anotações aos cantos IX e X d’ *Os Lusíadas*,

a “ilha de Vénus”, porém, apresenta muitas coincidências com a ilha de Bombaim (no séc. 16 conhecida por *Ilha da Boa Vida*), que encontramos em D. João de Castro. Cf. “Roteiro de Goa a Diu”, in *Obras Completas de D. João de Castro*, Edição Crítica, Coimbra, 1971, vol. II, p. 70. (Camões, 1996, p. 536)

Para além de assinalar-se coincidências orográficas, segundo D. João de Castro, na ilha de Bombaim os “soldados tomavam grandes recreações e repouso dentro dela”, havendo raparigas com indumentária reduzida e pouco severa que, seguindo os preceitos da religião hindu, se banhavam em espaçoso tanque (Camões, 1996, p. 537). As homologias existentes entre a descrição que da ilha de Bombaim fez D. João de Castro e aquela que Camões faz da ilha de Vénus seriam o fundamento identificador.

Salvato Trigo trata de desmontar esta tese e defender a sua candidatura de ser a Ilha de São Tomé o referente, e assim o poeta, situando em África a sua ilha de Vénus, terminaria o trajecto circular da sua escrita da emlhro maneira. O que mais nos interessa neste ponto, para além dos vários argumentos que se defendem, é aquilo relativo ao conteúdo “humano” da ilha: as deusas nuas industriadas pela deusa, o ambiente de extrema sensualidade, a “licenciosidade” de costumes, que “é sem qualquer dúvida mais um índice

do tropicalismo que *Os Lusíadas* possuem” (Trigo, 1980, p. 452). Este sensualismo é também a causa de o arabista português, David Lopes, ter atribuído a esse poema erótico (Salvato defende o conceito de Polipoema, e considera o episódio da Ilha uma destas unidades ligadas) origem árabe, uma tese que aceita como válida mas não incontestável, e passa a invocar o Camões sensível ao erotismo oriental (a “pretidão de Amor” das famosas endechas a “Bárbara escrava”), assim como alguns factos históricos como possíveis fontes para o episódio da Ilha dos Amores, sem esquecer o detalhe do censor de *Os Lusíadas* visto por Aquilo Ribeiro, que teria deixado passar tanta sensualidade em troca da enxertia foinal de algumas estâncias em que entra a lenda de S. Tomé.

Todas as teses citadas são de interesse, e não está no espírito do nosso trabalho contestá-las mas aproveitar elementos coincidentes. O segundo nome de Bombaim, “Ilha da Boa Vida”, e alguns dos detalhes da descrição feita por D. João de Castro, coincidem com essa sensualidade que pretende levar o poema para o terreno árabe, ou a ilha para o continente africano. Para além da pura referência física, o imaginário do referente que toma Camões não varia. E o mesmo sentido referenciador pode ser achado noutras latitudes, condizentes com os dados sobre a flora, mas também com o conhecimento da cultura greco-latina de Camões, essa realidade que hoje se reconhece objectivamente na sua obra^{viii}. Referimo-nos ao Mediterrâneo (cuja bacia se corresponde com a flora examinada pelo conde de Ficalho) e às suas numerosas ilhas, a começar por Chipre. Dufour remonta aos fenícios, que prostiuam as suas filhas virgens aos estrangeiros para maior glória da hospitalidade, e à sua deusa Astarté (cujos templos seriam destruídos por Constantino), as bases prostibulares da ilha de Chipre:

Esta Astarté, que llama la Biblia *diosa de los Sidonios*, tuvo altares no menos impuros en la isla de Chipre donde los fenicios de Ascalon importaron muy a los principios con su industrioso comercio la prostitución sagrada. Hubiérase dicho que Venus, nacida de la mar, como el brillante planeta Urano, que los pastores caldeos veían salir de ella en las serenas noches del estío, había elegido por terrestre imperio aquella isla de Chipre, que unos dioses le asignaron a su nacimiento, como por boca de Homero nos lo dicen las tradiciones griegas. Era la Astarté de los fenicios, la Urania de los babilonios: tenía en su isla veinte famosos templos, de los cuales los más célebres eran los de Pafos y Amatunta, donde la prostitución sagrada se ejercía en mayor escala que en todas partes.

Y sin embargo, las jóvenes de Amatunta habían sido castas y aun obstinadas en su misma castidad, cuando Venus apareció en sus playas entre la espuma de la mar: las pobres Propétidas menospreciaron a aquella nueva diosa que se les presentaba completamente desnuda: la diosa, indignada, les ordenó prostituirse con todo pasajero para expiar la mala acogida que le hicieran, y las castas vírgenes hubieron de obedecerla con tanta repugnancia, que Venus, la protectora de los amores, más indignada aún, hubo de transformarlas en piedras.

Y fue una lección que aprovecharon las hijas de Chipre, pues se consagraron a la prostitución en honra de la diosa y se paseaban por la tarde a la orilla de la mar para venderse a los extranjeros que arribaban a la isla. Lo mismo sucedía en el segundo siglo en tiempo de Justino, que refiere estos paseos de las jóvenes ciprias a lo largo de la playa; pero en aquella época el producto de su prostitución no era depositado como en el origen, en el altar de la diosa. Aquel deshonesto lucro se iba guardando en un arca para reunir la dote, que aportaban a sus maridos y que éstos aceptaban sin sonrojo. (Dufour, 1999, p. 24-25)

Os mistérios mas secretos da deusa tinham lugar no bosque sagrado que circundava o templo, afirma Dufour, e comenta que “Esta isla afortunada tenía además otros templos en que el culto de Venus seguía los mismo ritos: en Cinyria, en Tamasa, en Afrodisia, en Idalia sobre todo, la prostitución religiosa tomaba los mismos pretextos, si no las formas mismas” (Dufour, 1999, p. 25). Desde Chipre invadiria todas as ilhas do Mediterrâneo, penetrando na Grécia e na Itália, levada pela marinha mercante dos fenícios. A propósito disto, e apenas como curiosidade, quero comentar que neste mesmo Agosto de 2009, o canal 1 da TVE anunciava um programa referido a Chipre com a frase “Um país ilha para desfrutar dos prazeres da vida”.

No poema de Camões, no momento em que os nautas se afastam da ardente costa asiática, aparece a sua divina protectora para meditar para eles uma “alegria”, e o nome dado é de “Deusa Cípria”, IX-18 (volta repetir-se em IX-43). As anotações explicam que Vénus “tinha muitos devotos em Chipre”, mas é que Chipre é a *terra natal* da deusa em versão grega: dos testículos de Urano, atirados à água pelo seu filho Cronos –que o teria castrado segundo o mito teogônico–, água que começaria a ferver erguendo da sua espuma (*aphros*) a própria Afrodite, aportando depois à sua ilha. Que melhor oferta da deusa que colocar ao dispor dos nautas, no sentido signficante e simbólico que tem a Ilha dos Amores, a sua própria casa? “Já trazia de longe no sentido,/ Pera prémio de quanto mal passaram,/ Buscar-lhe algum deleite, algum descanso,/ No Reino de cristal, líquido e manso”, escreve Camões (IX, 19, 5-8). A deusa já trazia de longe o pensamento e Camões usa o artido determinado, “No Reino de cristal”, não o indeterminando “Um Reino”^{ix}. É na estância 21 quando aparece o indefinido (“alguma ínsula divina”), e o Reino Marítimo em geral, mas advertindo “Que muitas tem no reino que confina/ Da [mãe] primeira co terreno seio,/ Afora as que possui soberanas/ Pera dentro das portas Herculanais”. A palavra “mãe” não existe na primeira edição, e tem causado alguma controvérsia^x. Retirada do verso, a palavra “primeira” tem uma leitura remissiva muito esclarecedora. Mas não vale a pena entrar na discussão, pois não vamos defender Chipre como referente físico, apenas como referente simbólico. Quando a deusa fala ao seu filho para aprestar a ilha e a acolhida dos

nautas, indica que o seu desejo é que lá "Os esperem as Ninfas amorosas,/ De amor feridas, pera lhe entregarem/ Quanto delas os olhos cobiçarem" (IX-41). E acaba a fala remetendo tanto para esse reino da sua própria nascença como à prole consequente deste encontro sexual que prepara: "Quero que haja no reio Neptunino/ Onde eu nasci, progénie forte e bela" (IX-42).igualmente para a sua própria nascença

A propósito da ordem da deusa às Propétidas para prostituir-se, que se menciona numa citação anterior, quero recordar o papel didático da Vénus d' *Os Lusíadas* em comparação com o das matronas dos prostíbulos. A formação das prostitutas (cujo precedente estará nas “escolas” que as mais velhas organizaram nos arrabaldos de Atenas para ensinar as suas artes, visto que já não podiam concorrer na prática do ofício), podia alcançar grandes refinamentos já entre os gregos, só reservado às prostitutas da “classe alta”^{xi}. As hetairas sabiam animar e manter toda a vivacidade do desejo, usando táticas que evitassem a satisfação sexual, pelo menos imediata:

He ahí, pues, cómo la hetairas excitaban, enardecían, arraigaban y desenvolvían el amor que habían hecho nacer. Ni eran menos ingeniosas en provocarlo, y los medios de que al efecto se valían eran tanto más exquisitos y refinados, cuanto que se dirigían a los hombres más distinguidos y ellas mismas pertenecían también a la clase más distinguida entre las cortesanas.

La hetaira menos ejercitada, tenía maneras exclusivas para atraer a los hombres; sus miradas, sus sonrisas, sus posturas, sus gestos eran influencias más o menos eficaces que esparcía a su alrededor. Cada una conocía perfectamente lo que le convenía ocultar o mostrar: ya fingía indiferencia o distracción, ya estaba inmóvil y silenciosa, bien corría tras de su presa y la agarraba a su paso, bien buscaba el gentío y a veces la soledad. Sus lazos cambiaban de forma y de aspecto, según la clase de pájaros que se proponía cazar. Todas ellas tenían una risa provocativa y licenciosa que de lejos despertaba impuros pensamientos, y hablando a los sentidos de cerca, hacía ver gracias seductoras: dientes de marfil entre labios de coral, hoyitos en las mejillas, senos de alabastro palpitantes y agitados. (Dufour, 1999, p. 121)

Eram famosas as aulétridas formadas em Mileto, e de Lesbos e da Fenícia tinham maior prestígio as hetairas, que Corinto recebia com especial agrado. Trata-se, neste caso, sempre de “rainhas” dentro do ofício, e o seu grau de formação podia atingir terrenos como o da filosofia e concorrer com os homens, sendo a lista de prostitutas célebres da Grécia dilatada. As artes de conquista faziam parte, digamos, do curso básico, e este era recebido até nas escolas mais familiares:

Las viejas cortesanas eran por lo común las que enseñaban estos artificios de conquista a las novicias que tenían colegiadas por su propia cuenta.

La célebre Neera había sido formada así en la escuela de Nicarete, liberta de Carisio y mujer de Hipias, cocinero del mismo Carisio. Nicarete compró estas siete niñas: Antia, Estratole, Aristoclea, Metanira, Fila, Istmiade y Neera; y era muy hábil en adivinar las que se distinguirían por su belleza. (Dufour, 1999, p. 122)

Artes de conquista que a Vénus de Camões também recorda às suas pupilas, porque “Desde el inicio de la época clásica, le corresponde a Afrodita, a veces con la colaboración directa de Eros, inspirar esas mismas escenas de persecución amorosa” (Calame, 2002, p. 85). Por outro lado, a deusa, que é a única deidade a ter um jardim próprio –obviamente em Chipre (Calame, 2002, p. 163)–, prepara um espaço aos nautas que no plano florestal e culinário representa um autêntico **espaço de Eros**, desde o primeiro “verde prado” que se anota à chegada da deusa, à disposição da flora e dos “mil refrescos e manjares,/ Com vinhos odoríferos e rosas” em que a Cípria pensa e Camões descreve (Calame, 2002, p. 159-169). O paraíso que prepara é o seu jardim,

A Ilha dos Amores pode recordar os Campos Elísios da *Eneida*, mas o Elísio situa-se nos Infernos e uma descida a eles não só “implicava problemas teológicos mais graves do que uma ilha imaginária no meio do Oceano”; como também a sua presença perderia o sentido de recompensa que só se pode conceder num “paraíso”, palavra grega de origem persa que significa “parque, jardim” (Ramalho, 1973, p. 212-213).

Só num espaço assim pode ter lugar uma “recompensa” concedida a uns nautas heroicos, no fim de contas seres humanos, soldados e marinheiros, muito mais uma recompensa concebida por um poeta que conhece a realidade desses seres humanos, soldados e marinheiros, porque também era um deles. A formulação deste entendimento pode ser mais ou menos cautelosa ou metafórica, mas já está formulada cedo, como em Hernâni Cidade,

Camões fez da ilha ameníssima o símbolo de todas as compensações que podem premiar as grandes aventuras que descerram os mistérios do planeta: satisfação de apetites dos sentidos, de curiosidades da inteligência, de ambições da vontade. Vénus povoa a ilha de delícias naturais e de ninfas que não se esquivam à caça dos nautas lúbricos, senão para mais vivo tornarem o prazer de sua conquista. (Cidade, 1986, p. 104)

Já foi afirmado que a retórica do *Banquete* é a celebração de Eros, e a ideia perseguida por Platão é analisar-lhe a essência em duelo de *eros* com a *paideia*, enquanto que “A retórica camoniana é a celebração de ambas” (Cunha, 1989, p. 111-113). Assim sendo e todos concordando, não procede no século XXI, manter o ocultamento da vertente do sexo de bordel a esta celebração ligado no ambiente da soldadesca. N’ *Os Lusíadas* é explícito como referente, e, para além da vida daquele soldado chamado Luís de Camões, importa agora que para o conhecimento cabal da sua obra se admita esta presença. O

anticlímax do esclarecimento das estâncias 89 e seguintes do canto IX, com a apresentação da ilha como alegoria, e as reflexões morais que terminam o canto, são obviamente requerimentos de época, de moral e de afinamento literário, mas não escondem que por trás da sua imaginação está uma realidade (também literária, até, bebida na cultura clássica) muito concreta. Pode-se falar de Amor com maiúscula em Camões, pode-se falar em Platonismo, pode-se falar no Paço, em Damas, em Cultura, em fontes de todos os tipos, mas também se deve falar em lupanar como elemento central. Estou com Aquilino Ribeiro (Ribeiro, 1974, cap. XVII) em ver claramente nas ruas da Mancebia de que Camões fala nas Cartas, e no *Mal-Cozinhado*, e no Pátio das Arcas, a inestimável formação nas subtilezas e cambiantes do sentir feminino, no subjectivo e recôndito da vida amorosa da pessoa humana. E nesse meio sempre houve e há prostitutas e prostíbulos, referente incontornável da obra literária camonina.

REFERÊNCIAS

- BATALHA, Graciete. *Camões satírico*. Macau: Imprensa Nacional, 1972.
- CALAME, Claude. *Eros en la Antigua Grecia*. Madrid: Ediciones Akal, 2002.
- CALAME, Claude. *I Greci e l'Eros – Simboli, pratiche e luoghi*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1992.
- CAMÕES, Luís de. *Obras Completas. Volume III – Autos e Cartas*. 3. ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1972.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1996.
- CIDADE, Hernâni. *Luís de Camões – O Épico*. 2.ed. Lisboa: Ed. Presença, 1995.
- CIDADE, Hernâni. *Vida e Obra de Luís de Camões*. 4.ed. Lisboa: Ed. Presença, 1986.
- CLARKE, John R. *Sexo en Roma (100 a. C. – 250 d. C.)*. Barcelona: Editorial Oceano, 2003.
- CRUZ, Francisco Ignacio dos Santos. *Da prostituição na cidade de Lisboa (1841)*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.
- CUNHA, Maria Helena Ribeiro da. *A Dialéctica do Desejo em Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989.
- DUCREY, Pierre. Prisonniers de guerre en Grèce antique 1968-1999. *Guerres et sociétés dans les mondes grecs à l'époque classique*. Toulouse: Pallas (Revue d' études antiques, 51) et Presses Universitaires du Mirail, 1999.
- DUFOUR, Pierr. *La prostitución en la antigüedad*. San Sebastián: Roger Editor, 1999.
- FERREIRA, António Manuel. Duas Personagens de Os Lusíadas: Vénus e Baco. *Actas do IIº Colóquio Clássico*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 1997, p. 215-231.

FICALHO, Conde de. *Flora d'Os Lusíadas*. Lisboa: Hiena Editora, 1994. A edição original é de 1880 (Lisboa: Typ. da Academia Real das Sciencias).

GOMES, F. Casado. Baco e o 'Desconcerto do mundo' em 'Os Lusíadas'. *Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*. Lisboa: Comissão Executiva do IV Centenário da publicação de "Os Lusíadas", 1973, p. 263-288.

RAMALHO, Américo da Costa. A Ilha dos Amores e o Inferno Virgiliano. *Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*. Lisboa: Comissão Executiva do IV Centenário da publicação de "Os Lusíadas", 1973, p. 211-220.

RAMALHO, Américo da Costa. Sobre a cultura de Camões. *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 47, Jan. 1979, p. 70-73.

RIBEIRO, Aquilino. *Luis de Camões. Fabuloso, Verdadeiro*. Vol. I. Lisboa: Livraria Bertrand, 1974.

ROBERTS, Nickie. *A prostituição através dos tempos –na sociedade ocidental*. Lisboa: Editorial Presença, 1996. (Título original, *Whores in History*, 1992).

SENA, Jorge de. *Estudos sobre o Vocabulário de "Os Lusíadas"*. Lisboa: Edições 70, 1982.

SENA, Jorge de. *Trinta anos de Camões*. Vol. I. Lisboa: Edições 70, 1980.

TRIGO, Salvato. Os Lusíadas –Polipoema com sabor tropical. *Homenaje a Camoens*. Granada: Universidad de Granada, 1980, p. 439-459.

VERNEY, Luís António. *Verdadeiro Método de Estudar*. Vol. II. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1950.

NOTAS

ⁱ Segundo o *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Natércia é "anagrama de Caterina, a forma de Catarina corrente no séc. XVI. Deve-se a Camões (...)". O *Dicionário Enciclopédico "Lello Universal"* refere na correspondente entrada que Natércia é "anagrama de Caterina (Catarina), usado por Camões. São várias as damas desse nome indicadas como inspiradoras do poeta e que determinaram a imortalização de Natércia, nome usado hoje como antropónimo feminino".

ⁱⁱ Hernâni Cidade reduz as cartas que se consideram do punho de Camões a 4, partindo das 7 aparecidas no V volume das *Obras de Luís de Camões* publicadas pelo Visconde de Juromenha (Cidade, 1986, p. 125). Essa é a opinião que ficou mais firme, tirando o protagonismo do fragmento anteriormente editado por separado. Eis uma síntese neste último sentido: "A primeira a ser publicada, na 1ª ed. das *Rimas de Luís de Camões*, logo em 1595, é apenas uma carta galante. Foi dirigida a D. Francisca de Aragão, a beldade da Corte, a acompanhar umas glosas a um mote que esta senhora lhe propusera. Essas glosas e essa carta não são mais que acabados modelos de 'donear' palaciano e nada provam sobre a hipótese de ser essa dama uma das suas amadas. O que provam, sim, é a dualidade de meios e ambientes em que Camões se movia: desde os severos salões do palácio real, até aos mais duvidosos antros da estúrdia lisboeta. E o poeta, com a maleabilidade da juventude, ajustava o seu tom conforme a audiência. Isto se vê em duas cartas escritas de Lisboa, sem data nem nome do destinatário, mas evidentemente de época anterior à sua partida para a Índia; numa outra escrita de Ceuta, a que adiante mais nos referiremos; e na já citada carta de Goa. Foram publicadas, com o referido fragmento, na 2ª ed. das *Rimas*, em 1958, excepto duas que só foram descobertas e dadas à estampa neste século, em 1904 e 1925." (Batalha, 1972, p. 12)

ⁱⁱⁱ Só este Jorge da Silva, suposto inspirador da glosa já realizada, teria razão para *pasmar* (como sugere agora Camões) diante da glosa que o autor faz por segunda vez do mote que lhe lembrava o delito e a prisão por ele sofrida. Citamos pela anotação de Hernâni Cidade à edição da Livraria Sá da Costa (Camões, 1973, p. 229).

^{iv} Consta também na anotação da edição da Sá da Costa (Camões, 1973, p. 252).

^v Explica Pierre Ducrey que “Les femmes sont la ‘part de choix’ et la récompense suprême du vainqueur, à la guerre comme dans un concours sportif. Cette réalité se reflète même dans le vocabulaire des poèmes homériques” (Ducrey, 1999, p. 14). E recorda-nos, como já tinha assinalado Moses I. Finley, que os guerreiros da *Iliada* tomam mais escravas femininas, cativas de guerra, que escravos de sexo masculino (11 mulheres contra 1 homem); na *Odisseia* o reparto está mais equilibrado, mais ainda há mais mulheres tomadas (46 contra 34 homens). Os métodos entre os romanos são similares: assalto das muralhas, aniquilação da resistência armada e de quem porta e até pode portar armas, saque da cidade a um sinal dado, toma de prisioneiros e fundamentalmente prisioneiras, e violação destas. O próprio Ducrey fecha o seu trabalho aludindo ao caso próximo da pequena cidade croata de Srebrenitz, onde milhares de pessoas em idade de portar armas foram executadas, sem suscitar a indignação da opinião pública por tudo isso acontecer durante as férias de 1995. No século XXI, os comportamentos humanos, no que se refere a violência bélica em geral e violações de militares a prisioneiros e prisioneiras em particular, sabemos que infelizmente continuam sucedendo.

^{vi} “Vénus tenía en Grecia muchas otras denominaciones, que se referían a ciertas particularidades de su culto, y los templos que se le dedicaban bajo estas denominaciones, ordinariamente obscenas, eran más frecuentados y estaban más enriquecidos que los de Venus-Púdica” (Dufour, 1999, p. 71).

^{vii} “Vénus”, para além de dar nome a infinidade de estatuetas de mulheres desconhecidas, é um nome que sempre teve uma possível leitura prostibular. As variações sobre o seu nome neste mesmo sentido, que já se deram entre os gregos (ver nota anterior), continuam dando-se entre os romanos, assim como outras deusas alternativas com a mesma função: «*Venus Volgivava* (Vénus, a Mulher da Rua) era outro nome dado à deusa na sua faceta de prostituta; prostitutas e prostitutos celebravam o festival da deusa a 23 de Abril de cada ano. Uma deusa conhecida como *Fortuna Virilis* era adorada pelos romanos das classes baixas, que lhe prestavam culto enquanto se banhavam nos recintos públicos para homens. Estes banhos públicos eram conhecidas casas de prostituição. Outro festival que era celebrado pelas prostitutas, com entusiástico apoio e participação por parte do público, envolvia uma série de jogos e tinha lugar todos os anos a partir de 28 de Abril. Eram festivais em honra da deusa Flora, uma prostituta lendária que legou o produto de uma vida de trabalho e de tremendo sucesso a uma Roma agradecida e fascinada. No dia 3 do mês de Maio tinha lugar no circo a cerimónia final e apoteótica dos jogos. “Em grupo, as prostitutas romanas executavam danças que se iam tornando cada vez mais lascivas até que uma multidão de jovens nus saltava para a arena e agia da forma mais óbvia que se podia esperar enquanto o público aplaudia os seus esforços”» (Roberts, 1996, p. 58).

^{viii} A amplitude do convívio camoniano com a Antiguidade, extenso e por várias vias mais ou menos directo e mais ou menos intermediado, está bem provado. Para o episódio da Ilha dos Amores, Cf. Aguiar e Silva, J. Peres Montenegro ou Américo da Costa Ramalho.

^{ix} As origens, o “reino Neptunino/ Onde eu nasci”, são recordadas ainda na IX-42, quando a deusa fala ao seu filho Cupido.

^x Vid. as anotações a esta estrofe (Camões, 1996, p. 544).

^{xi} “Había tres principales categorías, que se subdividían a su vez en otras muchas clases más o menos homogéneas: las dicteríadas, las aulétridas y las hetairas. Las primeras eran en cierto modo las esclavas de la prostitución; las segundas las auxiliares; las terceras las reinas. Las dicteríadas fueron las que Solón reunió en casas públicas, donde mediante el precio fijado por el legislador, pertenecían a todos los que entraban en estas casas llamadas *Dictēriones*, en memoria de Pasífae, mujer de Minos, rey de Creta (*Dictoe*), la cual hubo de encerrarse en el vientre de una vaca de bronce para recibir fácilmente las caricias de un verdadero toro. Las aulétridas o tocadoras de flauta tenían una existencia más libre, pues iban a ejercer su habilidad a los festines, cuando eran solicitadas, penetrando en el interior del domicilio y de la vida privada de los ciudadanos: su música, cantos y danzas no tenían más objeto que enardecer y exaltar los sentidos de los convidados, los cuales les hacían muy luego sentarse a su lado. Las hetairas eran cortesanas, sin duda, pues traficaban con sus encantos, abandonándose impudicamente a los que las pagaban; pero se reservaban, sin embargo, una parte de voluntad, pues no se vendían al primero que llegaba, tenían preferencias y aversiones, no hacían jamás abnegación de su libre albedrío, ni pertenecían más que al que había sabido agradarlas. Además, por su talento, instrucción y exquisita finura, podían competir con los hombres más eminentes de Grecia.” (Dufour, 1999, p. 85-86)

HISTÓRIA E IMAGINAÇÃO, EROTISMO E AFETOS: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A POESIA ANGOLANA PÓS-1990

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ *

Aparentemente, desligada da história, grande parte da atual poesia angolana descortina, não obstante, em suas entrelinhas, perplexidades, sentidos e sentimentos que apontam para um contexto histórico de crises, rupturas e incertezas. É uma poética que parece abdicar da história, mas que, sendo canto e memória, penetra os recônditos da alma humana e consegue apreender o pulsar dos corações e das consciências. Segundo Joseph Ki-Zerbo, “onde quer que haja humanos, há história”¹. Portanto, também a poesia voltada para temas universais, filosóficos, existenciais, estéticos participa da história.

Durante séculos, o Ocidente afirmou não ter a África uma história. Contudo, após o Renascimento Negro e a Negritude, historiadores africanos demonstraram que havia uma história africana, uma história oral, uma história presente nas esculturas e demais artes existentes no continente africano. Tais historiadores começaram por denunciar o tráfico negreiro, a exploração, o colonialismo. Abraçaram a bandeira da descolonização, combatendo os preconceitos étnicos, defendendo ideais libertários.

Nos anos 1940-1950, a história e a poesia em Angola acompanharam, de modo geral, os movimentos de afirmação das raízes africanas. Na década de 1960, ocasião das lutas descolonizadoras, tornaram-se os poemas armas de combate. Revolução e poesia se irmanaram à volta de um engajamento político de orientação marxista, cujos princípios visavam à libertação. Havia o desejo da criação do “homem novo”, cidadão capaz de corrigir as injustiças existentes no mundo. Tal ideologia vigorou, intensamente, até as independências, mantendo-se, ainda, nos primeiros anos depois da libertação.

A década de 1980 é que representou uma virada significativa em relação ao sonho libertário, pois parte dos discursos revolucionários não se cumpriu inteiramente. Houve, em Angola, com a independência, forte desestabilização do poder instituído. A guerra civil desencadeada entre o MPLA e a UNITA dilacerou o país recém-libertado e o caos

* Professor Associado III da UFRJ. Docente de Literaturas Africanas. Pesquisador 1 C do CNPq.

se instalou no contexto histórico angolano, fragmentado pelos longos anos de luta armada e pelo prenúncio do fim da Guerra Fria, assentada, principalmente, na oposição entre capitalismo e socialismo, bipolarização que, a partir de 1989 e 1990, começou a se diluir, com a emergência do neoliberalismo no cenário mundial.

De 1980 em diante, e, especialmente, nas décadas de 1990 e 2000, despontou, na cena literária angolana, uma poesia que passou a incorporar “paisagens culturais” silenciadas durante o colonialismo. Nessa poesia, um olhar melancólico atravessa a vacuidade das distopias, a dispersão dos sonhos interrompidos. A memória ocupa “lugares de enunciação” antes reprimidos. Os nacionalismos heróicos cedem lugar a novos acordos, novas imagens, novos pensamentos e sentimentos, gerando uma produção poética voltada para seu próprio fazer literário e para as singularidades interiores. Tal poética, todavia, é urdida em conexão com a história, não uma história explícita, porém uma história que se volta para as trilhas da invenção. Invenção da arte que se oferece como resistência a um mundo regido pelo mercado e pelo lucro exacerbado.

De acordo com Ki-Zerbo,

a história anda sobre dois pés: o da liberdade e o da necessidade. Se considerarmos a história na sua duração e na sua totalidade, compreenderemos que há, simultaneamente, continuidade e ruptura. Há períodos em que as invenções se atropelam: são as fases da liberdade criativa. E há momentos em que, porque as contradições não foram resolvidas, as rupturas se impõem: são as fases da necessidade.²

Durante as lutas pela independência angolana, observamos que a história marchava com seus dois pés: havia o presente revolucionário conjugado à utopia de um futuro livre. Com a guerra civil e com as leis da economia neoliberal chegando também à África, houve um apagamento dos sonhos de liberdade e o predomínio da barbárie. A invenção, fonte de cultura e criatividade, se afastou, assim, do perímetro da realidade social, entretanto, felizmente, sobreviveu no imaginário literário e artístico, cujo campo de atuação é, principalmente, o das sensibilidades que dizem respeito às emoções, aos sentimentos, aos sentidos políticos e filosóficos. Segundo Muniz Sodré, no campo dos afetos e da imaginação, existe uma “potência emancipatória” que impede as artes de capitularem ao peso esmagador da razão tecnocrata. De acordo com seu pensamento, na esfera das artes e letras, delineia-se, em geral,

(...) um movimento de aproximação das diferenças; uma estratégia, cujo momento decisivo se dá no sensível, na “zona obscura e contingente dos afetos”, no primado não da razão instrumental e dos seus mecanismos de poder, mas sim da estética enquanto estesia, isto é, afeto, “emoção lúcida”, sentimento como “afecção deliberada, consciente, refletida, lúcida e serena”.³

A partir de tal concepção a poesia pode ser entendida como “potência de afetos”, algo que afeta o ser, profundamente, e, por isso, se revela prenhe de um erotismo libertador. Erotismo, no sentido que lhe confere Georges Bataille, isto é, o de uma pulsão interior que coloca o ser em questão, fazendo-o refletir acerca da vida e da existência.

Também Octavio Paz associa a poesia à esfera do sensível, definindo o poético como “testamento dos sentidos”⁴ os quais, “sem perderem seus poderes, se convertem em servidores da imaginação e fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível.”⁵

Nossa intenção é, com base num levantamento de traços recorrentes do lirismo angolano produzido nas décadas de 1990 e 2000, investigar se começa a se firmar, em Angola, uma vertente poética, que prioriza “as estratégias do sensível”, optando por dizer e pensar, de modo inovador, os sentimentos, o erotismo, a beleza estética, os afetos, a imaginação criadora. Para isso, elegemos alguns livros de poesia angolana contemporânea: *Novos Poemas de Amor* (2008), de João Melo; *Um voo de borboleta no mecanismo inerte do tempo* (2006), de José Luís Mendonça; *Manual para amantes desesperados* (2007), de Paula Tavares; *Ombela* (2006), de Manuel Rui.

Quase todos esses poetas principiaram a publicar em 1980, exceto Manuel Rui que editou seu primeiro livro de poemas, *A Onda*, em 1973. Entretanto, a maioria deles, perseguindo um constante labor da palavra literária, seguiu, em diversos aspectos, muitas das características da poética angolana dos anos 70, representada por quatro grandes poetas: David Mestre, Ruy Duarte de Carvalho, Manuel Rui, Arlindo Barbeitos. Claro que um amargor profundo recobriu, em inúmeros momentos, o lirismo dos poetas surgidos em 1980. Embora estes tenham optado por um mergulho no eu, desligando-se do coletivo, há, em várias de suas produções, uma intensa alegorização do social, um ecoar de sentimentos que expressam uma dor histórica profunda, sentida na carne de seus poemas.

Desde *Definição* (1985), primeiro livro de poemas de João Melo, a *poiesis* do autor tem um desenho plural: lírico-intimista; crítico-social; erótico-telúrico e erótico-visceral. Em *Novos Poemas de Amor* (2008), obra que reúne poemas escritos entre 1990

e 2000, seu erotismo apresenta uma “dupla chama”, feita de amor e paixão, conforme conceitua Octavio Paz: “fogo primordial e original, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e, esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor. Erotismo e amor: a dupla chama da vida.”⁶

Os poemas de João Melo se armam na tensão dessa “dupla chama”, mantida por intrincadas redes de saudação ao sexo e à vida. Não é à toa que, em “Manifesto”, espécie de profissão de fé, colocada como pátio de seu livro *Todas as palavras*, o eu-lírico confessa: “A linha da poesia é a linha/ da vida”⁷. Também, em “Oferenda”, poema que abre *Novos Poemas de Amor* (2008), o sujeito poético fortalece sua confiança na vida, dizendo: “Toma esta saudade que me aflige e faz crer na vida/ e aceita-a como a humilde declaração do meu amor”⁸. É um amor especial, que percorre quase todas as composições dessa obra do autor. Em muitas destas, esse sentimento encontra-se metaforizado por elementos que fazem parte da natureza, como, por exemplo, o arco-íris, que simboliza uma cosmicidade telúrico-amorosa capaz de energizar o sujeito lírico na direção de um novo amor, cuja vastidão é comparada à do mar: “Vem comigo ver o mar/ Deixa que a imensidão/ te envolva...”⁹

Em *Novos Poemas de Amor*, a relação carne e pedra, ou seja, sexualidade e amor viril, também está presente, sendo expressa pela “azagaia”, pela “flecha”, pela “lança”, imagens que metaforizam o poder masculino enlaçando e dominando a fêmea, no jogo da cópula amorosa: “O tempo pára, de repente/ quando a minha lança/sangrenta/ mergulha no teu corpo/ ardente e desvairado,/ violentamente entregue/ ao meu poder diabólico./ E eu sinto-me um deus /furioso...”¹⁰. Escrever para o poeta converte-se, assim, numa forma de ser eterno, como já disse Carlos Drummond de Andrade em conhecido verso. Nesse poema de João Melo, a escrita poética se faz carne, prenhe de sensações, indo à procura das matrizes fecundantes, por intermédio das quais o eu-lírico busca se eternizar: “Tu penetras a minha túrgida extremidade/ na tua fonte/ assassina: eu penso/que sou eterno”¹¹. O eu-lírico faz do amor um percurso de memórias através do corpo da amada. Como erupção do desejo e da vida, seus versos se plasmam, escorrendo sons, palavras líquidas como orgasmo.

João Melo, nos 40 poemas desse livro, faz da relação com o tempo poético uma incursão erótica dos sentidos, por meio dos quais os cânticos da carne se misturam ao cotidiano da vida. Apresenta um erotismo maduro, elaborado poeticamente pelo rigor da linguagem e pela contenção do ritmo que explode sinesteticamente. Conforme Margarida Paredes, refletindo sobre essa obra, “a paixão é atravessada pela

cumplicidade do tempo.” Amor e erotismo se entrecem, quase sempre, nas composições de *Novos Poemas de Amor* que se constroem a partir dos sentidos e dos afetos, o que vem comprovar nossa hipótese inicial de que há, na poesia angolana contemporânea, uma vertente poética que vem insistindo na dimensão do sensível.

Também o poeta José Luís Mendonça opera com os sentidos, conjugando sons eróticos ancestrais de sua cultura com uma profunda consciência do caos não só vivido por Angola, mas por outros países do mundo contemporâneo. Em seu livro *Um voo de borboleta no mecanismo inerte do tempo*, reflete sobre tais questões, começando com uma epígrafe de Ilya Prigogine, autor de *O fim das certezas*. Essa epígrafe serve como fio condutor do livro de José Luís Mendonça. Calcado na idéia de que “a questão do tempo está na encruzilhada da existência e do conhecimento”¹², o sujeito poético trabalha com noções de flutuação, instabilidade, quebra de simetria temporal, incertezas. No primeiro poema, *a asa da borboleta* é fruto de grandes transformações, advindas de uma *lagarta-ovo-sol*, alquímica imagem que flecha o tempo e se liberta para se metamorfosear nos demais poemas.

Outros versos expressam elementos de sonho, como frutas e licores que, de certa forma, apesar do desencanto social, acenam para tênues esperanças e utopias: “o doce desse maboque na tua garganta a tecer esse licor que renova”¹³. Por intermédio de dissonantes alegorias, o sujeito poético persegue um erotismo visceral: “ser o sexo sujo de espuma e de paixão/ de um anjo na orla da praia”¹⁴. José Luís Mendonça constrói seu texto na instabilidade e na ambivalência da vida contemporânea, embora vá também ao enalço de ritmos bem angolanos como o semba, e de sabores antigos impressos na memória do povo. Como Angola hoje, sua poesia se mistura de “artes venatórias”¹⁵ e de “pirilampos”¹⁶. Não é por acaso que as “marimbas de granizo”¹⁷ encerram o livro. A par das recorrentes imagens de morte, gelo e vazio, alguns ritmos da tradição resistem por meio dos sons ancestrais das marimbas, bem como por intermédio da metáfora do “útero da kituta”¹⁸, a mãe das águas angolanas. Por meio de uma poesia dissonante que conjuga símbolos da tradição com incertezas da contemporaneidade, o sujeito poético aponta para a inevitabilidade do tempo, da morte, para a ordem incomensurável do caos. Porém, simultaneamente, sinaliza para a importância da vida, para a leveza do *voo de uma borboleta* que, como o da poesia, fixa, *no mecanismo inerte do tempo*, instantes fugazes de rara beleza.

Procedimento semelhante ocorre em *Manual para amantes desesperados*, de Paula Tavares. Nesse livro, o sujeito lírico revisita ritos e rituais de povos pastores do

sudoeste angolano, deixando “encostada a porta do Kalahari”, deserto que fica na Namíbia, país vizinho a Angola, fazendo fronteira com a província angolana do Cunene, ao sul da região da Huíla, terra natal da poetisa.

Colocando-se como manual, o livro se institui como guia, como algo a ser tocado pelas mãos, como orientação para lidar amorosamente com o corpo. Em meio ao vazio, ao deserto, à distopia, faz-se necessário aprender a lidar com o amor através de seu avesso – o desespero.

Herdeiro tanto das tradições orais angolanas, como da poesia de David Mestre em sua modernidade literária, o lirismo de Paula Tavares funde provérbios ancestrais dos povos de Angola com figuras de linguagem que primam por elaborado trabalho estético. Não é por acaso que o *Manual para amantes desesperados* se inicia com duas significativas epígrafes: um dito umbundo e a citação de um trecho de um poema de um dos mais importantes poetas angolanos, representante da “geração” de 1970, David Mestre, cujos versos remetem à relação entre corpo, vinho, memória e pensamento. Esses quatro elementos também cruzam a poesia de Paula Tavares. Além deles, há ainda a recorrente imagem da duna, metáfora do deserto e metonímia de Angola em suas metamorfoses ao longo da história.

A duna, areia que se move ao sabor do vento, instaura dissipação e rupturas. Polissemicamente, aponta não apenas para as transformações vividas pelo contexto social e político angolano, mas para as discontinuidades próprias da poesia contemporânea.. A voz poética enunciativa é a grande tecelã, a “aranha do deserto/ a tecer a teia/ de seda e areia”¹⁹ de sua própria poesia.

As perguntas que atravessam o *Manual* são as seguintes: Como deixar “encostada as portas do Kalahari” e encontrar o equilíbrio? Como acompanhar o movimento constante das areias empurradas pelo vento? Como apreender a dialética do tempo em sua historicidade? Como alimentar as memórias e as tradições, sem abrir mão das inovações trazidas pela modernidade?

O vaivém das dunas, figuradamente, representa o ir e o vir do presente e do passado, o deslocamento de histórias e estórias. Alegoriza também descobrimentos por detrás das areias do tempo: lembranças da infância, da cultura. O vento traz o ensinamento de provérbios nyanekas, a tradição das velhas mulheres a prepararem a farinha, a trançarem os cestos e a debulharem o milho. A memória dos rios deságua no Atlântico, onde o sangue das raparigas desvirginadas foi atirado. Nódoas de violência ainda hoje bóiam na superfície dessas águas salgadas.

As reminiscências da história trazem “gritos em feixe”. No âmago da voz lírica, a dor se materializa em escarificações; cicatrizes marcam a pele do poema. “Laços e espuma” forjam redes de poesia. Das entrelinhas dos versos, emerge a lição: amantes desesperados e povos desesperançados devem lavar as feridas, embriagar-se no vinho para liberar palavras e sonhos.

Abrindo e fechando as portas do Kalahari, a poesia da autora adentrou a noite, viu estrelas, foi ao fundo da vida e da morte, remontou à tradição, construiu novos fios para a linguagem e se libertou da escravidão dos limites brancos do papel. Nesse movimento, recriou mitos, reviveu rituais, reinventou a história, libertou as palavras do silêncio, convertendo-as em sonho e poesia.

Dentro dessa chave que faz dialogarem sonho e poesia, *Ombela*, livro de poemas de Manuel Rui, publicado em 2006, transforma em realidade a quimera de molhar o chão da linguagem, semeando-o com o poder fecundante da palavra, literariamente, conotada. A poetisa Maria Odete Semedo, da Guiné-Bissau, em crônica publicada na *Revista África 21*, chama atenção para essa inventiva capacidade do discurso literário de Manuel Rui, especialmente nessa obra. Associando “ombela”, chuva no idioma umbundo, de Angola, a “uluai”, chuva na língua manjaca, da Guiné-Bissau, Odete elabora um texto também de fino lirismo, lembrando a força reparadora das águas pluviais, metáfora do fluir criador do verbo poético:

Ombela é também esse falar na liquidez dos olhos, esse proferir através da chuva, cantar e louvar a vida, como os mais velhos nos ensinaram. E foi o que nos deixaram de herança... Tanto a vida, quanto a natureza que nos testemunha a força vital. A palavra e a força da fala.²⁰

O livro *Ombela* representa uma nova dicção lírica na poesia angolana contemporânea, pois opera, deliberadamente, com “estratégias do sensível”, expressão cunhada por Muniz Sodré que, como já mencionamos anteriormente, serve para designar o campo da imaginação e das afetividades, nas quais as emoções afloram, levando os sujeitos a se direcionarem rumo à liberdade. Metáfora do erotismo verbal inerente à escrita poética, *Ombela* é sensibilidade e sensação; trabalha com os sentidos, fazendo-os explodirem em sinestésias e subjetividades. “Ombela”, como nos referimos no início deste ensaio, quer dizer chuva, em umbundu. Contudo, nessa língua, são vinte as palavras para expressarem as diferentes formas de chuva. E é, precisamente, a riqueza semântica desse vocábulo que Manuel Rui explora liricamente e transforma em poesia

bilíngüe, escrita em português e umbundu. O fato de o texto em *umbundu* se encontrar inserido nas páginas à direita do livro lhe dá um estatuto de primazia em relação à língua portuguesa. Isso é importante, pois subverte a situação imposta pela colonização que sempre priorizou o português e marginalizou a maior parte das línguas africanas autóctones. Ao apresentar o umbundu ao lado do português, a enunciação poética coloca os dois idiomas no mesmo plano, ressaltando, apenas, diferenças de ritmo, sintaxe, léxico, o que evidencia a plural identidade lingüística de Angola.

Os sentidos, sons, sonoridades do umbundu são explorados em íntima relação com a natureza. De acordo com Jomo Fortunato, em resenha sobre esse livro, publicada no *Jornal de Angola*, “*Ombela* é a síntese poética da obra de Manuel Rui, onde a chuva refresca o passado e reorienta a transfiguração dos sentidos da vida, num pleno diálogo com as forças positivas da natureza (...)”²¹

Ao umedecer o passado, a chuva refrigera a memória, trazendo para o presente reminiscências serenas e conflituosas de uma Angola que, após quase quarenta anos de guerra, conquistou a paz e, urgentemente, precisa reencontrar o equilíbrio cósmico, reconstruir suas matrizes identitárias. *Ombela* é um poema carregado de lirismo; é água pluvial metaforizada pelos ventos da imaginação e das lembranças, cujos percursos seguem também os meandros da história angolana, desembocando em hesitações e interrogações tanto no que diz respeito ao presente, como ao futuro: “quem somos nós e para onde vamos?”²²

Ombela é um grande poema, no qual os sentidos amputados pelas guerras e sofrimentos são reaprendidos pelo erotismo da chuva que desencadeia novas sensações e acorda significados culturais, humanos e poéticos adormecidos. Os sujeitos poéticos das composições de *Ombela* se acumpliciam com cada uma das formas de chuva. São vinte palavras para expressarem essa imensa variedade: a chuva fininha, a torrencial, a acompanhada de relâmpagos e trovões, a chuva intermitente, entre muitas outras.

Ombela é metáfora da eroticidade da poesia, do princípio feminino da linguagem: “A palavra sou eu. Eu sou a chuva que trago todas as sílabas e digo a palavra”²³. Palavra que, atravessando “as paredes do tempo”²⁴ diz, poética e historicamente, Angola. *Ombela* é “mulher amada”, “marida do céu e do mar”, que amolece o barro e o coração dos homens para que esses esqueçam os estragos da pólvora no país, “fazendo crescerem flores sobre os cemitérios da guerra.”²⁵

Segundo Octavio Paz,

A relação entre poesia e erotismo é tal, que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. (...) A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito / e a linguagem em ritmo e metáfora.²⁶

Ombela é, pois, metáfora também dessa própria teoria. É fecundação, água que faz germinar a semente na terra. É “chuva fêmea”, erotismo que desafivela os sentidos da paixão, desperta o paladar da linguagem e, *barthesianamente*, se converte em “grão da palavra”²⁷, “grão da voz”. Voz do poeta que semeia a paz em meio a lembranças de muitas tempestades.

À medida que cada palavra do umbundu diz um tipo de chuva, pois esta “não é nada, sem as palavras que a nomeiam”²⁸, o sujeito lírico vai reatando fios das tradições culturais e dos costumes que as guerras interromperam em Angola. Assim, são por ele enumeradas: a chuva de dia inteiro, “que amarra a família à volta do fogo”²⁹ e da oratura; a chuva que guarda os segredos dos rituais de iniciação e é chamada *ombela lyombela*³⁰; a chuva fininha e doce, *olume*³¹, que amacia “a cabeça das meninas para não doer”³², quando lhes trançam os penteados. São também lembrados os tempos e ritos de colheita, as práticas de feitiço para chamar ou amarrar as chuvas³³.

Revisitando, poeticamente, tais crenças, hábitos e tradições, o eu-lírico envereda pelo campo do sensível, onde se encontram a imaginação, os afetos e a “potência emancipatória” capaz de fazer o sujeito buscar a liberdade plena que só a poesia possui, pela capacidade perene de perseguir o novo, a linha do infinito, o inquietante “palpitar da imensidão.”³⁴

Concluindo, observamos que, nas obras aqui analisadas, apesar do desencanto reinante na esfera social, prevalece, por intermédio da arte, a procura de uma história-invenção. Os poetas, ao mesmo tempo que repensam o passado e as tradições, refletem acerca do presente, deixando entreabertas as portas do futuro e os umbrais da poesia.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. “Lírica e sociedade”. *Textos escolhidos: Walter Benjamin, Marx, Horkheimer, Adorno, Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Lisboa: Edições 70, 1982.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

_____. (org.). *Leituras de poesia*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

FEIJÓO, Lopito. *O brilho do bronze*. Luanda: Kilombelombe, 2005.

FORTUNATO, Jomo. “Manuel Rui lança *Ombela*”. In: *Jornal de Angola* (edição virtual). <http://www.jornaldeangola.com/artigo.php?Seccao=cultura> Acesso em 04/11/2007.

KI-ZERBO, Joseph. *Para quando a África?* Entrevista com René Holenstein. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

MELO, João. *A luz mínima*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2004.

_____. *Todas as palavras*. Luanda: Ed. Nzila, 2006.

_____. *África 21*, Lisboa; Luanda, n.31, p. 47, jul. 2009.

_____. *Auto-retrato*. Lisboa: Caminho, 2007.

_____. *Novos poemas de amor*. Luanda: Chá de Caxinde, 2008.

MENDONÇA, José Luís. *Um voo de borboleta no mecanismo inerte do tempo*. Luanda: INALD, 2006.

MONTEIRO, Manuel Rui. *Ombela*. Luanda: Ed. Nzila, 2006.

PADILHA, Laura. “O gosto fugidio das palavras”. Prefácio. In: MELO, João. *A luz mínima*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2004.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PECORARO, Rossano. “Afetos que fundamentam o mundo contemporâneo”. *Jornal O Globo*. Caderno Prosa e Verso. Rio de Janeiro, 19-08-2006. p. 5.

PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: UNESP, 1996.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. Assim senti ‘*Ombela*’... *Uluai*, chuva e palavra. *África 21*, Lisboa; Luanda, n.31, p. 47, jul. 2009.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis – afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

TAVARES, Paula. *Manual para amantes desesperados*. Lisboa: Caminho, 2007.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

NOTAS:

¹ Ki-Zerbo, 2006, p.15.

² *Idem*, p.17.

³ Pecoraro, 2006, p.5.

⁴ Paz, 1994, p. 11.

⁵ *Idem*, p. 11.

⁶ *Idem*, p.7.

⁷ Melo, 2006, p. 13.

⁸ Melo, 2008, p. 9.

⁹ *Idem*, p. 10.

¹⁰ *Idem*, p. 26.

¹¹ *Idem*, p. 27.

¹² Prigogine, 1996, p. 9.

¹³ Mendonça, 2006, p.19.

¹⁴ *Idem*, p. 27.

¹⁵ *Idem*, p. 29.

¹⁶ *Idem*, p. 29.

¹⁷ *Idem*, p.52.

¹⁸ *Idem*, p.52.

¹⁹ Tavares, 2007, p. 11.

²⁰ Semedo, 2009, p. 47.

²¹ Fortunato, 2007, *site* citado.

²² *Idem, ibidem*.

²³ Monteiro, 2006, p. 8 e p. 12.

²⁴ *Idem*, p.12.

²⁵ *Idem*, p.26.

²⁶ Paz, 1994, p.12.

²⁷ Monteiro, 2006, p. 8.

²⁸ *Idem*, p. 48.

²⁹ *Idem*, p. 16.

³⁰ *Idem*, p. 50 e p. 52.

³¹ *Idem*, p. 25.

³² *Idem*, p. 126.

³³ *Idem*, p. 88.

³⁴ *Idem*, p. 10.

DE JANELAS QUE PERGUNTAM: A RETÓRICA DO VISÍVEL NA POESIA DE DANIEL JONAS E MARCELLO SORRENTINO

Celia Pedrosa - UFF

Para contextualizar nossa proposta de leitura comparativa, esboçando um campo poético comum a Portugal e ao Brasil, tomamos como referência o fato de que, tanto lá como aqui, importante linha de força parece ser hoje uma nova demanda de realismo. Como em outras manifestações dessa demanda ao longo da modernidade, a desaturização da linguagem do poema e da identidade do poeta é mais uma vez considerada condição de reaproximação da realidade cotidiana e, desse modo, de ampliação de seu alcance e recuperação da relevância cultural da poesia.

Em Portugal, isso é bem sinalizado por Rosa Maria Martelo, em ensaio publicado já em 2003, na revista *Relâmpago*, e intitulado justamente “Reencontrar o leitor: alguns lugares da poesia contemporânea”. Remontando, de início, às origens da modernidade, ela ressalta que em Baudelaire a “somatização estrutural” de aspectos e ritmos da vida urbana não vai impedir um privilegiamento da palavra no qual começaria já a se tramar a tendência à abstração formal dominante no lirismo posterior. Face a essa tendência, que marcaria diferentes dicções da poesia portuguesa até fins dos anos 60, e sustentaria ainda hoje uma concepção canônica de qualidade literária, a ensaísta contrapõe a tentativa de renovação vinculada à “valorização de uma relação mais imediata, ou mais legível, com a experiência e, por consequência, capaz de uma maior cumplicidade com o leitor” (MARTELO, 2004, p.240-243). Próxima à dicção mais subjetivista que vicejara nos anos 70, em torno do empenho crítico e poético de Joaquim Manuel Magalhães, essa tentativa é associada por ela à proposta defendida pelo poeta Manuel de Freitas no prefácio da antologia que organiza e sugestivamente intitula de *Poetas sem qualidades* (2002).

Quanto à poesia brasileira, alguns pontos de contacto podem ser traçados a partir da análise feita pelo crítico e também poeta Ítalo Moriconi, em 1998, de uma “volta do sublime” que na década de 90 retomaria a mesma tendência formalista e abstratizante cujo anti-lirismo remontaria à “desaparição elocutória do eu” de origem mallarmica. No entanto, essa volta ao sublime, em princípio conservadora, vai mostrar, pela diversidade dos efeitos que obriga o crítico a ponderar, um caráter bem complexo. Pois

Moriconi também vai nela valorizar o reinvestimento no verso longo e discursivo, isto é, numa poética da retórica e da eloquência antagônica à excessiva rarefação própria a certa herança do poeta francês presente tanto em nossa poesia vanguardista, experimental, a partir dos anos 50, quanto no subjetivismo espontaneísta da poesia “marginal” que a ela visava se contrapor na década de 70. Nesse reinvestimento, Ítalo enxerga uma forma de fazer a poesia participar de um momento de expansão e democratização do espaço e da fala públicos. E, embora reivindique também que ela se torne mais coloquial e ligada à experiência cotidiana, convulsiva, da beleza e da vida, não deixa de reconhecer que uma linguagem mais formalmente elaborada, mesmo que até ao ponto do sublime, pode influenciar positivamente na formação de um leitor mais exigente, alimentado da releitura do cânone moderno, distinto daquele legitimado pelo elogio à ligeireza expressiva e comunicativa da contracultura e da cultura pop, como o suposto pela prática poética dos anos 70 (MORICONI, 1998).

Em Portugal, a contracultura e o pop não parecem ter afetado o estatuto da poesia e de suas relações com o leitor a ponto de justificar uma postura dúplice como a de Moriconi. Mas, até por isso mesmo, as considerações por este feitas sobre a situação brasileira podem fornecer subsídios também para a avaliação dos pressupostos da atual demanda portuguesa de desaturização e comunicabilidade. Pois a constatação de um constante e diversificado retorno dessa demanda, bem como das que se lhe contrapõem, em contextos e momentos distintos, ajuda a tornar mais claras suas ambigüidades e tensões. No que concerne à relação entre poesia e vida, esse retorno evidencia, paradoxalmente, a incontornável irresolução do real e dos realismos, bem como das estratégias de subjetivação que, figuradas em sua contínua busca, serviriam ainda à legitimação de diferentes concepções de escritura, de leitura e de relação entre ambas. E impõe assim também a necessidade de problematizar valores como os de *aproximação*, *identificação* e *cumplicidade*, de modo a que a função pública da poesia, assim como as noções mesmas de *função* e *publicidade*, possam ser repensadas sempre provocativamente.

A esse respeito, relembremos mais uma vez Baudelaire, que, se configura a relação entre a arte e a vida de seu tempo de modo agônico, na tensão entre experiência e memória, expressão e ficcionalização, somatização e formalização, o faz também através de seu endereçamento a um leitor reconhecido como simultaneamente íntimo e desconhecido, fraterno e hipócrita. Não por acaso, essa configuração é mobilizada predominantemente através de experiências do e com o olhar, através das

quais o poeta retoma e desestabiliza o paradigma da visão clara, esclarecida e não mediada, fundamental à construção no Ocidente da idéia de representação da realidade.

Essa marca da poesia e da prosa baudelaireanas, associada ao que aqui vamos chamar de *retórica do visível*, tem sido já bastante discutida. Mas não custa lembrar mais uma vez seu elogio ao pintor que, na condição mesmo de cronista de folhetins cotidianos, é considerado artífice de uma relação entre arte e vida cotidiana assentada no jogo entre visão e imaginação, entre o turbilhão diurno das ruas e a solidão noturna do quarto. Ou o valor ambíguo que em função desse mesmo jogo adquirem as *janelas* das casas ou as *vitrines* dos cafés parisienses, através das quais se encena uma experiência simultânea de aproximação e distanciamento, continuidade e descontinuidade, entre o eu e o outro, o dentro e o fora, o familiar e o estranho, o privado e o público. Experiência que, a propósito da história da pintura, Hubert Damish considera o valor básico e contraditório de toda janela, metáfora por excelência do quadro como lugar da visão enquanto referência e representação (1994, p.123-134).

Por esse caminho, fica patente a complexidade das relações entre poesia e vida *comum* (nas duas acepções desse termo, relativas ao corriqueiro e ao coletivo) nas estéticas mais ou menos realistas, mais ou menos figurativas ou abstratas, mais ou menos expressivas ou formalistas - categorizações que já em si mesmas, e em sua polarização, demandam um constante redimensionamento. Pois em todas se poderia ler e convidar a ler a poesia enquanto janela/vitrine/quadro nos quais se manifestaria o visível do real, o real do visível, como efeito de uma convulsionada e “inevitável cisão do olhar”. Esta seria o lugar e a condição mesmo de mobilização de uma subjetividade individual e/ou coletiva sempre elidida, diferida, que ao olhar as coisas recebe delas simultaneamente um olhar inesperado, desestabilizante – como no emblemático poema baudelaireano em que a transparência da vitrine de um café parisiense expõe o sujeito lírico ao desconcertante enfrentamento de uma *família de olhos* mendigos. (BAUDELAIRE, 1990). Assim, como um quiasma em constante e precário deslocamento, a experiência de produção e recepção do olhar nas artes pictóricas das mais antigas às mais contemporâneas é compreendida por Georges Didi-Huberman, a partir da releitura da fenomenologia merleau-pontyana e em estreito diálogo com a psicanálise tal como revista por Jacques Lacan (DIDI-HUBERMAN, 1998).

Essas considerações orientam nossa proposta de leitura de dois poetas contemporâneos, Daniel Jonas, de Portugal, e Marcello Sorrentino, do Brasil – em cuja

produção ressalta o investimento numa discursividade extensa, mesclando o excesso das imagens visuais ao da eloquência expressiva e argumentativa. Sob esse ângulo, ela se mostra bem antagônica ao tipo de demanda realista e comunicativa que lá como aqui vem tentando, como vimos se impor. Jonas, nascido em 1973, já publicou, desde 1997, quatro livros, incluindo o único que aqui analisamos, *Os fantasmas inquietos*, de 2005. Marcello, nascido em 1975, teve seu primeiro e até agora único livro publicado em 2006, *um pequeno sistema de incerteza*. Neste, apesar disso, encontram-se mais explícita e intensamente elaboradas características que consideramos serem importantes também no livro do poeta português, e que por meio dessa comparação se tornam mais significativas.

Para introduzi-las, pode-se apontar de início o estreito vínculo entre a capa do livro de Sorrentino e um dos poemas de Jonas - através do qual já retomamos aqui nosso tema da retórica do visível. Na primeira, a inflexão filosófico-abstrata do título é já apresentada de forma instável, pelo contraste entre as idéias de *sistema*, *incerteza* e *pequenez*, reforçado, aliás, mais adiante também pela inusitada opção por não numerar as páginas do livro e apresentar no seu sumário uma ordenação que não corresponde à que realmente vai presidir a sequência de poemas.

Isso ocorre ainda pela associação do título a uma montagem de fotografia e desenho que confunde, como em produtos de computação gráfica, as categorias de realismo e artifício. E esse efeito é ativado mais uma vez na medida em que a montagem nos mostra uma figura masculina, ao mesmo tempo bem próxima, em primeiro plano, mas distante, porque de costas, e com o rosto sombreado, postada num banheiro, e ainda por cima duplicada frente a um espelho invisível. Aí parece então urinar e pensar, pensar enquanto urina, urinar enquanto pensa - simultaneidade rotineira, na verdade, mas tornada agora mais eloqüentes e provocativa por essa associação de recursos visuais e verbais.

Curiosamente, no livro de Jonas, o longo poema “Psicodrama” encena um movimento dúplice de confissão e reflexão associado ao do corpo que urina: “A diurese lembra-me de mim: mijo e perscruto no escroto quem sou/ (fecho o fecho, lavo-me nas mãos/ a água fria, volto a sentar-me),/ as minhas costelas em Braille/ não são leitura para ninguém...” (p.97). Como indica o termo psicanalítico “psicodrama”, encenar implica uma relação ao mesmo tempo próxima e distante, real e artificiosa, com uma subjetividade esboçada aí num espaço entre o olhar e o ser olhado, que fragmenta e convulsiona a realidade corporal, justo através da genitalidade que a ela poderia atribuir

identidade, presença, função. Resulta disso uma trama irresolvida de corpo e pensamento, imediato da percepção e mediado da linguagem – todos aí expostos como materialidades ao mesmo tempo evidentes e arredias, uma face a outra, ambas face à vontade de leitura e compreensão.

Configuração semelhante vamos encontrar em outro também longo poema de Sorrentino, “Ensaio sobre mim mesmo”, cujo título, por si só, como o de Jonas, já sugere a cisão, o espaçamento, como aspectos inextricáveis do processo de subjetivação. Ao longo do poema a precariedade e a incompletude desse ensaio vão se manifestando pelo modo como se articulam ou “entreolham” com inusitada lógica e igualmente inusitada expressividade, o narrativo e o reflexivo, o físico e o intelectual, o natural e o artificial, compondo, em torno mesmo do cronotopo identitário, originário e íntimo da *casa*, uma voz interrogativa, híbrida, tanto próxima quanto distante, contaminada de sua exterioridade: “Porque expulsei grafiteiros desta casa/ onde pichavam em todo canto:/ “Por que decorar um domicílio destinado à demolição?” / E agora estou no fundo, no meio, quase/ a subi-la, escalando o fumeiro turbulento/ de seus antigos pensamentos./ E penso que não há senão beleza, enfim, na natureza/ e em todos os poetas que a tentaram coagir”.

Nessa e em outras formas de psicodrama ou ensaio propostos por Jonas e Sorrentino, não se estabelece entre o verbal e o visual uma relação ilustrativa, representativa – antes se constituindo a aproximação deles como “apenas” um gesto ao mesmo tempo intenso e lacunar, aquém de toda estabilização semântica e de toda organicidade sintática. Pois ambos os poetas parecem tentar fazer de sua linguagem um protético exercício por entre a convocação e a desestabilização de paradigmas e sintagmas, entre a vontade de forma e a forma como iminência nunca finalizada.

A começar pela explícita tematização da suspensão de limites entre o ver e o pensar, entre as formas e idéias próprias a cada um desses “domínios”. Jonas, no poema que abre e dá título ao livro em tela, nos fala de sua “pulsão escopofílica/ pelo pensamento,/ observar o pensamento/ que se depõe exacto em vez do acto/ e repeti-lo tautológico depois e depois/ porque é breve a identidade da satisfação”, para que se possa, ou não, “O problema do coágulo resolvê-lo/ no diâmetro de uma artéria comburente,/ bypass para aritmética afectiva,/ para outras inquições melancólicas,/ o sabor de detroit, aquele diner/ agora desmantelado/ pela ocupação do karaokê/ ou as três objeções da república e depois a defesa na poética.” (p.13). Sorrentino, no poema “O cineasta, tentando respirar”, nos diz deste que “abre uma grande clareira, quase como o

escultor de coisas mortas,/ e depois sorri terrivelmente amando a idéia:/ Unindo o amor à idéia ao amor à matéria,/ como uma carta de amor que envia/ a si próprio...” , pois, como “explica” no poema “O escultor de idéias”, “a vida é mesmo assim,/ espalhada sobre mim como uma mulher invisível/ esperando/ um arrebatamento ardente./ Porque as mulheres são como flechas/ tremendamente delicadas/ que o homem inteiramente esquece/ entre outras idéias” .

Como se percebe nesses exemplos, a dicção auto-reflexiva dos poemas, típica da poesia moderna, ao mesmo tempo em que se instala vai sendo turbada pelo desdobramento do argumento em imagens visuais concretas, o mesmo ocorrendo, ao contrário e quiasmaticamente, no desdobramento da concretude de imagens visuais em argumentos abstratos. É o caso das mulheres/ flechas invisíveis esquecidas como outras idéias do escultor, ou do cineasta tentando respirar como um escultor de coisas mortas, nos versos de Sorrentino; ou o problema/coágulo sanguíneo em artérias com sabor de detroit misturado às objeções platônicas e aristotélicas, nos versos de Jonas.

Nessa figuração irresolvida, performante, entre o ver, o pensar e o dizer se esboça então uma semelhança pervertida, uma continuidade descontínua, reforçada ainda pela disparidade semântica que se estabelece no “interior” de cada um desses campos. Isso se dá através do modo como se entrecruzam, muitas vezes num mesmo poema, versos de inflexão mítica, religiosa, científica ou prosaica, conduzindo a sintaxe argumentativa e explicativa ao mais absoluto non-sense. Em Jonas, por exemplo, no poema “Cameo”, lemos: “Não espero nenhum deus através duma máquina;/ sou eu, enfim, o afundador de diques, confundidor do/ entendimento,/ como uma grande maré quebrando ou/ como uma grande maré crescendo,/ e com luvas de pelica disponho o estojo de trepanação/ e no crânio de Munch penso a broca/ mas é o cérebro do mundo que quero fender./ São algumas árvores o arvoredor/ nesta práxis euclidiana modesta. Se bem/ que às vezes não me chegue bem/ tudo neste teatro de espectros, se é que não é nada/ mas – como dizer – por vezes sou guindado à penthouse do diabo/ mas não o entendo, não entendo a crise a Satã.” (p.40).

Em Sorrentino, o poema “Vinha a natureza toda alterada com a questão Marcello” relata que “Vinha a natureza toda alterada com a questão Marcello:/1)fumando vagalumes, o vento vagava como um velho;/2)hibiscos viravam relógios de pólen nas tranças das heras;/3)era tão tarde que nenhum relógio tinha horas pra quão tarde era./ O problema não era Marcello. Marcello era a ponta do iceberg:/ entre sereias silentes, uma estátua sonhando que se ergue./ Que mata elefantes e vai às igrejas fazer-se marfim/

para dizer; Ó Deus, quero ser livre de Ti como Tu és de mim.” E conclui: “Não. O problema de Marcello não era Marcello e sim/ pedir a Deus que lhe caísse o fogo todo da terra e o marfim;/ ao Cristo, nos céus, carregando uma enorme cruz Louis Vuitton,/ passando fogos de artifício nos lábios como batom”.

Esse efeito pode ser acompanhado ainda mais pontualmente no modo como nos dois poetas retornam constantemente imagens de um dado campo semântico, em especial o da natureza, outro traço marcante que os distingue face à poesia eminentemente urbana a partir da modernidade. Nos poemas acima referidos já se percebe como ela é referida, interagindo com uma auto-reflexão angustiada e perdendo assim qualquer valor originário ou utópico, associada agora, por exemplo, a “práxis euclidiana”, “teatro de espectros”, “relógios de pólen”, “sereias silentes” ou a batom e adereços “Louis Vuitton”.

Mais uma vez a aproximação do diverso suspende a oposição, sem no entanto deixar de fugir também à mera identificação paradigmática. E a natureza passa a ser um cronotopo no qual ao mesmo tempo se convoca e suspende irresolvido o caráter analógico-metafórico característico de seu uso poético mais tradicional. Com ela se esboçam relações de descompasso e descontinuidade entre palavras e coisas, entre as próprias coisas – descompasso e descontinuidade que vão reger também as relações espaciais e temporais através das quais a subjetividade poética tenta se identificar e estabilizar. É o que podemos observar, por exemplo, nas imagens do mar que Sorrentino e Jonas constroem. O primeiro assim conclui o poema “Perversa aerostação”: “Continua porém a natureza a fazer pessoas como eu,/ mandando-as de encontro ao céu, numa perversa aerostação./ Quem sabe o corpo enfim aprenderá sem perguntar?/ Mas de pernas de fora, tento ainda interrogar o mar,/ Enlouquecendo porque o mar não pára de responder,/ e vagas, e vagas são as respostas”. Do mesmo modo, no já referido poema “Cameo”, Jonas constrói a partir do mar uma relação quiasmática entre o ver e o ouvir/ser ouvido que torna vagas, irresolvidas as relações significativas que ele tradicionalmente sustentaria: “Não adianta discutir com os deuses, isso é ponto assente./ Se o mar murmura não é que Posídon ficasse de repente rabugento/ nem sibilinas as ervas marinhas. É tão só do tanto esperar,/ da solidez da solidão, por assim dizer,/ de ansiar generosa fatia da tua boca com verbos lá de dentro,/ isto para ser definitivamente mais claro. Mas não bem a tua boca/ que eu bem conheço,/ antes outra.” (p.38).

Em ambos, como se vê, a concretude física da natureza, como a do corpo nu, com pernas que caminham ou bocas que comem e falam, é associada ao excesso discursivo,

em vagas e murmúrios cuja intensidade e continuidade produzem paradoxalmente a dúvida, a expectativa irresolvida. Muitas e várias são as imagens que, dessa maneira, surpreendem pela inventividade provocativa, desrespeitosa, e vão transformando a natureza em referência fragmentária em meio a um fluxo caudaloso, no qual se performa uma experimentação caótica mas pertinazmente interrogativa de sensações, memórias e informações tanto reais quanto artificiosas, de toda ordem. Outro exemplo bastante expressivo pode ser visto nos versos em que os dois poetas fazem a brancura natural e pura da neve desatar uma rede de significações imprevistas, eufóricas e disfóricas,. Assim, associada ao efeito alucinógeno da anfetamina, no “Poema de amor anfetamínico”, de Sorrentino, ela serve para compor o cenário noturno urbano de felicidade jovem no qual os amantes dançam e “é como se nevasse dentro da boate e os teus cabelos/ atraíssem todos os flocos e os fizessem negros/ (pois em tuas mechas navegam ainda os antigos petroleiros/ derramando o óleo denso dos porões nos teus cabelos)...”- um misto estranhamente onírico, e estranhamente comum, de brancura e negror, leveza e densidade, céus e porões, cabelos e petroleiros, beleza, natureza, amor, dança, tecnologia e destruição. Já em “I’m dreaming of a white Xmas”, Jonas faz com que a neve se associe à mitologia natalina de modo a que nesta as renas acionem um provocativo jogo de semelhança fônica que se desdobra inesperadamente em glândulas supra-renais e, por essa via intrincada, conduzem a natural brancura a uma mistura de serotonina e opiáceas, remédio e veneno, alegria e desolação, mirra-presente de reis magos para um poeta rei magro, doente e alucinado: “doce endorfina/ das glândulas supra-renais/ alvas renas monta/ neste natal e mata-me/ o tempo que puderes/ para que eu esqueça/ e nada mais faça ou lembre a não ser/ esquecer. Ó doce neve vem, ó opiácea vem,/ veneno opimo de copioso rei/ dá-me-te, recebe-me/ que toco e o que toco/ transformo em ouropel/ ou mirra: sou um rei/ magro/ que vem e traz o que mirra...” (p.70).

O mesmo procedimento que articula forças de analogia e continuidade às de dissemelhança e descontinuidade caracterizaria a poesia de John Ashbery, conforme aponta Viviana Bosi, revendo e adensando uma recepção que o vem tornando uma importante referência para a poesia e a crítica dessa virada de século (1999). Significativamente, é a ele, justamente, que o poeta e também crítico Paulo Henriques Britto vai associar Sorrentino, no texto que serve de Posfácio a seu livro. Em um e outro Paulo ressalta a construção sintática que, articulando desdobramento e fragmentação, logicidade e disparidade, organiza versos e estrofes em blocos ao

mesmo tempo sólidos e frágeis. Essa via comparativa pode ser estimulada pela descoberta na poesia de Daniel Jonas, no poema “Nem um verbo nos move”, de uma imagem que nomeia um importante poema de Ashbery, a do *skater*: “...Eu queria estar mais contente/ se soubesse haver razões para isso,/ depor-te a aporia destes dias/ e trabalhar com novas certezas./ Em vez disso skaters faíscam/ no centro da minha passagem, no meio/ da minha vida/ e a sua navegabilidade incondicional/ desliza nesta aspereza da retina.” (p.15).

Aí, mais uma vez, na interação de confessional, argumentativo e percepção visual, patinadores inscrevem um movimento sem propósito, deslizando sobre a aporia de dias, espaços, corpos e palavras infensos à ancoragem dos sentidos e do sentido. Esse ludismo seria em princípio, segundo certa crítica, o único valor atribuível a uma inflexão dita neobarroca - assim identificada também em Ashbery - marcada por um gosto do excesso e do contrastivo. Nessa inflexão considerada também pós-moderna, se esterelizaria a linguagem poética como estilo, esteticista, ornamental, no qual se reduplicaria a trama espetaculosa, vazia da vida cultural contemporânea. Em Ashbery, no entanto, conforme mostra Viviana, assim como em Jonas, a imagem do skater aparece associada a uma situação de precariedade, incômodo e dor produzidos aqui pelo retorno atritante, quiasmático, a olhos assim tornados ásperos, da imagem de início por eles percebida em sua navegabilidade incondicional.

Tal navegação dolorida aparece também na poesia de Sorrentino. Diz-nos ele no poema “Aceno de novo, repito”: “Encosto o queixo ao peito;/ penso dentro o som do sangue,/ e as gotas explodindo contra o solo/ na caligrafia da partida./ Julgo já não mais estar aqui./ Mas não parto, estou ancorado a todos os cantos:/ picam-me a veneno as ruínas de carícias/ e paralisado, a noite passa demoradíssima.” Ou no “Poema de amor anfetamínico”: “dois cat-lovers na correnteza da noite: já são duas./ acima os vampiros varam o vazio infinito das ruas./hoje somos marinheiros e uma boate é nosso ancoradouro,/ onde dançamos e somos deuses, como todos os outros.” Esse movimento de leitura, empreendido através da intertextualidade com a poesia de Ashbery, remete ainda a um outro forte veio da modernidade - o do empenho e dos impasses da navegação poética de Rimbaud em seu “bateau ivre”.

Sob esse viés, a poesia de Jonas e Sorrentino pode ser compreendida como tentativa de reativação de uma intensidade subjetivante semelhante àquela com que o poeta francês exercitou o ato poético para além da dicotomia entre a forma e o informe que segundo Martin Jay enriqueceu a produção e a crítica da poesia moderna (JAY,

2003). Essa intensidade pulsional sob vários aspectos se avizinha de uma força de feição surrealista, - e o transbordamento de imagens simultânea e descompassadamente afetivas, perceptivas e reflexivas encena uma constante e angustiada busca dos sentidos, do sentido, não desestimulada pelo contínuo adiamento ou suspensão de seu encontro. Não por acaso, o poeta surrealista português Alexandre O'Neill é um dos interlocutores nomeados dos poemas de Jonas. E, também significativamente, lembremos, é uma inflexão surrealista que Italo Moriconi, no ensaio já referido, considera um dos principais fatores de vitalidade do reinvestimento discursivo na nossa poesia da década de 90. Um e outro sugerem desse modo o interesse da reavaliação da produtividade dessa força ao longo da poesia brasileira e portuguesa do século XX e desse início do século XXI.

Em Jonas e Sorrentino ela se manifesta no uso emblemático da imagem da janela como motivação visual e verbal de uma pulsão escópica na qual interagem procedimentos de subjetivação, de experimentação da linguagem e de exploração de uma realidade tanto perceptiva quanto intelectual, tanto corriqueira quanto estranhamente onírica. Diz Sorrentino no poema "A pergunta posta pela janela": "Bela é a minha janela/ que rasga o mundo em ângulos retos/ e por meios violentos contém o céu./ Um tudo-nada em único plano/ confluyente na base de um homem./ Janela onde tudo passa, em corrente/ marinha, ou formando as fronteiras/ de objetos em guerra: envelheço. [...] Janela onde jamais um pássaro envelhece,/ que é retrato que também confunde/ o pássaro, janela-tangerina:/ eu nunca disse por que não sou aquela nuvem/ apesar dessa questão me interessar."

Como se percebe, e lembrando as colocações de Georges Didi-Huberman, a poesia se confunde aí com um espaço por onde o que vemos nos olha e nos interroga sobre nossas próprias visão e consciência. Com ela a forma se oferece em formação, articulando geometria e violência, enquadramento e fluxo, reflexão e desejo, apresentando e transtornando a natural paisagem de céu, mar, pássaro e nuvem, num tecido tão intensamente visível e problemático quanto essa inusitada composição de janela e tangerina que o convoca mas só com ele se torna possível.

O mesmo ocorre no poema de Jonas que, à guisa de título, no sumário, apresenta o verso inicial, "Não o previra. Fizeram-se à pressa sinais": ".....ele empina o olhar,/ mas é como se os olhos/ quisessem descer e não pudessem. O contra-picado/ deixa-o pouco à vontade, mas de certa maneira sempre foi assim/ que os objetos o olharam. Mais acima, a coroá-lo/ como um halo insólito uma placa toponímica: estamos no centro./ Ele é o

centro solitário./ Agora outra coisa. A cortina que dispensa a conveniente opacidade/ esconde a alma. A alma é de veludo./ Os ramos emaranham-se reflectidos na vidraça (ou são rugas do vidro?).....” (p.58) .Nesses versos percebe-se como uma sintaxe discursiva se desdobra na construção em princípio clara de uma perspectiva visual em que se confundem no entanto a placa toponímica e o halo insólito, a centralização e o distanciamento, do mesmo modo como se confundem o olhar e o ser olhado, o sujeito, o objeto e o dispositivo que os organizaria em perspectiva – ramos e rugas inscrevendo uma corrosiva e agônica força de temporalidade na transparência e na imediatez tornadas opacas de vidros, almas, palavras .

Essa poesia-janela performa então um empenho de acesso à realidade que, no entanto, não se conforma a padrões pré-determinados de realismo e comunicabilidade. Ao contrário, reafirma de modo insólito sua vontade de endereçamento e comunhão, nos impondo a pergunta sobre o sentido do ser comum e estar em comum, apostando numa força dos sentidos e de sentido que ao mesmo tempo aproxime e desafie o senso-comum. Pois incorporando em sua linguagem procedimentos e discursos característicos de seu tempo – o excesso visual e verbal, as mitologias da religião, da política, do conhecimento, do entretenimento, – ela o faz de modo a investi-los do valor que, segundo Jean-Luc Nancy é próprio de toda imagem, em que a atração nunca apaziguada do desejo se diferencia do aliciamento uniformizante do espetáculo (2003, p.20).

Desse modo, retoma e atualiza, desafiadoramente, como mostra o poema Shih, de Sorrentino, o pacto lírico, a vontade de fazer do poema canção, apelo, mão estendida: “Tenho um mapa na memória/ que no entanto muda de segundo a segundo,/ reescreve-se sozinho, nunca forma o nome de um país/, um oceano, uma cadeia montanhosa./ E como eu tremo no caminho dessa desordem./ Pois meus mortos não estão a salvo, e eu canto./ Estou voltando por um caminho truculento/ às coisas simples. Eu canto.” Gesto que reverbera insistente também na poesia de Jonas: “Que nos resta senão linguagem para povoar o mundo?/ E no momento em que a linguagem defina o mundo/ esse mundo é recusado/ que não cabe à linguagem achar a definição/ nem ao objecto ser definível. A ausência/ embeleza o ausente/ e para o teu mel de lábio a incerteza do sabor de cada gota,/ um outro lábio que sofre/ essa incerteza. Um insistente fim, o estudo próximo,/ a reverberação da angústia;/ alguma coisa de importante foi esquecida./ Um poema é: nunca me deixes sozinho comigo./ Um poema é: não pode ser doutra maneira.” (p.82)

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris*. Pequenos poemas em prosa. Lisboa: relógio d'água, 1990.

BOSI, Viviana. *John Ashbery. Um módulo para o vento*. São Paulo: EdUSP, 1999.

DAMISH, Hubert. “Les raisons du tableau” . In: _____. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

FREITAS, Manuel de (org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.

JAY, Martin. *Campos de fuerza*. “El modernismo y el abandono da forma”. In: _____. Entre la historia intelectual y la crítica cultural. Buenos Aires: Paidós, 2003, p.273-291.

JONAS, Daniel. *Os fantasmas inquilinos*. Lisboa: Cotovia, 2005.

MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta*. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea. Porto: Campo das Letras, 2004.

MORICONI, Italo. A volta do sublime. In PEDROSA, Celia et alii. (org.). *Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998.

NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.

SORRENTINO, Marcello. *Um pequeno sistema de incerteza*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

OBSERVAÇÕES SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA NO TEATRO DE JOSÉ SARAMAGO

Cláudio de Sá Capuano – Colégio Militar do Rio de Janeiro

INTRODUÇÃO

Apesar de ter-se consagrado por sua produção romanesca, o dramático é um gênero no qual José Saramago fez algumas incursões ao longo de sua extensa produção literária. De fato, a partir de 1980, o romance *Levantado do Chão* deu novo rumo à sua criação literária. Desde então, o romance é sem dúvida o gênero ao qual o autor tem intensamente se dedicado nas últimas três décadas. Entretanto, no fim da década de 1970, sua obra já era vasta e variada, com publicações de poesia, conto, crônica e teatro.

O escritor fez sua estreia como dramaturgo com a peça *A noite* em 1979. Um ano depois surgiu *Que farei com este livro?*. Em 1987 e 1993, respectivamente, José Saramago produziu *A Segunda vida de Francisco de Assis* e *In Nomine Dei*. Em 2005, escreveu *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*, texto que serviria, posteriormente, de base para o libreto de uma ópera do italiano Azio Corghi, a ser encenada em Milão. Das três primeiras peças escritas, duas reportam-se de alguma forma a um passado bastante distanciado do presente. *A noite* (1979) é a exceção.

As observações preliminares constantes do presente trabalho centram-se na análise das representações históricas e biográficas, no âmbito do gênero dramático. Para tal, há que se levar em conta dois principais eixos. O primeiro é a abordagem da história e da construção biográfica feita por José Saramago ao criar um texto literário. O segundo, que permeia o anterior, é fruto do amálgama da própria história portuguesa e suas peculiaridades factuais e o estilo próprio de José Saramago. É a ironia, que atravessa toda a leitura que as peças fazem do passado, do presente e do longo caminho que os separa. É pela via da ironia que se abre um interessante canal de observação crítica, pois ela é capaz de revelar uma necessidade de repensar de forma política o que é dito ironicamente.

As três peças apresentam, independentemente do tempo de sua ambientação, um diálogo com o momento presente, a partir da construção de narrativas organizadas sob a forma de ação teatral. Insisto aqui na idéia de narrativa, porque efetivamente contam-se histórias. No entanto, na ausência de narrador, uma vez que se trata de texto para encenação teatral, o que resta, como recurso de criação, é a presença de rubricas e a criação do perfil dos personagens, meios pelo qual o dramaturgo pode atuar.

No caso das peças em questão, mais especificamente *Que farei com este livro?* E em *A segunda vida de Francisco de Assis*, José Saramago lida especificamente com a construção de personagens que já detinham uma existência histórica prévia. Parece-me lícito reconhecer nas peças um exercício de escrita que visa uma recriação biográfica, desde que se tenha em mente que tal reconstrução terá uma finalidade própria, comum à prática do escritor em seus mais famosos romances: provocar uma releitura do passado.

Quanto à biografia, cabe-nos lembrar o pensamento de François Furet, no trabalho “Da História-narrativa à história-problema”. Para o autor, enquanto filha da narrativa, a biografia pode se realizar por meio da construção narrativa, a partir da interrogação que se fizer à documentação histórica. Isso porque o modelo da história é “muito naturalmente a narrativa biográfica” (Furet, s/d., p. 81).

Ao trabalhar com o passado, o historiador, o biógrafo ou outro pesquisador do campo sociológico ou literário não pode escapar de estabelecer escolhas ao tratar o material a que teve acesso. O movimento se dá no sentido de determinar aquilo que por si só é indeterminável: o tempo. A forma encontrada pelo historiador para determinar o indeterminado é fazer conscientemente escolhas à medida que lança seu olhar na direção do passado, mais especificamente no que restou dele na documentação disponível, sabedor de que o documento só *falará* se a ele forem colocadas questões.

Nos textos de que tratamos aqui, o elemento tempo não é apenas uma referência ao momento do enunciado das ações. Ele é igualmente um recorte. Em *A Noite*, a data é precisa: trata-se das horas que compõem a noite de 24 para 25 de abril de 1974, quando ocorre a Revolução dos Cravos. Em *Que Farei com este Livro?*, opta-se por tratar dos cerca de três anos que separaram a chegada de Camões a Lisboa e a publicação de *Os Lusíadas* em 1572. Por fim, em *A segunda vida de Francisco de Assis*, há uma cena posicionada na contemporaneidade, sem uma definição exata da duração dos acontecimentos. Nos três casos, como veremos, isso está a serviço de promover uma reflexão sobre o presente, a partir de uma reavaliação do passado.

Como nos lembra Furet, o historiador “está consciente de que *escolhe*, nesse passado, aquilo de que fala e, assim fazendo, coloca, a esse passado, *questões seletivas*” (Furet, s/d, p. 84, grifos meus). O historiador (e por extensão o biógrafo ou o próprio ficcionista) é então o próprio construtor do seu objeto de estudo/trabalho, uma vez que se impõe a tarefa de delimitar “não só o seu período, o conjunto dos acontecimentos, mas também os problemas colocados por esse período e por esses acontecimentos, e que terá de resolver” (Furet, s/d, p. 84).

Ainda pensando na questão do tempo, vale colocar em pauta a idéia de Leonor Arfuch a respeito da “comunidade temporal” que possibilita o próprio relato biográfico. A pesquisadora argentina, ao comentar uma afirmativa do linguista Émile Benveniste, escreve:

Sua reflexão se orientava em deslindar as noções comuns de tempo *físico* do mundo, como contínuo e uniforme, e o tempo *psíquico* dos indivíduos, variável segundo suas emoções e seu mundo interior. A partir dali, distinguia o tempo cronológico, que engloba a vida humana enquanto ‘sucessão de acontecimentos’, tempo da nossa existência, da experiência comum, continuidade a partir de que dispõem, como ‘blocos’, os acontecimentos. Esse tempo, socializado no calendário /.../ se articula por sua vez a outro tempo, o tempo *lingüístico*, que não é redutível a nenhum dos outros, a menos que se desdobre no ato da enunciação, não já como uma manifestação individual a não ser *intersubjetiva*, enquanto põe em correlação presente, atual, um eu e um tu /.../ (Arfuch, 2002, p. 88-89)

É nos termos teóricos apontados acima que se funda a idéia de ler os textos teatrais de José Saramago como algo que parte de *uma* escrita biográfica (exceto em *A noite*), ou seja, de uma escrita possível, tendo-se em mente que tal processo de escrita é mediado pela subjetividade do biógrafo, enquanto sujeito que reflete sobre um objeto construído a partir das fontes a que teve acesso e que deliberadamente escolheu algumas em detrimento de outras. Soma-se a isso, no caso de Saramago, a intenção de remexer a tradição cultural a partir de sua problematização na literatura.

Aponto agora algumas observações a respeito das três primeiras peças teatrais de José Saramago.

1. A NOITE

A questão biográfica estaria anulada ao pensarmos na peça *A noite* (1979), se não houvesse ali, segundo afirma Horácio Costa “duas circunstâncias, uma de ordem histórica, outra de ordem individual, autobiográfica”, a responderem “pela escolha do tema” (Costa, 1997, p. 121). Cinco anos após a noite em que eclodiu propriamente a Revolução dos Cravos, a peça surge ambientada na redação de um jornal, na qual as relações de poder entre os seus componentes surgem como “uma metáfora localizada do processo político português” (p. 123). É como se metonimicamente o pequeno espaço de um jornal obediente ao poder instituído representasse as tensões existentes na sociedade portuguesa daquele momento, tensões essas relativas a um governo ditatorial de cerca de cinquenta anos.

A referência a autobiografia se deve ao fato de José Saramago, como é de conhecimento geral, ter atuado por muitos anos no campo do jornalismo. No entanto, não se pode dizer que haja na peça um personagem que seja uma espécie de *alter ego* do escritor. O que há é a representação de grupos heterogêneos que reagem de formas singulares às notícias de que tropas contrárias ao governo estão tomando a cidade de Lisboa.

O grande dilema se dá na necessidade de se tomar um posicionamento explícito, o que até então podia se dar de forma velada. Publicar ou não a notícia das movimentações de derrubada do governo poderia ser perigoso para todos. Há ali um grupo de homens mais velhos, privilegiados pelo regime e que, obviamente, o defendem. Há porém outros, mais jovens, que oscilam entre a subserviência e o desejo de ruptura. Mas será justamente entre os tipógrafos, a gente miúda da redação, mas que detém o poder de compor o jornal propriamente dito, que se dará a efetiva tomada de posição a favor de se noticiar o que ocorre na capital. É a ideia de que a verdadeira mudança só pode se dar a partir da adesão dos pequenos. O movimento dos tipógrafos é uma pequena revolução dentro do espaço do jornal. Analogamente, a revolução só será revolução se tiver sido aderida pelo povo, da cidade (como ocorre em *A Noite*) e do campo (como em *Levantado do Chão*).

Para caracterizar um personagem, Máximo Redondo, como fascista, Saramago se utiliza de um interessante recurso. Utiliza a transcrição de um editorial publicado em abril de 1973 no periódico *Época*, atribuindo-lhe a autoria ao personagem. Horácio Costa pontua o fato de José Saramago ter “alguma legitimidade para usar o texto, uma vez que ele responde a um artigo seu, não assinado” (Costa, 1997, p. 127). Podemos certamente entender esse procedimento como um claro exercício de utilização de fontes

referenciais na construção do texto literário, baseado não exatamente em fatos reais, mas em situações que uma determinada realidade passada poderia ter comportado. Ironicamente, e a ironia é certamente uma útil ferramenta nas mãos do escritor, o texto publicado para combater as suas ideias, serve para justamente reforçá-las no momento da escrita da peça.

Não é preciso que tenha havido uma redação de jornal que, na madrugada em que se dá a ação teatral, tenha efetivamente vivenciado o que está representado na peça para que ela seja verossímil, para que possa provocar no expectador, e posteriormente nos leitores, uma atitude de reflexão diante do momento histórico representado.

Essa me parece ser a base da leitura que se deve fazer do teatro de José Saramago. Ainda que em menor quantidade, são obras em que a complexidade dos temas e das relações estabelecidas entre personagens ou entre grupos de poder estão tão presentes quanto estariam, por exemplo, nos romances da década de 1980. Não me parece que esse teatro inicial se configure como um mero exercício de uma escrita que amadureceria nos romances. Seus ingredientes já ali se encontram, tanto é que *A Noite* dista apenas um ano da publicação de *Levantado do Chão*, e *Que farei com este livro?* surge no mesmo ano que o referido romance.

2. QUE FAREI COM ESTE LIVRO?

Ambientada no século XVI, entre 1570 e 1572, *Que farei com este livro?* trata de Camões e da publicação de *Os Lusíadas*. O livro a que o título da obra se refere é, portanto, o poema épico camoniano. Seu autor, o homem Luís Vaz (não o poeta, que seria posteriormente reconhecido como um dos grandes nomes, senão o maior, da Cultura Portuguesa), é personagem central da peça.

Em poema publicado em 1981, no livro *Os poemas possíveis*, o escritor trata também de Camões: “Que sabemos de ti, se só deixaste versos” (Saramago, 1981, p. 23). O verso sugere que, sendo parca a documentação sobre a vida de Camões, o que torna sua biografia obscura em vários pontos, restam apenas “papéis com versos”, ou seja, sua obra. Dali seria possível, por falta de outras opções, obter dados sobre a vida do poeta, para a sua reconstrução enquanto personagem. Com a intimidade que o uso da segunda pessoa do singular no poema indica, o texto abre a possibilidade de ser a obra escrita uma fonte para se preencher as lacunas da vida do homem, isto é, do homem que Camões eventualmente tenha sido. Tal ideia também foi apontada por Jorge de Sena, ao

afirmar que “revelar a arquitetura do poema [*Os Lusíadas*] era aproximarmo-nos, tão de perto quanto possível, das intenções de Camões, e compreender não só o tema, mas ele mesmo como poeta e homem” (Sena, 1978, p. 446). Na própria peça, surge a idéia de que os versos por si só revelam algo do poeta:

FRANCISCA DE ARAGÃO:
Quero ler esses versos.

LUÍS DE CAMÕES:
Para quê?

FRANCISCA DE ARAGÃO:
De vós, sei o que éreis. Mais me dirão agora os versos de quem sois hoje, do que vós narrando-me esses dezassete anos em outros dezassete (QFL, p. 44).ⁱ

É claro que isso não precisa ser encarado de forma literal, mas pode servir para ilustrar uma técnica, um procedimento. Em texto publicado na primeira edição do livro, Luiz Francisco Rebello observa que, na peça,

a teatralização de personalidades exemplares da história literária /.../ oscila entre a narrativa biográfica, mais ou menos fiel, mais ou menos fantasiada, e uma finalidade didáctica que extrai da luta do artista com o meio social que foi o seu a matéria-prima para o ensinamento que se propõe (Rebello, 1980, p. 164).

Parece ser justamente essa a estratégia de construção do personagem: criá-lo tendo por um lado a ideia de biografia e por outro sua inserção no meio social em que viveu. Quanto a isso, acrescenta Rebello:

Na intersecção destas duas linhas se situa, precisamente, a peça de Saramago, que no entanto evita com superior inteligência os escolhos inerentes a uma e outra: nem o rigor histórico se dilui numa ilusória fidelidade arqueológica ou no recurso fácil aos anacronismos, nem a invenção poética abdica dos seus direitos sem deles todavia nunca abusar, nem a lição que da obra se desprende /.../ é posta em regras que, à maneira de um catecismo, o aluno/espectador deverá decorar... (p. 164).

"Dizem que é Luís de Camões. Será.", escreveu Saramago na crônica “São Asas” (1997, p. 58-59). Ali, ao se referir à estátua, posta em praça pública para homenagear o grande poeta nacional, vemos não o homem Camões, aquele sobre quem nada mais que dos versos sabemos, mas o vate, o poeta consagrado, o próprio

monumento, personagem da história literária portuguesa. No entanto, “o velho Luís Vaz”, o homem, “continuará morto” e a imagem do poeta, imobilizada no bronze da estátua, continuará a representar uma construção significativa de tempos que ficaram para trás. Tempos dos acontecimentos narrados, tempo da narração, tempo da mitificação do poeta e de seu livro. A voz do homem que foi Luís Vaz, transformado em monumento, “está trancada nos lábios de bronze” e os “ecos dessa voz, que ressoam de verso em verso, como entre montanhas que se falam e respondem, não chegam aos duros ouvidos deste tempo” (p. 59).

É preciso criar um discurso que chegue aos ouvidos desse tempo. O teatro de Saramago parece ter essa função, didática talvez, como nos apontou Rebello, acima citado.

O que se percebe neste pequeno texto é já uma preocupação que reaparece em *Que farei com este livro?*. José Saramago desenvolve, a partir da peça, uma reflexão sobre o papel do poeta e de sua figuração em praça pública. A fria estátua de bronze carece de ser aquecida, para que atentemos para o que encontra-se ali cristalizado. É preciso repensar o que nela está instituído, na figura estática, negra da fuligem do tempo, para recriar a identidade, já que a que se tem (a do herói, épico como seu livro) não basta.

A reflexão sobre a fixação das palavras naquilo que o monumento pode significar é bastante semelhante à presente em “São Asas”. No julgamento de Benjamin, segundo Jeanne-Marie Gagnebin, a fixação da imagem do poeta no monumento pode ser entendida como uma renúncia da representação do poeta enquanto homem, “pois aniquilar um homem é tanto privá-lo de comida como privá-lo de palavra” (Gagnebin, 1999, p. 109). Ir ao monumento é, então, realizar exatamente o caminho contrário proposto por Jorge de Sena. Não ir às palavras do poeta é desconhecer não só a obra, mas o que se aproxima do que deve ter sido o homem.ⁱⁱ

O Camões que surge em *Que farei com este livro?* “se distancia do monumento, porque ganha voz e porque aparece como homem que vivencia o seu tempo e todas as contradições que há nele” (Capuano, 2007, p. 42). Na ação da peça, Camões é um homem absolutamente comum e pobre. O próprio poeta afirma: “/.../ Voltei da Índia sem riqueza nem esperança de a ter, e com a saúde perdida. Durante dezassete anos sofri além-mar o que além-mar em geral se sofre, mais a parte que só a mim cabia. Trouxe papéis com versos, é tudo quanto tenho (QFL, p. 44, grifo meu). O Camões de

Saramago trouxe certamente algo mais, trouxe em si a sua dignidade de poeta, de português, de homem, valor tão deteriorado na sua época, valor tão deteriorado hoje.

Entretanto, o pouco que tem lhe é suficiente para crer na importância da busca da publicação do livro. Trata-se portanto de um homem que é o contrário daquilo que se poderia idealizar em um poeta: não é aquele que tudo sabe, que tudo pode ou que tudo tem. Ao contrário, é aquele que quer pôr em prática o que acredita, mas não consegue sequer cavar seu espaço no mundo. Ainda assim, não é a figura do poeta sofredor, o que salvou o livro a nado, o injustiçado em vida, que nos é apresentado por José Saramago. Há de fato um homem comum, desgastado pelas agruras da vida, mas que ainda guarda em si alguma capacidade de crer e de sonhar.

Esta não é uma imagem condizente com a concepção de poeta clássico, o vate, ser praticamente divino, dotado do haloⁱⁱⁱ que assinala a sua condição de artista e o faz diferente dos outros. O Camões de Saramago é o poeta que já perdeu a aura, mas que nem por isso se converteu em um pobre coitado ou perdeu a dignidade. É apenas um homem tentando se incluir no mundo, por não querer estar à margem dele. Ao contrário, o reino, e também o Portugal do fim do século XX, mergulhados na repressão, vêem vilipendiados os princípios mais básicos daquela mesma dignidade que o poeta da peça soube manter, pagando com a pobreza pessoal seu preço. Camões vive certamente um momento de cruciais transformações de Portugal, o mundo, o que se faz sentir pela dicotomia entre o tempo passado, narrado no poema, e o tempo presente, que aos poucos o poeta inclui no seu texto.

3. A SEGUNDA VIDA DE FRANCISCO DE ASSIS

Em *A Segunda Vida de Francisco de Assis* (1987), José Saramago recria Francisco de Assis a partir da tradição medieval que o tem como o homem que se converteu aos mais puros ideais do cristianismo. Renuncia a fortuna familiar, rompe com o pai e passa a viver em voto de pobreza. Em torno de si, organiza-se a ordem dos franciscanos.

A primeira marca de singularidade que se pode apontar na peça de José Saramago é a ambientação temporal. A ação da peça se dá na atualidade, sem uma clara definição do tempo ou do espaço. Esse é um dado fundamental, pois o confronto que por fim se dará é de Francisco com ele mesmo. O homem, com seus ideais medievais, reencontra no presente, após longa ausência, os ideais de sua ordem transformados em uma grande

empresa, altamente lucrativa, cujo produto de venda são os ideais franciscanos. Do confronto com essa situação, surgirá um novo Francisco, que mais uma vez se vê na situação da renúncia: a renúncia ao próprio nome, e consequentemente a alguns aspectos da essência do seu pensamento medieval.

A anotação que aqui desejo fazer, no entanto, parte da ideia da criação dos personagens, catorze na peça, dos quais todos, exceto Pedro, representante dos pobres, são fundados numa matriz histórica. Criar os personagens passa então a ser um exercício interessante, pois requer um conhecimento do que foi registrado, em termos biográficos, a respeito da vida de cada um, para a partir daí construir o personagem na atualidade, prorrogando-lhes ficcionalmente a vida, dando-lhes mais um capítulo em suas biografias.

É claro que a escrita de um texto teatral tem especificidades, de forma que tentar lê-lo à luz de teorias a respeito da escrita de biografias pode ser um caminho forçoso. No entanto, enquanto processo de escrita, ainda mais em se tratando de autor como José Saramago, isso pode ser uma útil ferramenta para se atingir, por meio da leitura, camadas menos superficiais do texto.

Costumo ler o texto saramaguiano tendo em mente a complexidade de seus narradores. Isso porque compactuo da ideia de que os anacronismos são marca constante em seus textos. Entendo por anacronismo não apenas a explícita voz do presente ecoando em narrativas ambientadas no passado (caso, por exemplo, do *Memorial do Convento*), mas de qualquer marca dos posicionamentos ideológicos do autor que se fazem presentes em qualquer tipo de texto, seja romance, teatro ou poesia.

Em entrevista a Juan Arias, José Saramago fez a seguinte afirmativa:

O espaço que existe entre o autor e a narração por vezes é ocupado pelo narrador, que age como um intermediário, por vezes como um filtro, que existe para filtrar o que possa ser demasiado pessoal. Por vezes, o narrador está aí para ver se se pode dizer alguma coisa sem demasiado compromisso, sem que o autor se comprometa demasiado (Saramago, in Arias, p 26).

Na ação teatral, na ausência de narrativa, são alguns personagens que guardarão a “anacrônica voz” em suas falas. Defendo a ideia de que, no teatro, são as vozes femininas que assumem esse papel. No caso de *A segunda vida de Francisco de Assis*, como também em *Que farei com este livro?*, é a mãe (Pica e Ana de Sá) e a “namorada” (Clara e Francisca de Aragão) que tomam esse papel. No caso da construção de cada uma das personagens, Saramago partiu de elementos histórico-biográficos.

A biografia deve ser entendida como uma construção discursiva, mediada pelo manancial de informações a que o biógrafo teve acesso e pelas escolhas feitas pelo mesmo ao redigi-la. O dramaturgo aqui ocupa de certa forma o lugar do biógrafo. Nesse papel, Saramago parece trazer os fatos consagrados da vida dos personagens para, por meio da escrita, dotá-los de grande complexidade. Pica e Clara, por exemplo, são personagens que, na peça, estão a favor de Francisco, pelos laços antigos que os unem, mas têm consciência da ingenuidade de seus objetivos. Estão também, por fidelidade ideológica, dispostas a segui-lo sempre.

Segundo Pauline Hörmann, pode-se definir a biografia como um subgênero da historiografia, pois, ao descrever a vida de um indivíduo particular, trabalha-se com a pequena unidade de grandes períodos da história. Além disso, a biografia, gênero dos mais antigos da historiografia, tinha função didática e exemplar. Contava-se a vida ilustre de alguém para que a narrativa contribuísse com a educação moral das sociedades. Todavia, o que a peça de José Saramago nos apresenta não pode se encaixar nessa visão. Não há na peça uma preocupação em retratar qualquer personagem, inclusive (e principalmente Francisco), como figuras exemplares. O grupo dos ditos “gananciosos” é formado por aqueles que, de acordo com as narrativas medievais, tomaram atitudes que autorizam a sua representação, hoje, nos termos em que José Saramago o faz.

Além disso, sabe-se que o biógrafo atual, a princípio, está consciente de que seu ofício consiste em conjugar o que é historicamente comprovável a uma necessária criatividade capaz de transformar uma lista de acontecimentos em uma narrativa plausível e interessante (Hörmann, 1996, p. 18). Trabalha então o biógrafo não mais na base da oposição entre ficção / fatos reais, mas em termos de “fatos criativos” e “ficção histórica”. Segundo o historiador I. Nadel, citado por Hörmann (1996, p. 36), o biógrafo (assim como o historiador) seleciona subjetivamente os elementos que comporão seu texto, de modo que a vida biografada possa ser compreendida pelos leitores numa estrutura textual narrativa. O mesmo, como vimos, que foi postulado por François Furet, justamente em um trabalho em que procura evidenciar a preponderância da história enquanto problema, se comparada com a história-narrativa.

Em *A segunda vida de Francisco de Assis*, observa-se um procedimento de representação comparável com o que foi acima exposto. No entanto, a plausibilidade da história contada sob a forma de ação teatral está a serviço de um objetivo outro (senão

maior): provocar no expectador/leitor uma reflexão a respeito de sua condição humana, a partir da desmitificação de uma figura icônica do cristianismo.

Na peça, há certamente o que afirmou João Ferreira em um ensaio:

No Brasil, em Portugal, onde quer que seja, esta segunda vida de Francisco de Assis, surge como uma metáfora moderna de um mundo que precisa de uma transformação humanística superior, de uma teoria do homem pelo homem. Esta metáfora inspirada e apresentada por Saramago mostra como teatro e literatura podem ser discursos ativos voltados para o realismo social. No plano da ética política, o dinheiro e a riqueza devem ser controlados pelo direito de todos a fim de que a ambição não provoque a exploração e o aviltamento da consciência. Branca e luminosa, a prata, símbolo ocidental do dinheiro (argentum, argent), indica pureza e no cristianismo, pureza e purificação (Ferreira, s/d).

É a realidade dos pobres em confronto com a realidade dos ricos que dará ao Francisco da peça a real dimensão do problema que se lhe coloca. O interessante é que isso se dá justamente pelo confronto das idéias de Pedro, o representante dos pobres, e Francisco. A pobreza de que trata Francisco, não é a mesma pobreza que Pedro vivencia. Ao apelar por ajuda, Francisco tem a justa dimensão do abismo que separa seu tempo do momento atual:

FRANCISCO:

Pedro, é um pobre que pede auxílio a outro pobre.

PEDRO:

Não somos pobres iguais. Tu tornaste-te pobre para poderes ganhar o céu. Nós, que pobres fomos e pobres continuamos a ser, nem a terra conseguimos conquistar. Nenhum pobre te agradeceu quando abandonastes as riquezas de teu pai.

FRANCISCO:

Não esperava agradecimentos. Tratava-se de salvar almas.

PEDRO:

Não sei se salvastes alguma. Mas, ao louvares a pobreza, afirmaste a bondade do sofrimento dos pobres. Este é o pecado de que nenhuma absolvição te levará. (SVSF, p. 221).

CONCLUSÃO

A partir das observações da natureza das que foram apresentadas no presente texto, pretende-se aprofundar a leitura das três peças iniciais de José Saramago e incluir, no decorrer da pesquisa, *In Nomine Dei* e *Don Giovanni*, tendo como norteamento das reflexões a representação da história empreendida pelo autor no seu teatro.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *El Espacio Biográfico – Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.

ARIAS, Juan. *José Saramago: O amor possível*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar; a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAPUANO, Cláudio de Sá. "A voz do presente na ação teatral de José Saramago". In: *Encontros Prodigiousos - Anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Belo Horizonte: FALE/UFMG e PUC Minas, 2001. v.I. p. 191-197.

_____. 2007. *Tudo que trago são papeis: história, escrita e ironia no teatro de José Saramago*. Cabo Frio: Ferlagos, 2007.

COSTA, Horácio. *José Saramago, o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.

FURET, François. "Da história-narrativa à história-problema". In: *A oficina da história*. Lisboa: Gradiva, s/d.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2 ed., 1999.

HÖRMANN, Pauline A. H. *La biographie comme genre littéraire – Mémoires d'Hadrien de marguerite Yourcenar*. Amsterdam, Rodopi, 1996.

REBELLO, Luís Francisco. "Pós-fácio talvez supérfluo". In: SARAMAGO, José. *Que farei com este livro?* Lisboa: Editorial Caminho, 1980.

SARAMAGO, José. *Que farei com este livro?* São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

_____. "A Noite". In *Que farei com este livro?* São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

_____. "A Segunda Vida de Francisco de Assis". In *Que farei com este livro?* São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

_____. *Os poemas possíveis*. Lisboa: Editorial Caminho, 1981.

_____. "São Asas". In *Deste mundo e do outro*. Lisboa: Editorial Caminho, 6 ed, 1997.

SENA, Jorge de. "Camões: Novas Observações acerca da Sua Epopeia e do Seu Pensamento". In: *Dialéticas Aplicadas da Literatura* (Obras de Jorge de Sena). Lisboa: Edições 70, 1978.

NOTAS

ⁱ QFL p. 44. Cito sempre as peças por meio das iniciais que compõem seus títulos: NA – *A Noite*, QFL – *Que farei com este livro?* e SVSF – *A segunda vida de Francisco de Assis*.

ⁱⁱ Por mais questionável que possa ser a idéia de se conhecer o autor por sua obra, Jorge de Sena desenvolveu uma reflexão a partir do que consistiria o projeto estético de Camões, que reflete, segundo o autor, seu pensamento.

ⁱⁱⁱ Utilizo as palavras "halo" e "aura" exatamente na mesma acepção que Marshall Berman utilizou no capítulo dedicado a Baudelaire em *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. Ali, o autor aborda a desmistificação da imagem do poeta, convertido em homem comum, desprovido de qualquer elemento que o assinale e o diferencie dos outros indivíduos.

SOBRE A CIDADE EM “*ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*”

Cláudio do Carmo Gonçalves - UESC

As falas da cidade nos textos contemporâneos são tão características como as cidades, são instáveis e precárias como uma estética singular de registros e fragmentos, de celeridade e de imagens controversas. Assentadas em textos ficcionais e práticas culturais das mais variadas naturezas, tais como a literatura, o cinema, o teatro, as artes e a música, as falas remetem a um modo de ver e sentir a cidade numa peculiar cartografia ficcional que interpreta e ao mesmo tempo parece inviabilizar a representação geográfica. São textos palimpsestos, que se confundem, que leem e podem ser lidos por dada sociedade. Assim, a re - codificação da cidade é um permanente desafio aos estudos contemporâneos.

A cidade como entidade perceptível que se identifica no espectro da sensibilidade, tem falas, traduzidas em discursos, estratégias e narrativas que a um só tempo a estruturam e a leem. Sim, a cidade sujeito e objeto de uma mesma conjugação representacional.

Há um desenho de cidade reconhecível em sinais dos mais relevantes, naquilo que Mário de Andrade chamou de “sentimento de cidade”, ou seja, uma configuração de apropriação que é sentida muito mais que definida em suas delimitações topográficas. Portanto, na construção da ficção contemporânea está em jogo o estatuto de um re-arranjo de categorias tidas como sedimentadas, tal qual as práticas culturais que nos fazem pensar o verdadeiro sentido da representação, e em que medida representação significa mentira, ou objetivamente, em que medida a categorização da representação em termos de afastamento do real constitui um mecanismo de exclusão e estratégia de detenção de poder.

Neste sentido, seguindo acompanhando Fredric Jameson, que nota nas práticas culturais, ainda que na vigência do estatuto da representação, ordens de discursos que fundam o real de outra natureza. Não são meras interpretações do real, embora à superfície possam nos dar esta nítida impressão, mas sujeitos tão presentes como o real ontológico.

A condição pós-moderna aliada à noção de uma cultura contemporânea tem no eixo da representação umas das suas vertentes sintomaticamente relevantes. Ora, os *usos da cultura* se tornaram elementos discursivos dos mais tradicionais, pois vigoraram vinculados à noção de representação construída numa perspectiva diacrônica. Mas se a condição pós-moderna problematiza de forma dramática a representação, é concebível que haja um entendimento no sentido de que a cidade se vê desafiada quanto à sua constituição.

Os repertórios ficcionais exprimem uma espécie de *musealização*, pois expõem formas diferenciadas de assento que não mais somente os tradicionais. Tais formas; amorfas, imateriais, intangíveis, ocupam um espaço carente de sentido, pois não estão disponíveis ao uso imediato e são insensíveis a práticas políticas.

O problema se posta quando percebemos a relação da cultura contemporânea com as novas modalidades de expressão. Se por um lado há uma tendência ao contrato efêmero em detrimento da perenidade que experimenta um contumaz desprestígio, por outro, e aí vai uma contradição, há um excesso na visibilidade, da cena que, em última análise, longe de ser uma reafirmação ou sedimentação, dissimula um sentido preciso. Dito de outro modo, o excesso da cena nos faz desviar da verdadeiro sentido, como se a sobreposição desta cena significasse imagens no espelho que nos dão apenas falsas realidades. Desta maneira, a experiência de cidade é em si um texto que nos remete a outros textos, como nos sugere Ítalo Calvino, e neste jogo de inter-textos os repertórios que corporificam tal experiência se mostram decisivos no sentido de sua apreensão.

O livro de Ensaio sobre a cegueira, oitavo romance do escritor português José Saramago, transformado em filme numa produção sob a direção de Fernando Meireles, em 2008, traz-nos algumas inquietações que se inscrevem mesmo na cartografia maior das possibilidades que emergem na ambiência cultural da chamada pós-modernidade, e que a literatura mais que representar, apreende no sentido de ser umas das articulações possíveis neste imaginário.

Ora, a cegueira, em sua tipologia usual e fruto não só de uma construção societária, mas sobretudo de comprovações científicas, sabe-se hoje que é escura ou preta, o que nos remete a um imaginário negativo de trevas e degradações. Pois bem, Saramago resolve em sua narrativa mexer com esta certeza científica ao nos descrever através de seus personagens uma cegueira clara e branca. E ao se voltar para o ataque frontal, a convicção tão bem estabelecida, Saramago não só nos sublinha a desconfiança, relativização, em sentido mais restrito, da pertinência destas convicções, bem como nos possibilita pensar de forma mais ampla na própria instabilidade de um mundo em que as certezas se encontram abaladas.

Mas não é só, a cegueira branca se inscreve naquele tipo de evento paradoxal, que longe de sintetizar uma resposta, traz a dúvida e a crescente reflexão.

A narrativa, contada por um narrador em terceira pessoa, tipicamente saramaguiano, pois traz em si elementos de ironia e dualidade naquilo que afirma, é deflagrada a partir de um acontecimento inusitado: Um homem, e o fato de ser um

homem ou seja, de ser uma pessoa sem nomeação identificadora é um traço que deve ser observada e que retornaremos mais adiante, em seu carro, no trânsito do que parece ser uma cidade, pois cria-se uma atmosfera de muitos veículos trafegando, bem como engarrafamentos e pressa, para diante de um sinal fechado. Ao abrir o sinal, o homem não percebe, tendo apenas o sentido de sinal aberto dado pelas inúmeras buzinas nervosas que lhe cobram uma ação. É então que subitamente este homem percebe que não está enxergando e se percebe o inusitado da ocasião, a cegueira que ele se vê acometido, é uma cegueira branca.

Pelas janelas do carro espreitavam caras vorazes, gulosas de novidade. O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as. Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite. Mas a cegueira não é assim, disse ao outro, a cegueira dizem que é negra. Pois eu vejo tudo branco. (SARAMAGO, 2006, p. 13)

A epidemia se espalha por toda parte, numa escala assustadora que nos faz absurdamente aceites de uma situação que parece familiar. A celeridade dos acontecimentos se alinha com uma sociedade que produz eventos tão instantâneos quanto superficiais, atenuando e por vezes anulando a capacidade de indignação, com suas repercussão e consequência esvaziada.

A cegueira branca provoca reações imediatas de todos aqueles que zelam pela sociedade. É assim que as autoridades de um governo instalado, se apressam em restringir as ações dos que passam a ter a doença. É uma forma de vigiar e ter o controle das ações de homens e de grupo potencialmente perigoso. A semelhança com o panoptismo descrito por Michel Foucault é preciso neste momento. Trata-se de uma forma estratégia invisível de controle social sob o argumento primeiro de defesa do cidadão e mesmo sua salvaguarda.

Assim, as formas de defesa levadas a efeito pelas autoridades nada mais são que autenticações de estratégias de controle, que se mostram eficazes e revelam um grau perturbador de disciplina que visa, em última instância, a detenção cada mais apurada de poder diante de grupo amplos da sociedade.

Deste modo as pessoas, personagens, que vão ficando cegas, e são muitas, vão sendo gradualmente tiradas do convívio social. É neste ponto que o médico, que se

revelaria um personagem de referência na narrativa, vem a cegar, e vai para quarentena num lugar qualquer, que se apresenta na narrativa apenas como um pretexto simbólico no sentido de se rascunhar um espaço de prisão e ausência de liberdade.

Tudo passa a acontecer neste espaço que mais se assemelha a um campo de concentração, mas que no fundo não quer ser nenhuma referência. O espaço que da ausência de liberdade se revela mais que isto, um espaço de ausência de valores, de degradação, de inescrupulosas atitudes de homens para com homens.

A mulher do médico, que o acompanha, neste verdadeiro inferno dantesco para qual todos são levados, ficamos sabendo, não é cega, mas se faz de cega para sobreviver, nos parece num primeiro momento. Mas com o decorrer das tragédias que se sucedem na narrativa, percebemos que a não cegueira desta mulher se mostra um contraponto a todo cruel espetáculo a que assistimos. O contraponto se justifica quando observamos que a referência é base constitutiva da identidade. De outro modo, para que haja identidade, ou seu processo de constituição faz-se necessário a referência. Na mesma lógica, a diferença somente se dará a notar a partir de uma constitutiva identitária. Antes que haja diferença temos a identidade.

No caso da mulher do médico, a visão é base identitária que nos une a todos de uma forma geral, e neste sentido a identidade tem sua referência estruturada a partir disto. Em seguida tal identidade se vê desafiada e rasurada, quando todos ficam cegos. Na lógica da narrativa, é necessário que haja alguém que não esteja cego para sabermos que há uma cegueira, pois se todos são iguais anula-se a referência e por conseguinte a distinção.

A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e contavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco. Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava. (SARAMAGO, p. 310)

Assim, a mulher do médico é a única a permanecer com a visão, mas finge estar cega e isto demonstra a distinção necessária que Saramago nos coloca. Na verdade nós leitores estamos, tal qual a mulher do cego, enxergando a cegueira do Outro, que no fundo somos nós.

O vazio ou a sensação de estranhamento experimentado na narrativa se dá em diversas direções, como um sentimento de pertença que sublinha todas as ações

projetadas. É o caso dos lugares, que estranhamente não tem nomes. As ruas não são identificadas, mas sabemos que elas existem e perto de nós. A cidade projetada por Saramago, é uma cidade que nos habituamos a viver e, descobrimos um tanto espantados, que esta cidade é perversa nas suas complexas relações espaciais e de convivência. O que são ruas sem nome se não o signo de uma cidade desconhecida, que pensamos conhecer. Enxergamos a cidade, pois temos a visão, mas a ausência de nomes da narrativa vem nos mostrar que esta visão é cega, de uma cegueira branca.

A ausência de nomes também dramatiza as relações pessoais que o Ensaio nos oferece. O motorista, o médico, a mulher de óculos escuros, o rapazinho estrábico, mais que nomeações genéricas, são marcas de um esvaziamento e superficialidade que regem as vivências pessoais. Conhecemos de uma maneira impessoal os seres com que nos relacionamos. Somos capazes de conversar, sair, jantar, morar, enfim, nos relacionarmos com pessoas que desconhecemos essencialmente, sem que isto seja corporificado como algo especialmente negativo. Sim, a cegueira nos acomete parece dizer Saramago nesta alegoria da própria condição humana contemporânea.

REFERÊNCIAS

- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- SILVA, Tomás Tadeu da. *O currículo como representação*. In: *O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

AUTORIA FEMININA NA LITERATURA PORTUGUESA

Conceição Flores - UnP¹

Procuramos as escritoras
as vozes onde elas estão
teimamos nas suas vidas

E se a escrita foi seu chão

Vamos atrás das palavras
através do tempo ido
encontrá-las recolhidas

No passado desvalido

(HORTA, 2009, p. 44)

INTRODUÇÃO

Este texto apresenta um breve panorama da escrita das mulheres portuguesas e resulta de uma pesquisa iniciada em 1985. Durante anos, “procuramos as escritoras”, fomos “atrás das palavras”, “seguimo-las” por bibliotecas e arquivos portugueses e reunimos cerca de duas mil que apresentamos no *Dicionário de escritoras portuguesas: das origens à atualidade* (2009). Falo aqui também em nome de Constância Lima Duarte e Zenóbia Collares Moreira, parceiras queridas desta pesquisa/viagem pela escrita feminina portuguesa.

O dicionário reúne verbetes de escritoras consagradas pelo público e pela crítica e de outras cujo nome é apenas conhecido em pequenas vilas ou pelos familiares. “Recriando a própria história / perseguindo o interdito”, identificamos pseudônimos, “levantamos a poalha” e reunimos informações dispersas de tempos diferentes sobre mulheres que ao longo dos séculos

¹ Professora adjunta de Literatura Portuguesa da Universidade Potiguar (UnP).

têm publicado ou deixado seus textos manuscritos. “Buscamos a sua sombra / o seu vulto face e mão” seguindo princesas, infantas, damas da corte, religiosas, plebéias, anônimas e famosas, algumas fizeram da escrita a sua profissão, outras foram apenas diletantes da palavra. “Partimos pelas veredas” ao encontro de portuguesas nascidas no Brasil, nas antigas colônias de África, nos Açores, na Madeira, em Portugal continental e até daquelas que, nascidas no estrangeiro, fizeram de Portugal a sua pátria ou, nascidas em Portugal, no estrangeiro se fixaram e publicam(aram) em língua portuguesa (HORTA, 2009, 45).

1 PIONEIRAS

Os primeiros registros da presença da mulher na literatura portuguesa só aparecem no *Cancioneiro Geral*, de Garcia Resende. Nele há a presença de doze mulheres, entre elas, D. Filipa de Almada (1453-1497), neta de D. Filipa de Lencastre, casada com o poeta Rui Moniz, que também figura no *Cancioneiro*. Acompanhada por suas donzelas, muitas das quais também compunham trovas, animavam os serões palacianos, aceitando e respondendo aos desafios dos poetas. Deixaram uma poesia de circunstância em que sobressai o lúdico e o frívolo, mais de valor documental do que literário.

No século XVI, é, sobretudo, em torno da corte que a vida literária continua a ocorrer. Reunidas em volta da Infanta D. Maria, filha de D. Manuel, mulheres notáveis pela sua cultura literária superaram as barreiras de gênero e ombreavam com os doutos daquele tempo. Lembro, a título de exemplo, Luísa Sigeia, preceptora da infanta, e Joana Vaz, mestra de latim, que escreveram poemas em latim. Creio que vale a pena abrir um parêntesis para lembrar um antigo ditado que diz “Mulher que fala latim e burra que faz “him”, sai-te para lá, meu cavalim”¹, que elucida bem como essas mulheres ultrapassaram as barreiras então impostas ao sexo feminino.

Outras mulheres marcaram presença. Públia Hortênsia, travestida de homem frequentou a universidade, destacando-se entre os filósofos do seu tempo. Leonor de Noronha escreveu diversas obras de caráter religioso e traduziu do latim a *Crônica Geral* de Marco Antônio Sabélico. Joana da Gama fundou um recolhimento em Évora e foi autora dos *Ditos da freira*.

2 BARROCAS

A presença da mulher na literatura portuguesa começa a ser mais efetiva no século XVII, tanto nos claustros como fora deles. Alguns textos foram produzidos como exercício espiritual: são as autobiografias escritas a mando dos confessores como forma de controle da mente feminina. Antónia Margarida de Castelo Branco, divorciada, freira para fugir à brutalidade do marido, deixou uma *Autobiografia*, que foi escrita, destruída e reescrita, revelando a história de um matrimônio imposto, infeliz, como tantos não desejados por essas mulheres de séculos passados. Dos claustros, chega também a produção literária das Sórores Maria do Céu, Violante do Céu e Madalena da Glória. Mas não há como esquecer outra religiosa, a Mariana Alcoforado, autora do lamento de amor pungente que continua correndo mundo: as célebres *Cartas Portuguesas*. Fora dos claustros, Bernarda Ferreira de Lacerda, autora de *Soledades do Buçaco* (1634) e Maria Lara e Menezes, que escreveu *Saudades de D. Inês de Castro*, publicada na *Fênix renascida*.

3 ESCRITORAS DAS LUZES

É no século XVIII que as mulheres começam a ousar uma escrita feminina. Até então, as táticas tinham sido as de reduplicar o cânone masculino, assumindo o mesmo discurso patriarcal. Nesse século, surgem mulheres que ousam assumir uma fala que se contrapõe ao discurso masculino. Paula da Graça, em 1743, responde, passados quase dois séculos, ao célebre folheto *Malícia das mulheres*, de Baltasar Dias². Intitula seu folheto de *Bondade das mulheres vindicada, e malícia dos homens manifesta*.

Em 1761, Dona Gertrudes Margarida de Jesus publica a *Primeira carta apologética em favor e defesa das mulheres, com argumentos colhidos na História*, em resposta à obra de Frei Amador do Desengano – *Espelho no qual claramente se vêem alguns defeitos das mulheres*, de 1761, que acusava o sexo feminino de ignorância, inconstância e formosura.

Esse é o século das Luzes e o *Verdadeiro método de estudar* (1746) propõe uma virada no ensino português, com propostas pedagógicas iluministas. O autor reserva a última carta para falar da educação feminina, o que elucida bem o lugar reservado à mulher. Intitulada “Apêndice sobre o estudo das mulheres”, o autor mostra a opinião de seus contemporâneos quando afirma que eles as consideram “como animais de outra espécie” (1952, p. 149).

Houve sempre, contudo, mulheres que foram além do que lhes era permitido. E esse é o caso da primeira mulher que escreveu e publicou um romance na língua portuguesa: Teresa Margarida da Silva e Orta. Nascida em São Paulo, em 1711, filha de um emigrante português que chegou ao Brasil em 1695, como criado de servir e de uma brasileira, teria 5 anos quando chegou a Portugal de onde, ao que tudo indica, nunca mais saiu. Foi educada no Convento das Trinas, pois estava destinada à vida religiosa, mas quis o destino que Teresa Margarida conhecesse e se apaixonasse por Pedro Jansen Moeller, um dos frequentadores dos dias de grade do convento.

Ela conseguiu que o pai a tirasse do convento, provavelmente com a ajuda do irmão Matias Aires, que sabia ser o convento “um modo de tirar-se a liberdade aos homens e às mulheres, e nestas veio a cair o rigor do excesso; [...] Prendem-se as feras, e também se prendem as mulheres; aquelas por brabeza, estas por mansidão” (1980, p. 102-3). E, em 20 de janeiro de 1728, por procuração, mediante uma autorização especial da Igreja, Teresa Margarida casa com o amado, à rebelia paterna. Em 1752, é publicado em Lisboa o romance *Máximas de virtude e formosura...*, de autoria de Dorothea Engrassia Taveda Dalmira, pseudônimo anagramático da escritora. O enredo é simples e serve de pretexto para apresentar a filosofia das luzes, especialmente no que toca à educação feminina e à política. As personagens femininas são porta-vozes do ponto de vista sobre a educação feminina. Climenéia³, rainha de Tebas, que no exílio esconde-se sob a identidade de Delmetra⁴ para procurar o marido e a filha, afirma:

Há mulheres na Corte que, em oitenta anos que viveram, nunca tiveram mais aplicação que a dos seus enfeites; e é coisa lastimosa que deixemos de enriquecer-nos dos conhecimentos necessários com a leitura de bons livros, que são companheiros sábios de honesta conversação. (*ibidem*, p. 90).

A autora parte da crítica à futilidade feminina para sugerir que o estudo, o conhecimento e a leitura deveriam ser “companheiros” femininos, pois “Nós [as mulheres] não temos a profissão das ciências nem obrigação de sermos sábias; mas também não fizemos voto de sermos ignorantes.” Quanto às leituras, sugere que as mulheres escolham os livros e não leiam os “perniciosos os que tratam das paixões” (*ibidem*, p. 90) por essas leituras impedirem de ver “as luzes”.

O amor-paixão que levava a menina de 16 anos a desafiar a autoridade paterna e a casar-se com o amado, atitude pouco comum no século XVIII, era visto como um perigo. Aos que “se

metem pelas setas de Cupido” adverte para as penas que os aguardam. Considera que “a perfeição dos casados consiste naquela generosa paixão de amor decente, que com sua boa ordem esmalta as virtudes, e alegremente conserva a felicidade dos matrimônios, porque o gosto sempre dá asas ao amor” (*ibidem*, p. 95). Em alguns momentos, o livro é uma carta de guia para as mulheres casadas, sugerindo para o bom relacionamento do casal que “Sofram-se os casados alternativamente, que se o silêncio não curar moléstias interiores, só a morte as acaba” (*ibidem*, p. 94).

É sempre o bom senso, o equilíbrio entre os sentimentos e a razão, que é estimulado. Afirma que “os homens vieram primeiro ao mundo, fizeram as leis, e tomaram para si as regalias” (*ibidem*, p. 95), isto é, as mulheres são o “segundo sexo”, a obediência e os trabalhos são o que lhes cabe neste mundo. Mas observa também que se

[...] não resplandece em todas a luz brilhante das ciências; [é] porque eles ocupam as aulas, em que não teriam lugar, se elas as freqüentassem, pois temos igualdade de almas e o mesmo direito ao conhecimento; e o dizerem que [...] não sabemos entender, ajuizar, aprender e [que] queremos sempre o pior, é sobra de maldade, e insofrível sem razão, quando neles há sempre mais que repreender, e nas mulheres muito que louvar, menos naquelas, que muito os atendem, porque eles as arruínam. (*ibidem*, p. 92)

Na sociedade portuguesa e na brasileira também, a cultura era uma função marcadamente patriarcal e a educação um privilégio masculino. Ser mulher e falar da condição feminina, reivindicando direitos, contrapondo-os aos deveres impostos é uma ousadia e uma resistência à dominação masculina. Aos leitores de hoje pode parecer que os princípios expostos sejam conformistas, mas não esqueçamos que na sociedade setecentista esperava-se que a mulher fosse apenas obediente e modesta e não ultrapassasse o espaço privado.

4 ROMÂNTICAS

No século XIX, mais escritoras marcam presença, seja através de textos publicados em jornais, seja em edições de pequena tiragem que surgiam país afora. Relembro duas autoras: Maria Browne (1797-1861), a Soror Dolores, poetisa que abria as portas da sua casa aos intelectuais do Porto e por cujo salão passaram, entre outros, Faustino Xavier de Morais e Camilo Castelo Branco; Ana Plácido (1831-1895), a companheira de Camilo, mais lembrada por esse fato do que pela escrita.

Presa por adultério, Ana Plácido escreve *Luz coada por ferros* na cadeia, livro publicado em 1863. O que mais surpreende não é o tom confessional e angustiado da narradora, mas a consciência que tem de se saber mulher e de pretender mudar a sua trajetória através da literatura. Na sua lucidez e modernidade, conclama as “mulheres de Portugal” a pôr fim à “inatividade”, a se desligarem “de certas apreensões, procurando no livro e no estudo dos bons mestres um refrigério para os tristonhos dias da velhice” (PLÁCIDO, 1995, p. 91). As “apreensões” seriam, provavelmente, o preconceito que a mulher instruída enfrentava na sociedade e a velhice que, sabe-se, chegava bem cedo – por volta dos cinquenta. Esse é um conselho que ela dá às leitoras, para si mesma reserva outra missão. Escutemos as suas palavras:

Sei que não podemos aspirar a um nome distinto como o de madame Staël, ou Georges Sand. A estas dotou-as a subtileza do engenho, a grandeza do gênio, a vivacidade sublime que não possuímos desde que a marquesa de Alorna, e Catarina Balsemão passaram sem herdeiras. Não demos ao homem a fácil vitória da nossa inércia. Entremos desassombradas nesse trilho em que os mesmos espinhos nos fazem esquecer outras dores. (*ibidem*, p. 91-2).

A incitação feita por Ana Plácido às mulheres portuguesas foi um rastilho que começou bruxuleante até eclodir no século das mulheres. No século XX, são muitas as mulheres que escrevem e publicam; nos anos de 1920, a poesia feminina circula em jornais e salões literários onde as mulheres lêem seus poemas. A maioria fez sucesso, no seu tempo, mas hoje seus poemas já não despertam interesse a não ser entre investigadores interessados em reconstituir a história das mulheres. Outras, como Florbela Espanca e Judite Teixeira, só postumamente tiveram seu talento literário reconhecido.

5 FEMINISTAS

Um novo marco na trajetória das mulheres na literatura é a publicação das *Novas cartas portuguesas* (1972), obra inovadora na sua concepção e na temática. As três Marias, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, entraram desassombradas “nesse trilho”. Expuseram desafiadoramente a fragilidade masculina, afirmando:

- Frágeis no entanto são os homens em suas nostalgias, medos, rogos, prepotências, fingidas docilidades. Frágeis são os homens deste país de nostalgias idênticas e medos e desânimos. Fragilidade em tentativas várias de disfarce: o desafiar touros em praças públicas, os carros de

corrida e lutas corporais. Ó meu Portugal de machos a enganar impotência, cobridores, garanhões, tão maus amantes, tão apressados na cama, só atentos a mostrar a picha. (BARRENO, HORTA, COSTA, 1974, p. 100).

Indagaram, então, em nome de todas nós:

Em que mudou a situação da mulher? De objeto produtor, de filhos e trabalho dito doméstico, isto é, não remunerado, passou também a objeto consumidor e de consumo; era dantes como uma propriedade rural, para ser fecunda, e agora está comercializada, para ser distribuída. (*ibidem*, p. 263).

Questionaram a sexualidade:

E o erotismo, senhores, e o erotismo? Em quase todos os livros chamados eróticos que por hoje abundam *il n'y a pas de femmes libres, il y a des femmes livrées aux hommes*. É essa a libertação que os homens nos oferecem, de repouso do guerreiro passamos a despojo de guerra. (*ibidem*, p. 264).

Mostraram, então, que a mulher continuava a ser objeto, deixara apenas de ter um estatuto de exclusividade, mas a liberdade continuava (ou será que continua?) a não existir. Afirmavam “não há mulheres livres, há mulheres entregues aos homens”. As autoras foram processadas, espancadas, presas, caluniadas por transgredirem a tecnologia de gênero vigente na sociedade portuguesa dos anos de 1970. Naquele ano de 1972, a solidariedade dos movimentos feministas mundo afora mobilizou a opinião pública e, no ano seguinte, as autoras foram absolvidas.

CONCLUSÃO

O recorte do percurso da mulher na literatura portuguesa aqui delineado é fruto das minhas “paixões” e afinidades literárias. Algumas das escritoras que elegi não têm seu nome registrado nas histórias da literatura portuguesa, pois estas seguiram o modelo da historiografia política e cultural, reproduzindo a ideologia que serviu de base à construção das histórias nacionais. À semelhança da sucessão cronológica de guerreiros heróicos, constrói-se a sucessão de escritores brilhantes, uma cadeia patrilínea na qual a dominante masculina impera. Em

tempos de pós-desconstrução, uma nova história da literatura arquitetada de forma mais abrangente, na qual se reconsidere de forma mais lúcida a relação entre sociedade e literatura, é desejável, posto que

[...] a tarefa da história da literatura somente se cumpre quando a produção literária é não apenas apresentada sincrônica e diacronicamente na sucessão de seus sistemas, mas vista também como história particular, em sua relação própria com a história geral. (JAUSS, 1994, p. 50)⁵

Por isso, a investigação sobre a presença da mulher na literatura portuguesa é um tema em aberto para o qual a publicação do *Dicionário escritoras portuguesas: das origens à atualidade* irá constituir uma ferramenta de investigação.

REFERÊNCIAS

AIRES, Matias. *Reflexões sobre a vaidade dos homens*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1980.

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas cartas portuguesas*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1974.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria da literatura*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

HORTA, Maria Teresa. *Poemas do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

MELO, D. Francisco Manuel de. *Carta de guia de casados*. Lisboa: Europa-América, 1992.

ORTA, Teresa Margarida da Silva e Orta. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Graphia, 1993.

PLÁCIDO, Ana. *Luz coada por ferros*. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira, 1863.

VERNEY, Luís António. *Verdadeiro método de estudar*. (vol. V). Lisboa: Sá da Costa, 1952.

NOTAS

¹ Cf. MELO, D. Francisco Manuel de. *Carta de guia de casados*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1992,

² D. João III, por alvará de 20 de Fevereiro de 1537, concedeu a Baltasar Dias o privilégio de só ele poder mandar imprimir e vender as obras, tanto as que já tinha feito como as futuras. Cf. GOMES, Alberto F.. Introdução a Baltasar Dias. In: DIAS, Baltasar. *Autos, romances e trovas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

³ O nome da rainha remete para a figura mitológica de Climene, filha do Oceano e de Tetis, pertencente à primeira geração divina e mãe de Prometeu; noutra versão era casada com Prometeu e mãe de Helen, ancestral dos helenos.

⁴ O nome Delmetra, ou melhor Démeter, aponta para outra figura mitológica: a filha de Cronos e de Rea, portanto da segunda geração de deuses; mãe de Perséfone percorria a terra em busca da filha, mulher de Hades.

⁵ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria da literatura*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

O TRÂNSITO DOS POETAS FÁUSTICOS NA LITERATURA PORTUGUESA

Dalila Machado - UFBA¹

A partir do conceito pensado em *Os tempos fáusticos na lírica do lugar* – tese de Doutorado, ora transformada em livro –, a respeito da ocorrência, na Bahia, de uma lírica cuja tendência é destacar o demoníaco ligado às forças dionisiacas, como um caminho para o conhecimento, o termo “poeta fáustico” foi criado, com o intuito de distinguir poetas cuja lírica transgressora percorre uma trilha semelhante à dos poetas malditos franceses, na rebeldia e no paroxismo da realização poética. Surgidos em momentos expressivos da poesia nacional, Luiz José Junqueira Freire (1832-1855), no final do Romantismo, Pedro Kilkerry (1885-1917), no Simbolismo e Alberto Luiz Baraúna (1948-1971), na Contemporaneidade, escreveram sob a ótica do mal, do ponto de vista cósmico, utilizado nos textos como uma categoria literária, para expor desejo de ruptura, questionamento e liberdade, como formas de conhecimento. Tal propósito os aproxima da vertente demoníaca existente na literatura ocidental e os conduz ao contexto da Literatura brasileira, como três dos melhores poetas brasileiros de todos os tempos, pelo caráter inovador e transgressor de suas obras.

O trânsito dos poetas fáusticos na literatura portuguesa é observável na poética contestatória de Junqueira Freire, que se afina implicitamente com a lírica de Alexandre Herculano, na utilização de elementos emocionais semelhantes, na concepção dos poemas inquiridores. Ao compor uma poesia de temática social e patriótica – uma das cinco vertentes da sua obra poética –, Junqueira Freire submeteu sua lírica a uma prova de fogo por transfigurar o valor intelectual da palavra em valor estético, com o objetivo de transmitir mensagens que estimulassem a formação da nacionalidade brasileira; foi

¹ Professora Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia. Atualmente faz o Pós-Doutorado em crítica textual contemporânea, com o projeto “Arquivo Baraúna: xadrez anterior ao campo de batalha”, na área de Linguística Histórica, no Departamento de Filologia Românica, com bolsa da FAPESB.

eficiente, pois conseguiu fixar uma verdade poética mais ampla e elevada do que as verdades ordinárias daquela época de mudanças.

Nesse sentido, a poética reivindicatória de Luiz José Junqueira Freire entra em sintonia com a poesia de Alexandre Herculano, pelo entusiasmo da raiva que abundava no poeta português, visível no poema “A Semana Santa”, no qual Herculano “[...] lamenta com raiva e amaldiçoa com fúria” (1), tal como relata em sua Autobiografia, o poeta baiano, em comentário sobre essa questão; embora não concordasse com a ideia de Herculano que, para elevar-se, buscava sempre um sentimento horrível e lamentasse o fato de que *A Harpa do Crente* não fosse a palavra do cristão, Junqueira Freire utilizaria recursos análogos em seus poemas para levantar questões e fazer denúncias. Assim se expressavam os dois poetas em sua revolta contra os tiranos:

Eu nunca fiz soar meus pobres cantos nos paços dos senhores!
Eu jamais consagrei hino mentido
Da terra aos opressores.
Alexandre Herculano, *A Harpa do Crente* (2)

Louvores Àquele que humilha os senhores
Que os servos humildes levanta da escória
Que os cetros arranca de altivos monarcas
Que o povo escolhido deu honra, deu glória.
Junqueira Freire, *Inspirações do Claustro* (3)

Alexandre Herculano, escritor e historiador português, envolveu-se nas lutas liberais em seu país, tendo sido exilado na França em 1831, um ano antes de Junqueira Freire nascer. Contudo, à época da morte do jovem poeta baiano, Herculano, já de volta a Portugal, exercia grande atividade jornalística e política em Lisboa e foi o pioneiro do liberalismo romântico em sua pátria. Vale à pena ressaltar que Junqueira Freire não sofreu influência de Byron, como era comum no segundo romantismo brasileiro, conforme observa Afrânio Peixoto em “Vocação e martírio de Junqueira Freire” (1927). As afinidades literárias do poeta baiano eram de origem portuguesa e nelas estão as raízes de sua obra, que se baseia no espírito da nacionalidade brasileira, naquela época, em formação.

Assim como Alexandre Herculano reuniu em livro a História de Portugal, romanticamente empenhado na reconstrução do seu país, através do renascimento das Letras portuguesas, Junqueira Freire escreveu sua poética de temática social e política com o intuito de colaborar na formação da identidade nacional do povo brasileiro.

Ambos os poetas exerceram seu apostolado com vigor, objetivando o amadurecimento de conceitos revolucionários na história literária de seus respectivos países, que ainda estavam a se construir como nações livres e independentes.

Por sua vez, a poesia de Pedro Kilkerry apresenta um tipo de perquirição do poeta a sondar-se no próprio instante da criação, recurso que o aproxima de Fernando Pessoa. É o caso, por exemplo, do poema de Kilkerry “É o silêncio...”, no qual o modelo fáustico está presente não só na escritura dos versos, pela intensidade do sujeito poético a perscrutar o momento da criação, através de uma sondagem do próprio inconsciente, como também pela realização do pacto com Mefistófeles, no instante mesmo da experiência poética. O demônio mefistofélico, que representa o lado oculto e sombrio da obra sendo criada, encontra-se concatenado em harmonia com o mundo exterior, no qual prevalece a atmosfera noturna no procedimento lírico:

É o silêncio, é o cigarro e a vela acesa
Olha-me a estante em cada livro que olha.
E a luz nalgum volume sobre a mesa...
Mas o sangue da luz em cada folha.
Não sei se é mesmo minha mão que molha
A pena, ou mesmo o instinto que a mantém presa.
Penso um presente num passado. E enfolha
A natureza, tua natureza.
Mas é um bulir das cousas...comovido
Pego da pena, iludo-me que traço
A ilusão de um sentido e outro sentido.
Tão longe vai!
Tão longe se aveluda esse teu passo,
Asa que o ouvido anima...
E a câmara muda. E a sala muda, muda...

Afonamente rufa. A asa da rima
Paira-me no ar. Quedo-me como um Buda
Novo, um fantasma ao som que se aproxima.
Cresce-me a estante como quem sacuda
Um pesadelo de papéis acima.

.....

E abro a janela. Ainda a lua esfia
Últimas notas trêmulas... O dia
Tarde florescerá pela montanha.

E oh! Minha amada, o sentimento é cego...
Vês? Colaboram na saudade a aranha,
Patas de um gato e as asas de um morcego. (4)

Como foi observado em *Os tempos fáusticos na lírica do lugar*, tese de Doutorado apresentada na Universidade Federal da Bahia, em 2007, a necessária

relação com o mundo interior, do qual o poeta Pedro Kilkerry retira uma energia proveniente de forças demoníacas incontrolláveis existentes no seu inconsciente artístico, elaborado como uma usina produtora, faz com que, nesse poema, o ambiente seja percebido pelos sentidos e pela consciência do poeta, que vê expandir o horizonte de seu ser no fazer poético. O amálgama oriundo da mistura de elementos díspares com o sujeito poético contribui para formar um todo lírico necessário ao magma em que se transforma o poema, cuja origem é profunda

A segunda estrofe, de rica trama melopaica, como, aliás, é todo o poema, apresenta o poeta no instante da criação, a perceber, através dos sentidos e da consciência, o “bulir das cousas”, no conjunto de fenômenos que ocorrem no ambiente e que se definem em oposição às leis abstratas e fixas que os ordenam. Tais elementos fenomenológicos visíveis na composição poética demonstram a raridade do momento que é apresentado ao leitor: a reflexão sobre a criação poética, poema sobre o poema. O caráter singular de “É o silêncio...” é proporcionado pela potência e densidade das palavras que provocam, de uma maneira inesperada e quiçá violenta, a descoberta reveladora do instante consagrado, através da lírica.

A tensão proporcionada em “É o silêncio...” orienta o discurso poético por um caminho, no qual as cadeias aliterativas e paronomásias são elementos condutores de uma sonoridade intensa, que se desenvolve na segunda estrofe e resvala para o silêncio oriundo da afonia dos versos da terceira estrofe, substituída pela alusão a um rufar de tambor que anuncia algo: nela, o sujeito poético assume a imagem ilusória de um fantasma concebido como sendo o de Sidharta Gautama – o Buda Novo, a quem se referem os versos –, para receber o alto conhecimento proveniente do estado de ausência total de angústia conquistada na paz e na plenitude alcançada pela evasão de si que, para o poeta, se encontra na sabedoria revelada pelo poema. A atmosfera é densa e mais se adensa com o enfolhamento da natureza circundante, pela natureza lírica do discurso poético; porém, essa densidade se desvanece na penúltima estrofe, quando o poeta abre finalmente a janela e recebe, da lua, as “últimas notas trêmulas” para compor os versos que faltam.

Os seis versos finais do poema vêm precedidos de uma linha pontilhada, que foi ali colocada para indicar uma interrupção do pensamento, uma ideia suspensa. O recurso gráfico funciona como pausa para retomar, em outro ponto, o poema e, assim, o sentido do que está escrito se completa em outro instante. “A ironia, que afasta o poema do sentimentalismo, e a ocorrência de uma fanopeia inusitada, produzida pelas

metonímicas “patas de um gato” e “as asas de um morcego”, como projeções de imagens em movimento, conduzem o poema ao seu fim magistral.

Em suas considerações sobre esse poema, Augusto de Campos (1985) comenta a respeito do desenvolvimento de um tipo de perquirição mallarmaico-pessoana do poeta Pedro Kilkerry a sondar-se no próprio instante da criação. No que se refere a Fernando Pessoa, tal característica poética de sondagem de si mesmo acontece através da lírica de Álvaro de Campos, um dos heterônimos do poeta português e o mais metafísico deles, que assim revela tal perscrutação: “Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu./ Estou hoje dividido entre lealdade que devo/ À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora/ E a sensação de que tudo é sonho, coisa real por dentro” (5).

O clima que percorre as observações do sujeito poético no poema “É o silêncio...”, a respeito da sua “consciência da consciência” – presente nos versos: “E olha-me a estante em cada livro que olha”, “ Não sei se é mesmo a minha mão que molha a pena” –, também se reflete na poesia de Fernando Pessoa. Em “Adagas cujas jóias velhas galas...”, por exemplo:

Adagas cujas jóias velhas galas
Opalesci amar-me entre mãos raras
E fluido a febres entre um lembrar de aras
O convés sem ninguém cheio de malas.

O íntimo silêncio das opalas
Conduz orientes até jóias caras
E o meu anseio vai às rotas claras
De um grande sonho cheio de ócio e salas...

Passa o cortejo imperial e ao longe
O povo só pelo cessar das lanças
Sabe que passa o seu tirano e estruge

Sua ovação, e erguem as crianças
Mas o teclado as tuas mãos pararam
E indefinidamente repousaram... (6)

Nesse soneto, o sujeito poético observa-se, ao mesmo tempo em que compõe os versos como uma partitura; a execução termina com a visão da cena do cortejo imperial, já gravada na memória, no instante exato da ovação do povo ao seu tirano, ao mesmo tempo em que as mãos do sujeito poético repousam no papel/teclado, de modo indefinido. No silêncio das palavras, o leitor fica com a impressão final da ovação, que se confunde com a aclamação do poeta/músico, pela realização do poema.

Embora Fernando Pessoa tenha sido contemporâneo de Pedro Kilkerry, ambos não conheceram a lírica um do outro, o que reforça a ideia de afinidade literária entre ambos, no que diz respeito à reflexão sobre o tema da consciência, e confirma a ocorrência de uma simultaneidade da lírica, ao longo do tempo e do espaço.

Finalmente, o terceiro poeta fáustico, Alberto Luiz Baraúna, realiza, em sua poesia, a heresia ancestral do revisionismo em relação ao precursor, o Original Supremo, Luís de Camões. Ao retomar a tradição da literatura portuguesa através da herança camoniana, em *Quarenta quase sonetos e Uma sextantina hexagonal para viola d'amore*, única obra publicada quatro anos após sua morte, Baraúna assume a influência poética como débito (7) e se torna um grande revisionista da lírica de Camões.

Em “A presença da modernidade na lírica de Alberto Luiz Baraúna” (8), é observada a maneira peculiar de utilização da linguagem, apresentada em total evidência e originalidade. Mesmo a partir do título, *Quarenta quase sonetos e Uma sextantina hexagonal para viola d'amore*, provoca um estranhamento, o que motiva o desejo de leitura e reflexão.

Dividida em duas partes, sendo a primeira “Quarenta quase sonetos” e a segunda “Uma sextantina hexagonal para viola d'amore”, a obra apresenta, desde o início, fortes vestígios de uma herança camoniana, através dos diversos pontos de contato com *Os Lusíadas*, espalhados ao longo do texto poético. As ressonâncias são muitas. Ouvem-se ecos da poesia de Jorge de Lima também. Todavia, como esta obra se constitui em poesia genuína realizada em língua portuguesa, que navega em mares altos, o som trazido pelo vento salgado da arte poética de Alberto Luiz Baraúna remete de pronto a “as armas e os barões assinalados” e deixa a impressão de uma consciência perfeita desse legado poético. Se reconhecemos Jorge de Lima como herdeiro natural de Camões na lírica brasileira, facilmente podemos verificar que a voz poética de Baraúna é herdeira, em linha direta, desse mesmo patrimônio. A recorrência a essa fonte, até certo ponto abertamente anunciada, realiza-se, no entanto, pela via da intertextualidade crítica, uma característica da modernidade e se revela, a partir do título e da desestruturação da forma clássica de soneto, numa clara oposição à forma bem comportada dos sonetos camonianos.

Esta ruptura com o tradicional pela liberdade de criação e de pesquisa estética, própria da arte moderna, proporciona uma inovação tanto para a poesia de Camões quanto para a de Baraúna, pelo que existe de estimulante nesta troca de máscaras. Se, na obra de Camões, percebemos um movimento de expansão e entusiasmo, numa diástole

proveniente da euforia do poeta português diante das conquistas do homem moderno, na obra de Baraúna, há uma crítica à epifania da existência, e o movimento percebido e até anunciado é o de sístole e revela uma contração:

a trajetória da seta e seu salto
ao alvo que se expande e não
se sabe se branca ou negra mosca
flui nesta sístole do chão. (9)

De conteúdo visionário e de sentido simbólico, a obra poética de Baraúna apresenta em sua forma uma euforia retórica e, em seu conteúdo, uma disforia temática. Entre esses dois polos, estabelece-se a tensão da narrativa poética: se, por um lado, a euforia da descoberta da linguagem lírica está presente e se manifesta na retórica mágica das palavras, por outro, observa-se a emergência de uma disforia no corpo do poema, uma perturbação, um estado de ansiedade, que provoca tensão no andamento poético. A ordem do texto está organizada numa complexa e cerrada estrutura e é teorizada evidenciando uma nítida preocupação com a forma:

Abominável forma, soneto ritmado
catorze flexões abdominável
ave de asas em voo bem parado
se queres tu de mim tornar-me amável
antes o faça assim por tua própria força. (10)

A obra de Alberto Luiz Baraúna realiza uma experiência de viagem, a exemplo da obra de Camões, mas não relata as conquistas dos navegadores, pois seu pèriplo é interior e revela perplexidade e dor. É uma viagem iniciática, de conquista da sabedoria e tem seu ponto culminante no domínio que o poeta tem de si e do ambiente que o rodeia., domínio este alcançado através da forma superior de conhecimento. E é desse conhecimento que surgem os mitos na memória do poeta, a estabelecer uma conexão entre presente e passado, com a finalidade de controlar, ordenar e dar forma ao discurso poético. Os mitos são evocados e funcionam como termos de comparação e assimilação, numa utilização simbólica, que caracteriza a modernidade. Assim, exercendo função de símbolo, aparecem as figuras mitológicas das Parcas, de Beatriz, Eurídice, Apolo, Orfeu, e, também, do Velho e do Novo Testamento e, ainda, Petrarca, Dante, Artaud e Rainer Maria Rilke, por via indireta, através de uma referência ao torso arcaico de Apolo e, também, a Inês de Castro, por analogia à própria alma do poeta:

O mar é calmo e cabe na palma
gotas reluzentes. Azul e astro fiel
ronda o desastre da minha alma
posta em sossego junto a favas de mel.(11)

Os mitos de nossa civilização, presentes nesse discurso poético, não representam apenas figuras alegóricas, antes fazem parte de um complexo sistema mitológico com múltiplos significados e relações, o que confere uma excelente qualidade ao padrão imagístico do texto. É evidente a perfeita assimilação desses mitos, que surgem impregnados e imantados nos versos, a partilhar com o poeta sua maior aventura:

Cuido de quem o ar aura tem sido
a quem o que está ainda chamando
Daniel são bosques, úmbrias, alarido
de bicos cantantes, Artaud, eu ando
por estas doces amaras praias da
lembrança
enternecido, entretecido
enlouquessandecido
por ela que jamais se fez tão mansa.(12)

Chama a atenção do leitor atento, a tessitura sonora do texto poético. A sonoridade das palavras imprime em quem lê a sensação de uma poesia que merece ser lida em voz alta e até cantada. O acentuado grau de realce do próprio signo, elevado à potência máxima da lírica, confere à sequência dos (quase) sonetos uma melodia sublime. É que Alberto Luiz Baraúna pertence à estirpe dos trovadores medievais cuja origem é atribuída a Píer Della Vigna e cuja herança poética passa por Dante, Petrarca e, principalmente, por Luís de Camões.

REFERÊNCIAS

BARAÚNA, Alberto Luiz. *Quarenta quase sonetos e uma sextantina hexagonal para viola d'amore*. Capa e ilustração de Calasans Neto. Salvador: Macunaíma, 1973.

BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FREIRE, Luiz José Junqueira. *Inspirações do Claustro; Contradições Poéticas*. Salvador: Janaína, 1970. V.1; v.2.

HERCULANO, Alexandre. *A harpa do crente*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.

MACHADO, Dalila. A presença da Modernidade em Alberto Luiz Baraúna. *Letra Viva: Jornal de Cultura*, Salvador, p. 14-15, mar. 1988.

PEIXOTO, Afrânio. Vocação e martírio de Junqueira Freire. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, Bahia, Imprensa Oficial do Estado, n.51, p.1-53, 1927.

PESSOA, Fernando.. Passos da Cruz III (Cancioneiro). In:____. *Obra poética*. Rio de Janeiro. Aguillar, 1965. 1965. p.124.

NOTAS

- (1) Alexandre Herculano, 1986, capa.
- (2) Id., ibid., contracapa.
- (3) Junqueira Freire, 1970, v. 1, p.74-75.
- (4) Pedro Kilkerry apud Campos, 1985.
- (5) Fernando Pessoa, [Álvaro de Campos] 2005, p.363.
- (6) Fernando Pessoa, 1965, p.124.
- (7) Harold Bloom, 1991.
- (8) Dalila Machado, 1988.
- (9) Alberto Luiz Baraúna, 1973.
- (10) Id., ibid., p.5.
- (11) Id., ibid., p.9.
- (12) Id., ibid. p.10

NA MATÉRIA E NA ALMA: FIGURAÇÕES BARROCAS NA ESCRITA DE LOBO ANTUNES

Dalva Calvão - UFF*

INTRODUÇÃO

Como que a orientar o leitor, desafiado, de imediato, pela extensão de mais de quinhentas páginas de *Boa tarde às coisas aqui em baixo* (2003), seu décimo sexto romance, Lobo Antunes indica, em página interposta entre o título e a dedicatória, que se trata de “romance em três livros com prólogo & epílogo”. Nesta definição do gênero do que vamos ler, sugere-se o parentesco com textos literários de antiga tradição, em que cada parte da obra era designada pela palavra “livro”. Esta aparente preocupação em criar uma moldura genológica para enquadrar a narrativa que se seguirá, não tem, no entanto, o poder de dissipar as dúvidas do leitor que, já desde o prólogo, pode perceber que os rótulos não se sustentam de maneira decisiva nesse romance: mais do que apenas anunciar o que virá depois, esse prólogo se insere na narrativa que o sucede, parecendo, antes, um fragmento separado do que será a primeira parte do texto. Semelhante indefinição presidirá a suposta linha divisória dos anunciados três “livros”: embora, em cada um - naquilo que poderíamos chamar de uma primeira camada do texto - sejam destacadas, em sucessiva cronologia, determinadas personagens, com suas respectivas histórias e seus respectivos tempos interiores, todos os episódios, espaços e tempos acabam por se misturar, formando uma complexa geografia textual, em que cada livro, ou capítulo, entra em intenso diálogo com os outros, exigindo uma leitura quase vertiginosa, na qual todos os elementos parecem móveis, incompletos, desarticulados e, ao mesmo tempo, dependentes uns dos outros: uma galáxia de signos, feita de estilhaços que parecem se movimentar sem nenhuma ordem lógica, estando, contudo, presos a um princípio único que os mantém em acelerada rotação, para lembrar aqui a expressão de Octavio Paz.

* Professora Associada de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Fluminense

Escusado será dizer (sobretudo para os leitores habituais da obra de Lobo Antunes) que tal articulação ou desarticulação, entrevista em relação às ações, personagens, tempos e espaços do livro, será configurada e percebida, antes de tudo, na própria linguagem em que se tecem (e destecem) os fios da narrativa. Ou seja, a confusão temporal ou espacial, a relação tensa e contraditória entre as personagens, muito mais que referidas, muito mais que narradas, transparecem no próprio tecido narrativo, na radical corporificação de um verdadeiro amálgama entre conteúdo e expressão, ou entre fundo e forma, na exposição do que Barthes explicitará como a verdadeira transgressão levada a efeito pelo texto literário, aquilo que ele chamou “a responsabilidade da forma”¹. Assim sendo, a possível desestabilização das certezas ou expectativas do leitor se inicia pelo contato com a frase fragmentada, com a palavra fragmentada, com os espaços em branco, com as repetições de palavras, de frases, de trechos inteiros, com as imagens obsediantes, com as onomatopéias, com a própria disposição gráfica não linear, com toda uma série de procedimentos, enfim, que, para além de determinarem um ritmo inesperado ao texto narrativo, desconcertam as chaves de leitura construídas a partir de outros moldes textuais.

1. O SEGUNDO LIVRO

Para fins de análise (na óbvia impossibilidade de abordarmos todo o romance), tomaremos como núcleo principal de observação o segundo livro, ou capítulo, e, dentro dele, algumas passagens particularmente significativas. Neste segundo livro, o foco principal recai sobre a personagem Miguéis que, como o Seabra, seu antecessor na ordem das ações narradas e na ordem de apresentação do discurso, é funcionário de um misterioso e suspeito órgão do poder, encarregado de, tão sigilosa quanto ilegalmente, controlar o envio de diamantes de Angola para Portugal, em tempos pós-coloniais. A missão conferida a Miguéis é a de ir a Luanda – onde ele já estivera antes, por motivos semelhantes –, encontrar e eliminar o Seabra que, ao que tudo indicava, não só não conseguira executar a tarefa que lhe fora imposta – de descobrir e de fazer desaparecer um grupo suspeito de desviar os diamantes que deveriam chegar às mãos de seus superiores em Portugal – como, perigosamente, deixara rastros indesejáveis de seu percurso. Caberia, portanto, ao Miguéis apagar esses rastros, dar um fim ao Seabra e, ainda, buscar informações sobre a clandestina rede que agia em benefício próprio, não enviando as remessas das pedras para o secreto escritório em Lisboa. Valeria, talvez,

acrescentar a esse tosco resumo de parte da trama política, que acaba por se constituir como o fio condutor da narrativa, que tanto o Seabra quanto o Miguéis eram funcionários dos escalões inferiores, sem nenhum destaque em suas apagadas e submissas carreiras, espécies de fantoches incluídos, sem contestação ou vontade própria, num esquema de corrupção que os ultrapassava em todos os sentidos: com os respectivos egos afagados por seus chefes, incitados a acreditar na importância de sua participação, eram, na verdade, bodes expiatórios dos que os manipulavam e que permaneciam na sombra de sua atividade ilícita, confortavelmente instalados em seus escritórios oficialmente destinados a outros fins, onde todos os planos ilegais e criminosos – do contrabando a assassinatos – eram forjados. Através dessa complexa rede de poderes paralelos, antiéticos e imorais – lentamente decifrada e recomposta pelo leitor em meio à confusão fragmentária da narrativa -, o romance, contundentemente, denuncia os desmandos do período pós-colonial, tanto em Portugal, quanto em Angola, apagando, de forma radical, os traços de qualquer sentimento utópico relacionado aos novos tempos: a sociedade descrita nessas páginas de Lobo Antunes é uma sociedade em profunda crise de valores e de crenças, na qual os ideais revolucionários que alimentaram não só as guerras de independência na África, como também a reconstrução de Portugal, são pulverizados diante da miséria humana, social e política com que travamos contato.

Dentro desse amplo quadro disfórico, projetamos nosso olhar sobre o Miguéis, cuja aventura em África (tanto quanto para o Seabra e para outras personagens, aliás) será uma experiência radical, na qual tem lugar uma vasta revisão de sua vida passada e presente. Por entre incontáveis cortes e repetições, por entre suspensões e retomadas, vamos, labirinticamente, acompanhado o monólogo interior em que a personagem, como que a perder e a juntar fragmentos, vai recompondo diversos planos de seu percurso existencial. Entendemos que ele se encontra em Luanda, envelhecido, solitário, desorientado, a tentar montar as peças do quebra-cabeça em que se configura sua tarefa de encontrar o colega desaparecido, ao mesmo tempo em que mergulha em todas as camadas de tempo e de espaços que sua memória, febrilmente, recupera. Todas as misérias de sua vida apagada e desperdiçada vão, aos poucos, emergindo do caos de sua fala dilacerada, na composição de um às vezes patético quadro de sofrimento e desamparo: aos tropeços, vamos, com ele, redesenhando, por exemplo, os contornos de um casamento feito de silêncios e ressentimentos, bem como a moldura de uma tensa e frustrante experiência de paternidade, em que a rejeição da filha por ele e a inibição dele

diante da filha podem assumir tons tragicômicos, em que alguma coloração incestuosa parece se insinuar. Entremeadas a essas, repercutem memórias da infância, as relações com os pais, imagens de espaços habitados, dentre os quais se destaca a paisagem entrevista da janela da casa:

Da janela da nossa casa vêem-se traseiras de prédios, dois ou três carvalhos acho eu, pelo menos o meu pai que se criou no campo designava-os por carvalhos, ao perderem as folhas todas no inverno sentia-me despido por dentro, através dos carvalhos

(carvalhos?)

sem folhas mais traseiras de prédios, um vaso de magnólia num peitoril com um pires de alumínio e todavia nenhuma pessoa, ninguém, sem sequer a miséria de um candeeiro à noite [...].ⁱⁱ

Misturando-se com vivências mais próximas, esta lembrança do que era visto da janela da casa voltará muitas vezes à cena, sempre acompanhada das dúvidas da personagem sobre a verdadeira identidade das árvores:

[...] por acaso os carvalhos

(áceres, olmos?)

com folhas não a nascerem, adultas, e portanto maio ou junho ou assim, construíram um tapume para demolir as traseiras sem que eu as visse tombar, o vaso de magnólia continuava ainda, quantas vezes me ocorreu quebrá-lo com um seixo, eu já de seixo na mão e

(não sei porquê)

vinha-me dó da flor, algumas vidraças substituídas por cartolina, uma varanda entaipada, [...].ⁱⁱⁱ

Não será por acaso a insistência nesta imagem, tomada aqui como um exemplo do que acontece com muitas outras, em variados momentos do romance, em cada um de seus livros, todas funcionando como centros irradiadores de sentidos, pistas (ou obstáculos) que se oferecem às possíveis interpretações do texto. No caso deste recorte da paisagem limitada pela moldura da janela, o que logo parece ressaltar é a idéia de confinamento, de solidão, de carência de horizontes e de beleza: o que é visto são as traseiras de prédios, sem presença humana, sem nenhuma claridade, sem “a miséria de um candeeiro à noite”. A prometida beleza de uma magnólia num vaso é logo

desqualificada pelo pires de alumínio e pelo impulso de destruição do vaso, contido apenas por uma confusa “dó da flor” – o que só parece ampliar a atmosfera de melancolia que envolve a cena. E entre os fundos dos prédios - mais tarde ocultos por tapumes -, a presença das árvores, a que se atribui, em primeiro movimento, a grandeza de carvalhos, logo substituídos por outras espécies, de menor vulto, numa sequência de dúvidas nunca resolvidas, enigma a se somar a muitos outros na vida da personagem e no decorrer de todo o romance, onde uma permanente oscilação entre ser e parecer desafia as certezas:

e ao concordar com ela o escadote de enroscar as lâmpadas do lustre apoiado
ao umbral, os carvalhos e a minha esposa

-Ulmeiros

eu

-Carvalhos

e a minha esposa

- Áceres

ácres ou carvalhos ou ulmeiros que o vaso de magnólia ilumina [...].^{iv}

Inúmeras vezes, em situações as mais diversas, a recorrente imagem das árvores pontua os pensamentos e as ações de Miguéis, confundindo tempos, espaços e sensações, fazendo a ligação entre, por exemplo, um bairro de Luanda, visitado no passado, e o bairro lisboeta da infância, onde as indefinidas árvores que oscilavam à luz e à sombra substituem as palmeiras africanas:

As palmeiras, a Mutamba, eu em Xabregas com o tijolo que desde há
quarenta anos destinava à magnólia nas traseiras dos prédios, a seguir aos
carvalhos, aos áceres, aos olmos

Para vos agradar não carvalhos embora o meu pai

-São carvalhos

aos áceres, aos olmos, ao que entenderem chamar-lhes. ^v

2. UMA REFLEXÃO TEÓRICA

Retomo aqui o título de minha comunicação, o qual aponta para algumas reflexões teóricas que podem ser suscitadas por este texto de Lobo Antunes e que

constituem o objetivo desta leitura. Assim é que a expressão “na matéria e na alma” foi tomada de empréstimo a Gilles Deleuze que, por sua vez, a recolheu nos escritos de Leibniz (1646- 1716), cuja filosofia é revisitada em *A dobra – Leibniz e o barroco*. Neste livro, Deleuze associa de forma contundente Leibniz a aquele momento histórico e artístico, demonstrando como o conceito de dobra, fundamental na construção do sistema filosófico leibniziano, é a marca inegável da produção estética do barroco, veiculadora de uma visão de mundo que coincide, de modo geral, com as idéias expostas pelo pensador alemão do século XVII. As reflexões deste sobre a constituição do mundo inorgânico e do mundo orgânico, sobre a matéria e a alma, sobre o conceito de mônada, sobre o movimento infinito da linha sinuosa, flexível, que gera e mantém o continuum da vida, sobre a metáfora da casa barroca, constituída por seus dois andares, habitados, respectivamente, pela matéria e pela alma – enfim, os principais temas que ocuparam Leibniz em sua vasta obra são relidos por Deleuze e evidenciam a possibilidade de associarmos a idéia básica da dobra a conceitos e a produções filosóficas e artísticas do mundo contemporâneo:

É fácil tornar o Barroco inexistente, bastando não propor um conceito dele. Portanto dá na mesma perguntar se Leibniz é o filósofo barroco por excelência ou se ele forma um conceito capaz de fazer com que o Barroco exista em si mesmo. [...] Para nós, com efeito, o critério ou o conceito operatório do Barroco é a Dobra em toda a sua compreensão e extensão: dobra conforme dobra. Se se pode estender o Barroco para fora dos limites históricos precisos, parece-nos que é sempre em virtude desse critério, o qual nos permite reconhecer Michaux, quando escreve “viver nas dobras”, Boulez, quando invoca Mallarmé e compõe “Dobra conforme dobra”, ou Hantaï, quando faz da dobragem um método.^{vi}

O pouco do que foi exposto sobre o romance de Lobo Antunes parece permitir que o leiamos sob esta perspectiva barroca contemporânea, no mesmo patamar dos autores mencionados por Deleuze e por tantos outros que estruturaram suas produções numa configuração que tem no movimento da dobra sua maior evidência. A escrita de *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, como mencionamos, se faz de muitas idas e vindas, de cortes e de retomadas, de simultaneidades temporais e espaciais: é uma escrita que se dobra sobre si mesma, linha em espiral a compor as inúmeras entradas e saídas de uma linguagem em labirinto, imagem barroca por excelência. Voltando a Deleuze:

[...] o labirinto do contínuo não é uma linha que se dissolveria em pontos independentes, como a areia fluida dissolve-se em grãos, mas é como um tecido ou folha de papel que se divide em dobras até o infinito ou que se decompõe em movimentos curvos, sendo cada um deles determinado pela circunvizinhança consistente ou conspirativa. [...] Sempre uma dobra na dobra, como uma caverna na caverna. A unidade da matéria, o menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, mas uma simples extremidade da linha.^{vii}

Distante da linearidade, a estética da dobra gera excessos e estranhamentos, permite confluências inesperadas, é capaz de dispersar o que seria unido e de unir o que seria disperso, promovendo bifurcações e criando uma ampla rede de associações que comprovam o potencial dobrável da linguagem de que se vale o artista. Por outro lado, parece pertinente considerar que esse movimento interminável da dobra, em suas múltiplas manifestações, passa a se constituir como mecanismo de promoção de sentidos, nunca conclusivos e definitivos, antes abertos a permanentes interpretações. Dessa forma, no exemplo que destacamos do romance enfocado, os desdobramentos dos nomes das árvores das traseiras das casas podem remeter, ao mesmo tempo, para a impossibilidade de certezas diante das variedades de pontos de vistas sobre o real e para os desejos da personagem de buscar algum elemento de maior valorização – os carvalhos – diante da pobreza do cenário descortinado da janela de sua infância, para não mencionarmos, entre outros possíveis, a fragmentação e a confusão de seus labirintos internos, os da memória e os da consciência. As diferenças entre tais interpretações parecem conduzir à constatação da dupla condição da dobra, que se manifesta, ao mesmo tempo, na matéria e na alma, para retomarmos, com alguma liberdade, as idéias leibnizianas. Considerando, como matéria, as representações do real levadas a efeito pela narrativa e, como alma, as desfocadas subjetividades das personagens (para efeito de nossa análise, particularmente, a subjetividade de Miguéis), constatamos que em ambos os elementos – na matéria e na alma – as dobras, barrocamente, são feitas e desfeitas, são repetidas e diferenciadas, são excessivas e ambíguas. Sobretudo, verificamos que há uma interrelação, ou uma dependência, entre a dobra da matéria e a dobra da alma. Como reflete Deleuze,

A dobra infinita separa ou passa entre a matéria e a alma, a fachada e o compartimento fechado, o exterior e o interior. É que a linha de inflexão é uma virtualidade que não pára de diferenciar-se: ela se atualiza na alma, mas se realiza na matéria, cada qual do seu lado. É o traço barroco: um exterior sempre no exterior, um interior sempre no interior. Uma “receptividade”

infinita, uma “espontaneidade” infinita: a fachada exterior de recepção e as câmaras interiores de ação.^{viii}

Trazendo essas reflexões para a leitura desse romance, podemos, talvez, entender como a fachada exterior todo o cenário histórico, político e social que se torna palco das ações onde se movem as personagens e que se sintetiza na nesga de paisagem desolada e sombria que é vista da janela. Como nesse pequeno recorte, a fachada exterior é atravessada pela linha enovelada do tempo, diante da qual os acontecimentos parecem dobrar-se sobre si mesmos, ao invés de se disporem em sucessão linear: a missão de Miguéis assemelha-se à de Seabra e à do funcionário que, por sua vez, tomará o seu lugar, quando ele também fracassar. Os desacertos da História, a ruína das esperanças, a crueldade dos atos, a ausência de crenças positivas, a exploração dos já explorados, o poder soberano da riqueza, tudo isto configura um cenário de incertezas e de absurdos, onde nenhuma solução parece chegar a seu termo: tudo parece ambíguo e sublinhado por intermináveis interrogações – seriam as árvores, afinal, carvalhos? – e, ao final, os três livros que compõem o romance formam entre si uma espécie de caixa em dobradura, cujos ângulos se completam e se espelham.

A esta fachada exterior corresponderia o compartimento fechado, a câmara interior, ou seja, a interioridade das personagens que, a exemplo do que vimos em relação ao agente Miguéis, apresenta-se fragmentada e elíptica, a realizar voltas sobre voltas em torno dos mesmos – e, no entanto, modificados a cada volta – sentimentos e fatos, projetando-se sobre o mundo exterior e sendo, ao mesmo tempo, permanentemente receptiva a ele, revelando, mais uma vez, a linha de inflexão que conduz ao movimento infinito e não ao ponto de conclusão, à repetição dos equívocos e não à harmonia de um acerto final. Neste sentido, poderíamos lembrar da fala da professora, também obsessivamente evocada por Miguéis, que, diante dos resultados insatisfatórios de suas tarefas escolares, invariavelmente exclamava: “- Incompleto Miguéis”^{ix}:

[...] por um instante a dona São a cobrir-se com o livro

- Apaga-me a ardósia para o outro lado se me fazes favor

e o perfume, as preposições e as alças tudo misturado em mim, Maria da Conceição Antunes Figueiredo, aposentada

-Incompleto, Miguéis

e incompleto realmente dona São, é verdade, impossível enganá-la, a senhora conhece-me, quatro anos consigo a pensar na morte da bezerra não foi [...].^x

CONCLUSÃO

Diante deste fragmento – como os outros já citados, pequena amostra do texto que lemos -, resta-nos insistir que é na escrita que as referidas dobras do exterior e do interior – da fachada e do compartimento fechado – vêm afinal ter sua existência, uma vez que aqui não estamos refletindo diretamente sobre as realidades do mundo visível, mas sobre as realidades de um mundo da ficção, que ensaiamos ler a partir de algumas idéias de Leibniz e de Deleuze. Assim sendo, a idéia de incompletude que acompanha desde a infância a personagem será, antes, um atributo da própria escrita em sua intenção de realizar primeiramente em si mesma o que seria perceptível no que está fora dela. Incompleta, dobrada, repetitiva, elíptica, a escrita do romance se faz, ao mesmo tempo, matéria e alma, fachada e câmara interior, andar de baixo e de cima da casa, configuração contemporânea da arte barroca que, tanto agora como no seu datado período histórico, se revela uma arte de tempos de crise, em que a consciência da morte, da temporalidade, da incerteza se faz mais aguda, gerando a necessidade de estratégias e de métodos que possam, no espaço estético, dar conta da configuração de tais perplexidades. Parece-nos que seria esta uma leitura adequada ao romance de Lobo Antunes, vigorosa recriação de uma época caótica e de subjetividades dilaceradas, que parecem encenar o trágico teatro de nosso tempo, como, no século XVII, encenavam-se os dramas que resumiram, essencialmente, o espírito do barroco. Neste sentido, talvez seja produtivo lembrarmo-nos do prólogo e do epílogo inseridos no romance enfocado, observando que essas duas práticas eram próprias do teatro clássico e foram retomadas por autores teatrais dos séculos XVII e XVIII. Ao recuperá-las, não estaria o escritor contemporâneo facilitando, mais uma vez, a associação que fazemos entre sua arte e a arte do barroco?

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. *Boa tarde às coisas aqui em baixo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 17.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 1991.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

NOTAS

ⁱ BARTHES, 1978, p. 17

ⁱⁱ ANTUNES, 2003, p. 206.

ⁱⁱⁱ ANTUNES, 2003, p. 207.

^{iv} ANTUNES, 2003, p. 232/233.

^v ANTUNES, 2003, p. 264/265

^{vi} DELEUZE, 1991, p. 64

^{vii} DELEUZE, 1991, p. 18

^{viii} DELEUZE, 1991, p. 66

^{ix} ANTUNES, 2003, p. 240

^x ANTUNES, 2003, p. 344/345

FERNANDO PESSOA E A EXPRESSÃO DA MODERNIDADE

Décio Torres Cruz – UFBA/UNEB

Este trabalho é parte de um trabalho maior intitulado “O Tempo e a Lírica”, escrito já há algum tempo, no qual Fernando Pessoa aparece para exemplificar o sujeito lírico da modernidade. Nesse trabalho, explico que o sujeito lírico da modernidade se caracteriza pelos seguintes aspectos:

- a) A consciência de sua orfandade, expressando sua solidão em um tempo que anuncia a morte dos deuses;
- b) A consciência da orfandade conduz o poeta à rejeição do contato com o outro;
- c) Essa rejeição implica uma denúncia dessa mesma falta de contato, pois o que o poeta realmente busca é a união do sujeito com o objeto;
- d) Essa busca, por sua vez, implica a união de forma e conteúdo, numa tentativa de resgate do tempo e espaço não-diferenciados, onde os gêneros recuperam a sua unidade e o ser a sua significância.

Outro aspecto relacionado a esses merece consideração à parte: a fragmentação do sujeito lírico.

De que maneira se processa essa fragmentação? O ser moderno é um “eu todo retorcido”,¹ que vive em um “tempo de partido, [...] de divisas, [...] de gente cortada, [...] tempo de homens partidos”, como definiu Drummond.² A vida moderna contribui para esse aspecto multiface do homem, que se divide em vários, em busca de uma identidade.

A psicanálise fez com que o homem deixasse de se ver como um ser uno e coeso, passando a aceitar-se como um ser múltiplo em que coabitam o bem e o mal, deus e o diabo, consciente e inconsciente, ego, super-ego, *alter-ego*, *id*, razão e devaneio, moderno e tradição. Ora, se ao artista compete a denúncia de um tempo novo

¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 3.

² ANDRADE, Carlos Drummond de. Nosso Tempo. In: _____. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 109.

que está para nascer, ele será o primeiro a expressar essa inquietude, a insatisfação do homem para com o seu tempo. Dessa forma, o eu-lírico da modernidade expressa um descompasso do Ser com o seu tempo, e se muitas vezes ele faz apologia desse novo tempo, essa apologia passa a constituir uma denúncia da sua não-aceitação da automação do Ser, ou da sua fragmentação. Por ser tão fragmentado, o eu-lírico moderno aparece, muitas vezes velado, expresso em forma de objeto, recusando-se a assumir a sua condição de sujeito.

Fernando Pessoa é a própria encarnação desse eu-lírico moderno. Herdeiro de uma tradição vasta, que vai das cantigas trovadorescas, passando por Camões, Shakespeare, os escritores metafísicos ingleses, Walt Whitman, chegando até os seus contemporâneos, ele, querendo negar essa tradição para firmar-se no programa modernista português, faz exatamente o oposto em sua obra, de onde emana a essência do antigo e do novo. Ele é, como o denominou Octávio Paz, o desconhecido de si mesmo³, e o próprio Pessoa reconhecia ser ele um estrangeiro onde quer que habitasse a sua alma:

Sim sei bem
Que nunca serei alguém. [...]
Sei, enfim,
Que nunca saberei de mim. [...]
Deixem-me crer
O que nunca poderei ser.⁴

Lídia, ignoramos.
Somos estrangeiros
Onde quer que estejamos. [...]
Onde quer que moremos.
Tudo é alheio
Nem fala língua nossa.
Façamos de nós mesmos o retiro
Onde escondermos, tímidos do insulto
Do tumulto do mundo.⁵

Não posso estar em parte alguma.
A minha Pátria é onde não estou.⁶

³ 1. PAZ, Otávio. *Signos em Rotação*.

⁴ 2. PESSOA, Fernando. Odes de Ricardo Reis. In: _____. *Obra Poética*. p. 286.

⁵ *Ibid.* p. 288

⁶ PESSOA, F. Odes de Ricardo Reis. In: _____. *Obra Poética*. p. 291.

Dai resulta a sua necessidade de multiplicar-se em outros, por desconhecer-se e querer, através da sua auto-fragmentação, atingir o outro e recuperar a sua identidade estilhaçada, como o próprio poeta afirma através do seu heterônimo Álvaro de Campos:

Não tenho personalidade alguma⁷.

Multipliquei-me, para me sentir,
Para me sentir, precisei sentir tudo,
Transbordei-me, não fiz senão extravasar-me.⁸

Essa consciência da sua multiplicidade é repetida através de seu outro heterônimo, Ricardo Reis:

Vivem em nós inúmeros;
Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente.
Sou somente o lugar
Onde se sente ou pensa.

Tenho mais almas que uma.
Há mais eus do que eu mesmo.⁶

A poética de Pessoa reflete a fragmentação do sujeito em múltiplos "eus", expressando a apologia de um "eu" que predomina em sua obra, como se estivesse querendo afirmar a sua subjetividade através da negação de si mesmo. Seus heterônimos são a prova concreta dessa alienação do ser frente a um real que massacra a subjetividade. Na sua busca de um ser uno, divide-se em fragmentos que expressam os diferentes "eus" em diferentes épocas, numa tentativa de reconstruir a história humana.

Não existe somente o predomínio de um eu-lírico moderno, pois a tradição também está presente no moderno. Existe o "eu-clássico", o "eu-medieval", o "eu-renascentista", o "eu-barroco", o "eu-neo-clássico", o "eu-romântico", o "eu-simbolista", o "eu-saudosista" e o "eu-moderno" que por sua vez subdivide-se em um "eu-paúlco", um "eu-sensacionista" e um "eu-interseccionista". O sujeito lírico pessoano é místico, metafísico, simples e complexo, tradicional e contemporâneo. É o amálgama da expressividade da angústia do eu-lírico moderno que enfrenta a destruição dos deuses através de uma contemplação desesperançosa.

⁷ Ibid. p. 303.

⁸ Ibid. pp. 303-345

No mundo, só comigo, me deixaram
Os deuses que dispõem.
Não posso contra eles: o que deram
Aceito sem mais nada.⁹

Seja qual for o certo,
Mesmo para com esses deuses, não sejamos
Inteiros numa fé talvez sem causa.¹⁰

Os deuses desterrados
Os irmãos de Saturno
Às vezes no crepúsculo
Vêm espreitar a vida¹¹

Não matou outros deuses
O triste deus cristão.
Cristo é um deus a mais. [...]
Os deuses são os mesmos
Sempre claros e calmos
Cheios de eternidade
E desprezo por nós.¹²

E através desse declínio de deuses, o poeta busca o seu ponto de apoio naquilo que passa a ser a razão de sua existência e dos companheiros da sua geração, ou seja, a poesia que é levada à categoria de mito, equalizando vida e arte. Por não conseguir transformar a vida em poesia, isto é, viver efetivamente a Poesia, seu companheiro, Sá-Carneiro, suicida-se. Fernando Pessoa, contudo, opta pela vida enquanto arte, sabendo do seu papel de artista, como ele próprio declara em uma das cartas a Armando Cortes:

Ter uma acção sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização vêm-se-me tornando os graves e pesados fins da minha vida. E, assim, fazer arte parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão – dever a cumprir arduamente, monásticamente, sem desviar os olhos do fim criador-de-civilização de toda a obra artística. E por isso o meu próprio conceito puramente estético da arte subiu e dificultou-se; exijo agora de mim muito mais perfeição e elaboração cuidada. Fazer arte rapidamente, ainda que bem, parece-me pouco. Devo à missão que me sinto uma perfeição absoluta no realizado, uma seriedade integral no escrito. [...] Regresso a mim. Alguns anos andei viajando a colher maneiras de sentir. Agora, tendo visto tudo e sentido tudo, tenho o dever de me fechar em casa no meu espírito e trabalhar, quanto possa e em tudo quanto possa, para o progresso da civilização e o alargamento da consciência da humanidade.

⁹ PESSOA, F. Odes de Ricardo Reis. In: _____. *Obra Poética*. p. 285.

¹⁰ PESSOA, F. Odes de Ricardo Reis. In: _____. *Obra Poética*. p. 296.

¹¹ PESSOA, F. Odes de Ricardo Reis. In: _____. *Obra Poética*. p. 254.

¹² PESSOA, F. Odes de Ricardo Reis. In: _____. *Obra Poética*. p. 255.

Oxalá me /não/ desvie disto o meu perigoso feitio demasiado multilateral,
adaptável a tudo, sempre alheio a si-próprio e sem nexos dentro de si.¹³

E para não percorrer o mesmo caminho de seu amigo, ele cria vida, gerando heterônimos que são personagens/pessoas com vidas próprias, que são ele e não são. É a forma que ele encontra de conviver com sua própria contradição, ou de enfrentar os diversos “eus” que se guardavam em sua única “pessoa”.

A busca de um eu-uno universal, ou a vontade de assemelhar-se a Shakespeare de quem muito recebeu influências, faz com que ele componha os poemas ingleses, que ele próprio declara indecentes para a moral vigente na época.¹⁴ Cômico do pouco valor devotado à língua portuguesa pela crítica da época, compõem não só em inglês, como em francês, numa tentativa de extrapolar nacionalidades e tornar-se universal, como que querendo recuperar para si toda uma tradição, saindo das fronteiras do particular para o universal, já que a crítica sempre se volta para as línguas de maior prestígio sócio-político-econômico.

*Também há universo na rua dos douradores...*¹⁵

Não satisfeito com isso, ele mesmo, através de seus heterônimos, passa a exercer a função de crítico, criticando a si mesmo, desenvolvendo teorias que avançam muito além de onde a crítica de sua época conseguia chegar, como as suas considerações acerca dos gêneros e da criação poética. Para comprovar suas teorias, escreve os poemas dramáticos, mostrando que eles são tão líricos quanto dramáticos, compõe o livro *Portugal* (depois denominado *Mensagem*), numa tentativa épica, retomando Camões, e mostrando-nos que eles são tão líricos quanto épicos.

A lírica, como presentificação da recordação, implica a expressão de um eu-lírico que desconhece o “eu” do poeta enquanto indivíduo. Esse era o grande dilema que Pessoa enfrentava, buscando resolvê-lo através de sua heteronímia:

Se recordo quem fui, outrem me vejo,
E o passado é o presente da lembrança.
Quem fui é alguém que amo

¹³ PESSOA, F. *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*. Lisboa, Inquérito, 1959. (Carta datada de 19/1/1915).

¹⁴ Ibid. (Carta datada de 4 de setembro de 1916)

¹⁵ PESSOA, F. O Livro do Desassossego. In: _____. *Obra Poética*. p.56.

Porém somente em sonho [...]
Nada, senão o instante, me conhece.
Minha mesma lembrança é nada, e sinto
Que quem sou e quem fui
São sonhos diferentes.¹⁶

A solução do problema é levado ao plano onírico, pois o poeta coloca no sonho o espaço da não-diferenciação onde passado e presente se integram, equalizando-se com o tempo e espaço míticos. Recordar, implica um conhecer e desconhecer a si mesmo, como vemos abaixo:

Que outrem fui quando o fui, nem me conheço [...]
Somos quem somos, e quem fomos foi
Coisa vista por dentro.¹⁷

A consciência do tempo enquanto rio, que traduz o caráter efêmero da vida, aparece nos seguintes versos, que se assemelham aos versos de Lamartine e aos de Shakespeare:

No breve número de doze meses
O ano passa, e breves são os anos,
Poucos a vida dura.
Que são doze ou sessenta na floresta
Dos números, e quanto pouco falta
Para o fim do futuro!¹⁸

O caráter efêmero da vida perante o transcurso do tempo é vencido através do aspecto de presentificação da lírica, que pára o tempo e eterniza o momento:

Quando, Lídia, vier o nosso outono
Com o Inverno que há nele, reservemos
Um pensamento, não para a futura
Primavera, que é de outrem,
Nem para o estio, de quem somos mortos,
Senão para o que fica do que passa –
O amarelo atual que as folhas vivem
E as torna diferentes.¹⁹

Há, aqui, uma perfeita semelhança com os versos de Shakespeare (“So should my papers, yellow'd with their age”)²⁰ e com o poema de Lúcio Cardoso “A Ismênia, num certo domingo”:

¹⁶ PESSOA, F. Odes de Ricardo Reis. *op. cit.* p. 283.

¹⁷ *Ibid.* p. 284.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

Ismênia, quando não existir em nós
Aquilo que nos modelou para o futuro²¹.

O tema da eterna presentificação da lírica é retomado nesses outros versos:

Severo Narro. Quanto sinto, penso.
Palavras são idéias.
Múrmuro, o rio passa, e o que não passa,
Que é nosso, não do rio.
Assim quisesse o verso: meu e alheio
E por mim mesmo lido.²²

A expressão do eu-lírico moderno é feita em trechos subsequentes das “Odes de Ricardo Reis”, onde, partindo de uma visão clássica, o homem é equiparado aos deuses, e da mesma forma que eles, é efêmero. Ao expressar essa efemeridade, o poeta anuncia a destruição desses deuses:

Homem é igual aos deuses [...]

Os deuses e os Messias que são deuses
Passam, e os sonhos vãos que são Messias,
A terra muda dura.
Nem deuses, nem Messias, nem idéias
Que trazem rosas.²³

Se a cada coisa que há um deus compete,
Por que não haverá de mim um deus?
Por que o não serei eu?
É em mim que o deus anima
Porque eu sinto.²⁴

Esse assassinio de deuses implica a orfandade do homem que passa a ser um filho ignorado do Caos na solidão da vida:

²⁰ SHAKESPEARE, William. Sonnets. In: _____. *The Complete Works*. op. cit.

²¹ CARDOSO, Lúcio. *Poemas-Inéditos*. p. 39.

²² PESSOA, F. *Obra Poética*. p. 288.

²³ PESSOA, F. Odes de Ricardo Reis. In: _____. *Obra Poética*. p. 285.

²⁴ PESSOA, F. Odes de Ricardo Reis. In: _____. *Obra Poética*. p. 287.

Me suporta o momento. Nada quero.
Que pesa o crepúsculo do pensamento
Na balança da vida?
Como os campos, e vários, e como eles,
Exterior a mim, me entrego, filho
Ignorado do Caos e da Noite
Às férias em que existo. [...]

Tu, na confusa solidão da vida,
A ti mesmo te elege
(Não sabes de outro) o pôrto.²⁵

Dentro dessa solidão, o ser elege-se a si mesmo, da mesma forma que Whitman proclamou a elegia do “eu” no poema “Song of Myself”:

I CELEBRATE myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.²⁶

Essa elegia é resultado do caráter ontológico e do estado niilista e caótico em que a vida se apresenta para o poeta moderno. O sujeito moderno mergulha em um niilismo total, onde tudo é caos e trevas:

Nada fica de nada. Nada somos.
Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos
Da irrespirável treva que nos pese
Da humildade terra imposta.
Cadáveres adiados que procriam. [...]

Somos contos contando contos, nada.²⁷

O último verso mostra-nos a grande influência de Shakespeare sobre o poeta, pois ele retoma um dos solilóquios do quinto ato de *Macbeth*, cena 5, onde aparece esse caráter niilista da vida, quando ele compara a vida a um conto, contado por um idiota, cheio de som e fúria, nada significando.

To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,
Creeps in this petty pace from day to day,
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!

²⁵ Ibid. p. 287-8.

²⁶ Tradução nossa: “Celebro a mim mesmo e canto a mim mesmo / E o que eu assumo você deve assumir / Pois cada átomo pertencente a mim também pretence a você”. (WHITMAN, Walt. Song of Myself. In: McQUADE, D. et al. (orgs.). *The Harper American Literature*. Compact Edition. New York: Harper & Row, 1987. p. 1016).

²⁷ Ibid. p. 288.

Life's but a walking shadow, a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.²⁸

Esse niilismo, que Meyerhoff²⁹ classificou como uma melancólica e inexorável progressão do tempo para a morte, leva o poeta a eleger a unidade do ser como a possibilidade de poder vencer o estado de nulidade ao qual a vida o conduz, através de uma elegia do momento:

Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes. [...]

Cada dia sem gozo não foi teu [...] ³⁰

Como o momento da criação é o tempo presente, é através do eu-lírico que o poeta recupera a sua identidade e significância:

Amanhã não existe. Meu somente
É momento, eu só quem existe
Neste instante, que pode o derradeiro
Ser de quem finjo ser?³¹

Contudo, impera ainda a consciência da solidão e da 'queda', e ela é que motiva o poeta a eleger o momento presente como o tempo da realização:

Estás só. Ninguém o sabe. Cala e finge,
Mas finge sem fingimento.
Nada 'speres que em ti já não exista,
Cada um consigo é triste. [...]

Aqui, neste misérrimo desterro
Onde nem desterrado estou, habito,
Fiel, sem que queira, àquele antigo êrro

²⁸ Tradução nossa: “Amanhã, amanhã e amanhã / rasteja neste paço insignificante dia a dia / Até a última sílaba do tempo registrado; / E todos os nossos ontens iluminaram idiotas / O caminho para a morte poeirenta. Apague, apague, breve chama! / A vida é apenas uma sombra andante, um péssimo ator / que se pavoneia sobre o palco / e depois não é mais ouvido. É um conto / contado por um idiota, cheio de som e fúria / significando nada”. (SHAKESPEARE, William. *Macbeth* Ato 5, cena 5, 19–28. In: _____. *The Complete Works*. pp. 1024-5).

²⁹ MEYERHOFF, H. *O tempo na literatura*. p. 65.

³⁰ PESSOA, F. *Obra Poética*. p. 289.

³¹ *Ibid.* p. 290.

Pelo qual sou proscrito [...]

Uns, com os olhos postos no passado,
Vêem o que não vêem: outros, fitos
Os mesmos olhos no futuro, vêem
O que não pode ver-se.

Por que tão longe ir pôr o que está perto –
A segurança nossa? Êste é o dia,
Esta é a hora, êste o momento, isto
É quem somos, e é tudo.³²

Apesar dessa eleição do momento, ela se esvanece posteriormente, pois o próprio poeta a nega:

Passageiros como eu, vivo uma vida
Que não quero nem amo
Minha porque sou ela.³³

Essa negação é reafirmada através de seu outro heterônimo Álvaro de Campos, que se declara convalescente do momento, sem poder com a vida e com uma persistente mágoa de viver:

E a minha mágoa de viver persiste [...]
Sou um convalescente do Momento [...]
Não posso com a vida [...] ³⁴

No “Cancioneiro”, Fernando Pessoa por ele mesmo trata do tema da “queda” e do caos como idéia de um mundo exterior ao próprio ser, buscando uma resposta e um sentido no plano metafísico, plano esse que o próprio ser não pode conceber. Essa visão é expressa no poema “A Queda”:

Da minha idéia de mundo
Caí...
Vácuo além de profundo,
Sem teu Eu nem Ali...

Vácuo sem si-próprio, caos
De ser pensado como ser...
Escada absoluta sem degraus...

³² Ibid. p. 290.

³³ Ibid. p. 291.

³⁴ Ibid. pp. 303-4.

Visão que não se pode ver...³⁵

Já o eu-lírico de Álvaro de Campos traduz-se na recordação no presente de um tempo passado. Porém, o poeta tem consciência de que, como disse Heráclito, “no mesmo rio entramos e não entramos, estamos e não estamos”,³⁶ pois ele mesmo declara:

Se eu agora chegasse às mesmas janelas não chegava às mesmas janelas
Aquele tempo passou como o fumo dum vapor no mar alto...³⁷

Por isso, Álvaro de Campos elege o presente, pois ele sabe que o presente contém outros tempos, é o somatório da tradição com a modernidade:

Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro.
E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e luzes elétricas
Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão.³⁸

Assim, o poeta português presta homenagem ao poeta norte-americano Walt Whitman no poema “Saudação a Walt Whitman”³⁹, repete o seu estilo na poética de Álvaro de Campos, e da mesma forma que ele, reúne as diferentes eras no presente⁴⁰, comprime os tempos passado e futuro no presente⁴¹ e aceita essa modernidade exprimindo uma vontade de ser máquina:

Ah, poder exprimir-se todo como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!⁴²

I sing the body electric⁴³

O desejo de ser máquina traz implícito em si a vontade do “eu” de recuperar a sua unidade e totalidade, tornando-se um ser completo, não mais fragmentado e

³⁵ Ibid. p. 112.

³⁶ HERÁCLITO, apud MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. p. 15.

³⁷ PESSOA, F. *Obra Poética*. p. 329.

³⁸ Ibid. p. 306.

³⁹ PESSOA, F. *Obra Poética*. p. 336.

⁴⁰ “Endless unfolding of words of ages! / And mine a Word of the modern, the Word En-Masse.” (WHITMAN, Walt. *Song of Myself*. In: McQUADE, D. et al. (orgs.). *The Harper American Literature*. Compact Edition. New York: Harper & Row, 1987. p. 1032).

⁴¹ “The past and present wilt – I have fill’d them, emptied them, / And proceed to fill my next fold of the future”. Ibid. p. 1059.

⁴² PESSOA, F. *Obra Poética*. Ibid. p. 306.

⁴³ Tradução nossa: “Canto o corpo elétrico”. (WHITMAN, Walt. *Song of Myself*. In: McQUADE, D. et al. (orgs.). *The Harper American Literature*. Compact Edition. New York: Harper & Row, 1987. p. 1060).

contraditório, que ama e ao mesmo tempo odeia a civilização e “o mundo e o sabor das coisas tornam-se um deserto dentro de nós”⁴⁴, como ele próprio declara em “Ode Marítima”:

E eu, que amo a civilização moderna, que beijo com a alma as máquinas
[...]⁴⁵

Arre! por não poder agir de acordo com o meu delírio!
Arre! por andar sempre agarrado às saias da civilização⁴⁶

Esse deserto interior, causado pelo duelo entre o ódio e o amor ao instante, provoca o estilhaçar do “eu” em múltiplos de ser, o ser que vive a velocidade de uma cavalgada, o “eu-múltiplo” de “Passagem das Horas” e da “Ode Marítima”.⁴⁷

Para entendermos a poética de Fernando Pessoa, antes de tudo temos que aceitar a sua estranheza. Para entender a sua obra no todo, devemos analisar as partes em separado. À primeira vista, parecem obras de autores diferentes. Contudo, se Fernando Pessoa (ele mesmo) busca o tempo da não-diferenciação, a hora expulsa do tempo, como em “Impressões do Crepúsculo”⁴⁸, e Álvaro de Campos finca suas âncoras no presente, ele também persegue o presente Sem-Tempo, ou seja, o tempo onde o passado recorda o presente e o presente recorda o futuro. E isso constitui a sua unidade na diversidade.

Apesar disso, sua obra sempre deixa um espaço aberto que nunca podemos preencher por estarmos todos às margens da “floresta do alheamento”⁴⁹.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. S. Paulo: Cultrix, 1977.

CARDOSO, Lúcio. *Poemas inéditos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

⁴⁴ Ibid. p. 318.

⁴⁵ Ibid. p. 319.

⁴⁶ Ibid. p. 327

⁴⁷ PESSOA, F. *Obra Poética*.

⁴⁸ Ibid. p. 108

⁴⁹ Ibid. p. 435

HERÁCLITO *apud* MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. S. Paulo: Cultrix, 1960.

JAKOBSON, Roman. Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa. In: __. *Linguística. Poética. Cinema*. S. Paulo: Perspectiva, 1970.

MENDILLOW, A. A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Ed. McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. S. Paulo: Cultrix, 1960.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. S. Paulo: Cultrix, 1983.

__. *Dicionário de termos literários*. S. Paulo: Cultrix, 1982.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PESSOA, Fernando. *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*. Lisboa: Ed. Inquérito, 1959.

__. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1972.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. In: __. *The Complete Works*. London: Collins, 1978.

WHITMAN, Walt. Song of Myself. In: McQUADE, D. *et al.* (orgs.). *The Harper American Literature*. Compact Edition. New York: Harper & Row, 1987

A VIAGEM DO ELEFANTE – LUGARES POÉTICOS

Deneval Siqueira de Azevedo Filho - UFES 1

As relações entre José Saramago e os seus leitores vêm conhecendo, a cada dia que passa, os frêmitos crescentes de uma afetividade. Não há nelas lugar para a indiferença ou, mais pontualmente, para um território descontaminado de sobressaltos de múltipla natureza. O ficcionista prefere a interrogação e o desafio, o lado sonogado do real, um imaginário perturbador, renunciando às lógicas conservadoras, sedimentadas num jogo de previsão dos gostos correntes. E di-lo sem tibieza: "Os escritores não têm que andar cá para tranquilizar, suponho mesmo que é nosso dever intranquilizar toda a gente." Assim, o seu êxito não repousa num trabalho feito de interdições, alheamentos, cômodos ou calculados dizeres, nem em um processo de enunciação à medida do consumo imediato, mas, pelo contrário, do desassossego que os seus livros transportam e fazem emergir. Apesar da serenidade de uma literatura que recusa toda a espécie de disfemismos para dizer a elegia, o tormento e a angústia, tal como para as notas do júbilo, do enlevo e da fruição apolínea.

No entanto, num como noutro irrompem figuras, articulações e micronarrativas que, pela sua singularidade contagiante, acabam repondo, senão mesmo fixando, temários fundamentais: o amor e a morte, o poder, a mentira, a intolerância e a hipocrisia, o desengano, o fatalismo, a História enquanto movimento (com os seus nexos e projeções na atualidade), a abolição das fronteiras do tempo, o tropismo depredatório do homem em comunidade, o caráter mutável dos entes e das coisas, a utopia de uma nova gênese que ao universo restitua o quanto fomos destruindo. E também a contingência, a procura da verdade, o sortilégio do imprevisível, a convocação lírica, o epigrama, um diálogo penetrante com o quotidiano, as tensões dialéticas entre o efêmero de cada realização e a sua apetência de perenidade.

1 Professor Associado Doutor (Pós-doutor) do Departamento de Línguas e Letras, Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), onde atua como docente do quadro permanente nos programas de Graduação em Letras/Português e Pós-graduação em Letras – Mestrado e Doutorado em Estudos Literários.

Esse jeito polêmico e desconstrutor atravessa, com efeito, nas mínimas incidências até, a sua vasta produção – não porque resulte de qualquer cânone inscrito no seu código escritural, mas como fruto de um destino: ir por dentro do que tem permanecido obscuro, desocultar, inteligir o avesso, conceber a hipótese improvável se dela manar, como no caso da Ibéria flutuante, a controvérsia que urge.

A esta luz, poder-se-á enfatizar uma vocação gnoseológica, tecida de conhecimento adquirido e busca permanente, sem recusar o enigma, o lúdico, a prestação motriz do imaginário, criando uma prosa eivada de “lugares poéticos”. Por outro lado, não obstante uma desconfiança radical na regeneração da espécie a que pertencemos, talvez radique aqui, nesta atitude perquiridora, a espantosa sensação de começo que se desenha ao cabo de tantas apóstrofes pessimistas na literatura do Prêmio Nobel de Literatura.

A *viagem do elefante*ⁱ é uma idéia que Saramago elaborava desde que, numa viagem a Salzburgo, na Áustria, entrou com uma amiga, que falava Português, por acaso, num restaurante chamado “O Elefante”. A narrativa se baseia na viagem de um elefante chamado Salomão, que no século XVI cruzou metade da Europa, de Lisboa a Viena, por extravagâncias de um rei e um arquiduque. Dom João III, rei de Portugal e Algarves, casado com dona Catarina d’Áustria, resolveu oferecer ao arquiduque austríaco Maximiliano II, genro do imperador Carlos V, nada menos que um elefante. Esse fato histórico é o ponto de partida para José Saramago criar uma ficção em que se encontram pelos caminhos da Europa personagens reais de sangue azul, chefes de exército que quase vão às vias de fato e padres que querem exorcizar Salomão ou lhe pedir um milagre. A épica viagem do elefante salomão nasceu na imaginação do escritor português José Saramago em 1999, mas só tomou forma como livro em 2008, depois de ter ele se encontrado doente, entre a vida e a morte.

Em entrevista à *Revista Bravo on line*ⁱⁱ Saramago disse que, mesmo temendo não concluir o livro por causa da doença, não alterou a história: “Os anos não passam em vão. Algo do que vivi terá passado para o que escrevi. Mas, de qualquer forma, os elementos essenciais da história não mudaram. Escrevi os meus três últimos livros no mais deplorável estado de saúde, que não é de todo o mais favorável para ideias felizes. Prefiro dizer: Se tens que escrever, escreverás”. Para Saramago, certamente, a literatura pode não salvar nossas vidas como um medicamento, mas é uma das fontes mais ricas onde o espírito pode beber. Engenhoso e engraçado, o livro exhibe ainda a maestria de um escritor que se dispôs a pagar o preço de buscar a clareza do pensamento no

excesso; a construir uma prosa cujo ritmo compassado, intercalando fatos e diálogos, tem uma capacidade singular tanto de atrair admiradores quanto de semear detratores. O ocorrido relatado é “verdadeiro”, segundo estudiosos, e na intensa pesquisa do ficcionista, ele deu asas à imaginação e estabeleceu relações interessantíssimas. Igreja e capitalismo são os alvos preferidos de Saramago, que não poupa sarcasmo na descrição de cenas hilariantes. Numa das melhores do livro, salomão (o elefante, que assim como as outras personagens é identificado com letras minúsculas) leva à comunidade ao delírio quando protagoniza um milagre, meio falso, meio verdadeiro, mas um milagre. O elefante é, na verdade, a porta de entrada a um mundo de fantasia. Em alguns momentos, é ovacionado como criação divina, causando espanto e comoção por onde passa – naquela época, boa parte dos europeus jamais havia visto um animal desses. Por outro lado, não há metamorfose em salomão. Ainda que endeusado, ele não deixa de ser o “bruto paquiderme de quatro côvados de altura a descarregar malcheirosas excreções” entre Portugal e Áustria. Uma delícia é ver como Saramago aproxima a irracionalidade da emoção. Não é que o elefante pareça um homem. É, sim, o homem que se assemelha ao bicho, num jogo retórico digno de um Nobel de sua alta literatura. Longe de se confundirem com uma possível identificação biográfica entre texto e autor, as noções de ambiência, tanto física como cultural, justificam-se como lugares poéticos utilizados com função metonímica no texto.

Entre salomão e o resto do mundo existe um homem. Subhro, o cornaca (como se chama em bom português o tratador de elefantes), é uma personagem central na trama. É pela voz do indiano intelectualizado que saem as críticas mais afiadas ao sistema. Montado na nuca de salomão, ele observa as armações religiosas e políticas que se estabelecem no decorrer do trajeto: “(...) o cornaca subhro, ou branco, prepara-se para ser a segunda ou terceira figura desta história, sendo a primeira, por natural primazia e obrigado protagonismo, o elefante salomão (...)”ⁱⁱⁱ

O modo de narrar é outro aspecto importante de *A Viagem do Elefante*, pois há um trabalho de narração executado com maestria por Saramago. A começar pela estratégia visual adotada pelo autor, que abre mão de pontos finais e travessões e opta pela vírgula, um intervalo breve, para separar os diálogos – o que dá tremenda agilidade ao texto. Os nomes próprios são prescindidos de iniciais maiúsculas, igualando reis e animais com letras minúsculas. Contudo, o melhor de tudo é que o autor não faz mistério sobre seu processo criativo, chamando o leitor a todo instante para o método de construção narrativa. Logo nas primeiras páginas, por exemplo, o narrador anuncia o

uso de dois discursos paralelos que nunca se encontrarão – o dito e o não-dito: “No fundo será como num filme, desconhecido naquele século dezesseis, estivéssemos a colar legendas na nossa língua para suprir a ignorância ou um insuficiente conhecimento da língua falada pelos atores.”^{iv} E chama os leitores para esta aventura: “Teremos portanto neste relato dois discursos paralelos que nunca se encontrarão, um este, quem poderemos seguir sem dificuldade, e outro que a partir deste momento, entra no silêncio. Interessante solução.”^v Também chama a atenção para as soluções mágicas que alguns episódios terão, relevando explicações nada lógicas para alguns fatos, no que consiste a grande delícia da criação.

O fato histórico pode vir a sugerir outros fatos históricos e esta trucagem é o ponto de partida para José Saramago criar uma ficção em que se encontram os episódios narrados pelos caminhos da Europa entre Lisboa e Viena.

Os lugares poéticos, sempre carregados de tintas para descrever a inesgotável generosidade da imaginação que preenche os espaços vazios deixados pelo mundo real, e inventa “chaves para abrir portas órfãs de fechadura”. Vem nos dizer a todo momento que o melhor lugar do mundo é mesmo o do mentiroso, do romancista. Uma resposta e tanto para quem acha que o livro vai acabar e que a narrativa está à beira da morte. O fato histórico pode vir a sugerir outros fatos históricos e esta trucagem é o ponto de partida para José Saramago criar uma ficção que é repleta de fantasias, ironia e humor.

A estes recursos se referem o rei e o seu secretário logo no início da narrativa: “... as fadas que presidiram ao meu nascimento não me fadaram para o exercício das letras, Nem tudo são letras no mundo, meu senhor”, porém ironiza “ir visitar o elefante salomão neste dia é, como talvez se venha a dizer no futuro, um acto poético.”^{vi} Obviamente e à propósito, o rei pergunta ao secretário o que é um acto poético, ao que este lhe responde: “Não se sabe, meu senhor, só damos por ele quando aconteceu, Mas eu, por enquanto, só tinha anunciado a intenção de visitar o Salomão, Sendo palavra de rei, suponho que terá sido o bastante, Creio ter ouvido dizer que, em retórica. Chamam a isso ironia.”^{vii}

Clara é, também, a metáfora executada nas 258 páginas de escrita precisa e depurada: *A Viagem do Elefante*, por planícies abrasadoras, serras geladas, chuva e nevoeiro, é a longa marcha dos homens, a Viagem de qualquer um de nós para o lugar que sempre nos espera: a morte. “Custa é saber / como se emenda a morte”, uma poética de espaço bastante cara à literatura, escreveu Luiza Neto Jorge^{viii}, e esta narrativa de José Saramago parece responder-lhe, ao emendar a morte com o gesto da escrita que,

concretizada em extrema debilidade física do Nobel português, espanta pela alegria, pelo humor transbordante, pelas lições de amizade, pelo vigor saramaguiano da crítica social, política e religiosa, temperadas, reitero, com ironia imbatível.

Como já foi dito, a ideia para narrativa surgiu de um acaso, que o autor explana, numa breve nota, na primeira página. Num restaurante em Salzburgo, chamado “O Elefante”, repara numa pequena escultura em madeira da Torre de Belém e é informado que tal se deve ao registro de um itinerário feito por um elefante, que em 1551 foi de Lisboa a Viena. Restava enfrentar a poalha do tempo, “levantar as pedras do passado para perceber o que há por baixo delas”, recorrer à “inesgotável generosidade da imaginação”, “abrir portas órfãs de fechadura ou que nunca a tiveram”, “preenchendo as lacunas o melhor que se pode”, gizar tudo na escrita que não conhece vedação, imprimir-lhe o registro contínuo e sem paragens, obtido pelas supressões de marcas gráficas nos diálogos, “em suspensões quase de alma”, como referiu Luís M. O. Cardoso^{ix} sobre a subversão da escrita de José Saramago.

Estava encontrado o herói da épica caminhada, o espelho onde nos revemos, o paquiderme salomão que, não obstante ter nome de rei mítico, é súdito dos homens e juguete dos seus caprichos – viera da Índia por vaidade da coroa portuguesa, seguira para a Áustria onde, pouco depois, morreria, e as patas que fizeram a hercúlea caminhada acabariam em bengaleiros decorativos. Com salomão, surgem na narrativa o indiano Subhro, seu inseparável cornaca e amigo, o comandante de cavalaria português, e amigo de ambos, e a reflexão sobre o curso da existência humana, com os seus desejos, sentimentos, intenções, e desvios – lugares poéticos - , pois, diz-nos o texto que a representação mais exata da alma humana é o labirinto. Com ela tudo é possível. Com a alma e com as nações, porque estas são o retrato das almas que as dirigem, caminho para a crítica a Portugal.

Presente de casamento de D. João III e da rainha Catarina de Áustria ao primo Maximiliano, arquiduque de Áustria, que está em Espanha no Palácio do imperador Carlos V, seu sogro, salomão prepara-se para “ir à pata” de Lisboa a Valladolid, não sem um banho com escova de piaçaba, que lhe retiraria o sarro acumulado de dois anos em um país que o trouxera da Índia, mas que não sabia o que fazer com ele, enquanto a rainha inveja a sorte do animal por ir gozar a vida na cidade mais bela do mundo, enquanto ela ficava “aqui, entalada entre hoje e o futuro, e sem esperança em nenhum dos dois”.

Habilidosa, a crítica à Pátria desenrola-se em inúmeros episódios, como este, retirado de um diálogo no Portugal profundo: “Nunca a viste, perguntou o comandante lançando-se num raptó lírico, vês aquelas nuvens que não sabem aonde vão, elas são a pátria, vês o sol que umas vezes está, outras não, ele é a pátria, vês aquele renque de árvores donde, com as calças na mão, avistei a aldeia nesta madrugada, elas são a pátria”.^x

Para o mesmo caminho a caminhada é desigual, “também o frio, quando nasce, é para todos, diz-se, mas nem todos apanham nos lombos com a mesma porção dele. A diferença está em viajar num coche forrado de peliças e mantas com termostato e ter de caminhar sob açoite da neve por seu pé ou com ele enfiado num estribo gelado que oprime como um torniquete”^{xi}. Na desigualdade da caminhada e nas curvas do caminho, faz-se a coreografia humana de contraste entre os poderosos e os humildes: “a colorida cauda de pavão dos parasitas da corte do arquiduque”^{xii} e o paraíso da gente simples que pode estar “num telhado que defenda da chuva e do sereno”^{xiii}; a constatação de que se “está por estudar a importância dos intendentos, mas também dos varredores de ruas, no regular funcionamento das nações”^{xiv}; o descobrimento de Subhro sobre a natureza e os suportes do poder, quando, do alto de Salomão, contempla a multidão com desprezo e conclui que “um arquiduque, um rei, um imperador não são mais do que cornacas montados num elefante”^{xv}.

Ainda, e como há muito nos habituou o autor de *Memorial do Convento*, a crítica à igreja é profusa e contundente, agora no desvario de um catolicismo que, no combate ao protestantismo de Lutero, não olha a meios para agrilhoar os crentes, desde o fabrico de milagres, ao negócio da fé e “cinismo” católico, todos parodiados pela narrativa que lhes dedica quadros hilariantes. Numa síntese do posicionamento saramaguiano, temos o quadro da partida de salomão de Valladolid, decorado com uma enorme “gualdrapa” de opulentíssimos veludos, profusamente bordada, com pedras reluzentes e fio de ouro, dinheiro que se “malgastou” com o bicho, rosou o arcebispo, pois daria um “palio magnífico para a catedral” da cidade. O “paramento” revela-se inútil na viagem, e o “ridículo e grotesco” acabam por ser enviados ao bispo e ao lugar a que realmente pertence.

Mestre na harmônica do tempo, o autor cria um narrador que acompanha a ação, comenta e critica, sempre numa dialética ativa entre passado, presente e futuro, enredando o leitor no *criticismo* de quem olha de frente o mundo para o conhecer. Nesta contaminação dos tempos, surge, por exemplo, a ação dos estrangeiros que gostam de se

sentir em casa, projetando-se que, um dia, no Algarve, “toda a praia que se preze, não é praia mas é beach, qualquer pescador fisherman, tanto faz prezar-se como não, e se de aldeamentos turísticos, em vez de aldeias, se trata, fiquemos sabendo que é mais aceite dizer-se holiday’s village, ou village de vacances, ou ferienorte.”^{xvi}

Feita na primeira pessoa do plural, a narração é uma homenagem aos companheiros de viagem, a epígrafe da gratidão, com destaque individual de José Saramago à sua mulher, na Dedicatória: “A Pilar, que não deixou que eu morresse”.

“A meta é o esquecimento. / Eu cheguei antes”, escreveu Jorge Luís Borges em *Rosa Profunda*^{xvii}. Também a José Saramago se aplica a mesma certeza, por inscrever a perenidade numa pujante obra literária, reiterando-a neste livro que, ao falar sobre a morte, nos provoca um misterioso sentimento de felicidade. Talvez esta a ironia maior!

A escrita de Saramago é servida por uma notável capacidade especular que a tudo confere consistência e apelatividade, cumpliciando, seduzindo, estabelecendo dialogias e oposições. No seu jorro contínuo, estuante de ritmos, usa os ingredientes técnicos sem os macerar pela desmesura ou pelo tédio, harmonizando uma grande elaboração formal com a prática digressiva da oralidade. Desprogramada, embora nunca inadvertida, incorpora o acaso, o pretextual, o que vem a propósito e irriga o tecido narrativo de inflexões remodeladoras: o prazer da narração errante! Este prazer errante na narrativa não cede, todavia, à tentação do fragmento.

Tomando como parâmetro o conceito "benjaminiano" pleno de "tempo de agora", ou seja, "ao mesmo tempo surgimento do passado no presente" e "evento do instante, daquilo que começa a ser... que deve pelo seu começo, nascer a si, advir a si, sem partir de nenhum lugar"^{xviii} e parafraseando Jeanne Marie Gagnebin^{xix}, isso ocorre devido ao fato de Benjamin opor à História a exigência do presente, para que o passado não seja, na lembrança, uma simples enumeração oca, "mas a tentativa, sempre retomada, de uma fidelidade àquilo que nele pedia um outro devir..."^{xx}. É nessa perspectiva que Saramago amarra a ficção dentro da história e a história dentro da ficção, exercício e/ou processo de composição que irá romper justamente com o historicismo de nexos causal, para se impor como narrativa de legitimação da História, que, ao se lembrar do passado, é também sempre escrita no presente e para o presente. Outrossim, é mister mostrar o processo pelo qual isso é feito, sob forma de forte alegoria, pois a história oficial aparece justamente no texto ficcional em oposição às omissões dos relatos históricos positivistas. É importante frisar que, nesse caso, a tradição aparecerá sempre marcada pela história dos oprimidos e dos perseguidos,

sempre na alegoria construída com o traço forte e velado do medo imposto à personagem Subhro (que não sabe o que virá a ser o seu destino) com o objetivo claro de polarizar a ficção com as narrativas do poder pensante oficializado e esmagador.

Quando, em 1982, José Saramago publicou *Memorial do Convento*, sua escrita afirmou-se como um dos objetos mais inquietantes do romance português contemporâneo e, de certo modo, como uma fronteira entre o que se pode chamar um antes e um depois de Saramago. Antes: um interregno entre o fim do grande romance que vinha do realismo-naturalismo do século XIX, e que tivera os seus momentos altos em autores ligados ao neo-realismo (Alves Redol, Fernando Namora, Carlos de Oliveira, José Cardoso Pires) ou outros como Aquilino Ribeiro, José Rodrigues Miguéis, Vitorino Nemésio e a crise que surge nos anos 60 e que o período pós-revolução de Abril de 1974 acentua – um período marcado por experiências várias de escrita, nenhuma das quais se conseguirá afirmar com o peso de uma corrente alternativa a essas tendências, a que apenas escapam projetos como os do romance existencial de Vergílio Ferreira ou a comédia humana da sociedade portuguesa de Agustina Bessa-Luís, entre outros.

Uma das questões colocadas pela tradição do romance português que vem do realismo de fins do século XIX, e em particular com o romance de Eça de Queiroz, é a sua relação estreita com essa realidade que o vai circunscrever a situações concretas, de que o romance é simultaneamente o reflexo e o produtor. Com efeito, as personagens de Eça, que surgem como retratos de figuras do seu tempo, vão, por sua vez, produzir figuras reais – diz-se por vezes de tal ou tal personagem da política que é "um conselheiro Acácio", tal como se pode ver em certos personagens dos seus romances uma ilustração de figuras da literatura ou da sociedade do seu tempo. Esta osmose entre literatura e realidade teve, como efeito perverso, que o romance português do século XX tivesse de se confrontar, em permanência, com esse fantasma onipresente – tanto mais que, de fato, o figurino da Lisboa política e social, como da burguesia provinciana, permaneceu idêntico por virtude da retração conservadora dos anos ditatoriais.

A opção de Saramago, então, vai conduzi-lo, num primeiro momento, a tomar a História como sujeito - para, depois, retirar esse sujeito do seu palco natural, que é o dos fatos e o do passado em que as coisas aconteceram de modo inelutável, e inalterável, colocando-o num espaço e num tempo paralelos, que são os do romance, onde as coisas sucedem noutro – e com outro – sentido, como um relógio de ponteiros desregulados. O que Saramago vai fazer, a partir daí, é encontrar uma outra ordem para que os

ponteiros encontrem uma nova sincronia; e o seu projeto passa, então, pelo retomar da escrita como o sujeito desse movimento.

Na verdade, o que constitui o inusitado do romance de Saramago é essa restituição do universo da ficção a uma alegoria, muito embora essa alegoria não seja um fim, em si, como sucede na máquina barroca, em que o objeto final esvazia os múltiplos significados que constituem cada um dos membros. Não há, em Saramago, esse objeto final, dado que ele é, sempre, uma problematização do fato que lhe deu origem. Há, então, algo de prometaico nesta escrita que procura, em cada novo romance, levar até ao cimo a pedra do humano, para verificar a queda como o lado mais prosaico do mito fundador do Homem; e, em paralelo, instalar a escrita como o motor dessa ascensão, restituindo à estória o lugar cimeiro de onde a História a empurrara.

Por outro lado, a história literária, não por recusar reler o passado, mas por desconhecer o endereço de determinados autores no tempo, obriga o passado a ser alterado pelo presente tanto quanto o presente é dirigido pelo passado, como nos diz Eliot.^{xxi}

Saramago assim constrói o enredo alegre/perverso de *A Viagem do Elefante*. Para tal, reconstrói imaginariamente o passado, tornando-o legível e confiável. O que, de certa forma, sem querer comparar nada e ninguém, me faz lembrar Borges^{xxii} (1960), que afirmou com muita agudeza: "O fato é que cada escritor cria seus personagens. Seu labor modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro." Esse é o chamado tempo da percepção, da intelecção, totalmente relativizado. O autor inclui na sua história tudo o que da história oficial fora provavelmente excluído e consequentemente marginal na tradição historiográfica. A narrativa passa, por intermédio da relativização de valores morais e históricos, a remeter seu nexo e valia literários a si própria ou a uma rede de acontecimentos-relações que se fecha na própria narrativa, levando o processo histórico a uma circularidade temática bastante intensa, o que confirma o caráter da trama: a história é arremessada numa narrativa *ad infinitum* a significações relativas, nunca plenas, pela própria natureza da ficção e de sua temporalidade, do seu suceder na História. Assim, há um papel crescente da interpretação e dos interpretantes histórico-reflexivos apontados por interpretantes ideológicos, pois estes, de sua parte, também têm os léxicos e a composição da linguagem vinculados ao fluxo e ao contexto históricos e literários: "Não se pode descrever. Realmente, o maior desrespeito à realidade, seja ela, a realidade o que for, que se poderá cometer quando nos dedicamos ao inútil trabalho de descrever uma

paisagem, é ter de fazê-lo com palavras que não são nossas, que nunca foram nossas,(...)”^{xxiii} para arrematar afirmando que “repare-se palavras que já correram milhões de páginas e de bocas antes que chegasse a nossa vez de as utilizar, palavras cansadas, exaustas de tanto passarem de mão em mão e deixarem em cada uma parte de sua substância vital.”^{xxiv}

Sua prosa (inter)age mais pela competência do ficcionista na construção da ironia e do humor abundante, repito, desautorizando a tradição historicista e abusa desse canal para conduzir o leitor ao modelo de história proposto por ele: mostrar via ficção a verdadeira história. Assim, a parte visual da fantasia, portanto, o papel da imaginação, é sempre precedida ou acompanhada da originalidade do discurso: a ficção nasce da confluência e do entrelaçamento de dois métodos de narrar. Não à toa seu texto nos provoca para esta reflexão: “E o cronista destes acontecimentos não tem pejo em confessar que teme não ser capaz de descrever o famoso desfileiro que mais adiante nos espera,(...)”^{xxv}, reiterando a construção dos lugares poéticos: “(...) ele que, já quando do passo do isarco, teve de disfarçar o melhor que podia a sua insuficiência, divagando por matérias secundárias, talvez de alguma importância em si mesmas, mas fugindo claramente ao fundamental.”^{xxvi}

REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. A rosa profunda. In: *Obras completas*. Vários tradutores. Tomo III, p. 99. São Paulo: Globo, 1999.

CARDOSO, Luis M. O. Apud COUTO, Teresa Sá. A Viagem do Elefante, José Saramago. *Orgia Literária*. <http://orgialiteraria.com/?p=169>, dezembro/2008, acesso em 14/08/2009, às 22 h.

COUTO, Teresa Sá. A Viagem do Elefante, José Saramago. *Orgia Literária*. <http://orgialiteraria.com/?p=169>, dezembro/2008, acesso em 14/08/2009, às 22 h.

FREITAS, Almir. A vida depois do Nobel. *Revista Bravo on line*. B! http://bravonline.abril.com.br/conteudo/literatura/livrosmatéria_397851.shtml, novembro/2008, acesso em 12/08/2009, às 21 h.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Narrativa e História em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

JORGE, Luisa Neto. Apud COUTO, Teresa Sá. *A Viagem do Elefante*, José Saramago. *Orgia Literária*. <http://orgialiteraria.com/?p=169>, dezembro/2008, acesso em 14/08/2009, às 22 h.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas Literaturas*. São Paulo: CIA. das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. *A Viagem do Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Memorial do Convento*. São Paulo: Companhia das. das Letras, 1982.

NOTAS

ⁱ Saramago, 2008.

ⁱⁱ B! http://bravonline.abril.com.br/conteudo/literatura/livrosmateria_397851.shtml, acesso em 12/08/2009, às 21 h.

ⁱⁱⁱ Saramago, 2008, p. 33.

^{iv} Ibid., p. 38.

^v Ibid.

^{vi} Ibid., p. 17.

^{vii} Ibid.

^{viii} Jorge, <http://orgialiteraria.com/?p=169>, acessado em 15/08/2009 às 21h30.

^{ix} Cardoso, *ibid.*

^x Saramago, 2008, p. 61.

^{xi} Ibid., p. 222.

^{xii} Ibid.

^{xiii} Ibid.

^{xiv} Ibid.

^{xv} Ibid.

^{xvi} Ibid., p. 233.

^{xvii} Borges, 1999, p. 96.

^{xviii} Gagnebin, 1994, p. 111.

^{xix} Ibid.

^{xx} Ibid.

^{xxi} Apud Perrone-Moisés, 1995, p. 30-31.

^{xxii} Borges, 1999.

^{xxiii} Saramago, 2008, p. 241.

^{xxiv} Ibid.

^{xxv} Ibid., p. 238.

^{xxvi} Ibid.

DIÁLOGOS: O TEXTO ABELAIRIANO E O *NOUVEAU ROMAN*

Edimara Luciana Sartori - IFSul*

O *nouveau roman* francês promoveu a difusão de novas estratégias no cenário ficcional de meados do século passado. Tais inovações no fazer literário contribuíram para a renovação da arte literária num momento histórico-cultural de profundas transformações e abalos, repercutindo na obra de artistas posteriores, o que trouxe à luz novas técnicas de composição. Entretanto, é preciso lembrar que o *nouveau roman* não constitui uma escola literária nova, nem que os escritores dessa tendência formem um grupo com um programa comum, reuniões, como bem salientou Leyla Perrone-Moisés¹. Como define um de seus principais representantes, Alain Robbe-Grillet², a nova tendência não tem por objetivo construir uma teoria, um molde prévio que sirva de orientação aos livros futuros, mas possibilitar a cada romancista, em cada romance, inventar a sua própria forma. Os escritores do *nouveau roman* perceberam que o “contar” não satisfazia mais as necessidades da produção literária da década de 60. As inquietações humanas da segunda metade do século XX não são as mesmas que povoam o século XIX, uma vez que a sociedade moderna é marcada pelo signo da mudança e da efemeridade. Na tentativa de representar a complexidade da relação homem/mundo, o enredo do romance tornou-se confuso e fragmentário. Não há qualquer linearidade nem causalidade na ordem dos acontecimentos. O tempo é reversível e flui conforme a intensidade dos sentimentos das personagens. Os planos temporais se interpenetram e se confundem. Trata-se de uma ilustração da multiplicidade e da incongruência da “vida real”.

O *nouveau roman* encarna o fato de que “não existe uma realidade única, que seria aquela da narrativa certamente, mas um jogo duvidoso de ‘possibilidades’, ou seja, no domínio da visão, um caleidoscópio.”³ Trata-se da criação de um universo de possibilidades, em que o “real” é desvelado em várias camadas, muitas vezes

* Professora efetiva de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IFSul) – Campus Passo Fundo, RS.

conflitantes, mas todas persistindo ao mesmo tempo no espaço romanesco. Como definiu Albérès, “é conveniente tomar a realidade humana no nível elementar e complexo ao mesmo tempo, onde ela é ainda inexplicável, incompreensível. Que um mesmo evento seja visto sob ângulos diferentes.”⁴ Essas estratégias narrativas interferem no andamento do discurso, que se torna fragmentário e confuso, na expressão do tempo, que se caracteriza como um fenômeno não linear, frequentemente reversível, marcado pelo mecanismo das associações, em que a memória desempenha o papel (des)ordenador das vivências passadas, presentes ou projetadas no futuro.

No entanto, tais experiências não constituem uma novidade na literatura. Albérès chama a atenção para o fato de que essa tendência do romance foi inspirada pelos escritores do início do século XX, como Proust, Kafka, Joyce, Virgínia Woolf, Faulkner, entre outros. É curioso destacar que os escritores do novo romance, mesmo sem partir “de uma teoria comum”, nem da formação de um grupo, como observou Perrone-Moisés⁵, conseguiram a sistematização do uso das descobertas daqueles escritores, dando-lhes um caráter universal.

Afastando-se do princípio da verossimilhança realista ao mesmo tempo em que visa à apreensão do mundo pelo olhar objetivo, suprimindo assim a manifestação do subconsciente expresso na arte surrealista, os novos romancistas procuram explorar o mundo com um olhar que reproduz o recorte da câmera cinematográfica. Contudo, a busca incessante pela representação objetiva do mundo pelo olhar do romancista que se movimenta como uma câmera delineia um universo tão fragmentário, caótico e estranho que, muitas vezes, aproxima-se do Surrealismo, como apontou Perrone-Moisés. Vale lembrar que Robbe-Grillet foi o roteirista do filme *Ano passado em Marienbad*, dirigido por Alain Resnais, que causou furor na imprensa e crítica mundial quando de seu lançamento em Cannes, no ano de 1961.

Centrado em três personagens principais, o Narrador, que conduz o foco da câmera sem, entretanto, manifestar claramente suas emoções enquanto registra as cenas ocorridas no hotel, a Mulher, preocupação obsessiva do Narrador, e o Homem que acompanha a Mulher, possivelmente o marido dela, *Ano passado em Marienbad* ainda impressiona pelo alto grau de experimentalismo. Os corredores do hotel são testemunhas de vidas que por lá passaram, registrando a artificialidade de relações humanas perceptivelmente vazias de significação. O olhar de registro – o foco da câmera – perpassa corredores, salões, flagra futilidades de relações ocas, congela imagens encenadas por atores que paralisam seus movimentos e repetem gestos e falas

ao acaso. Essas imagens revelam a fragmentação do enredo, que não é representado de forma progressiva, mas marcado por cortes, avanços e recuos no tempo, exigindo que o espectador reúna os fios que compõem a história entre o Narrador e a Mulher. Ele insiste em convencê-la de que teriam se conhecido no ano anterior em Marienbad. Contudo, ao mesmo tempo em que ela nega tal fato, dá indícios de que realmente teriam se conhecido. Ou teria sido a persistência do Narrador em seduzir a Mulher? O fato é que, ao final do filme, ela acaba por fugir com o tal homem (des)conhecido. O que acontecera então? Houve o ano passado em Marienbad ou ele existiu enquanto o espectador assistia ao filme? Como o próprio Robbe-Grillet observa a respeito da obra, “toda a história de Marienbad não se passa nem em dois anos, nem em três dias, mas exatamente em uma hora e meia”⁶, tempo de duração do filme.

Ano passado em Marienbad inquieta o espectador, que sempre acaba por se questionar se realmente entendeu algo, suscitando interpretações e a autoconsciência de que as recordações podem ser nebulosas, de que os sentimentos são confusos, ilógicos. Esse filme faz parte da chamada *nouvelle vague*, que traz vida nova ao cinema da década de 60, estimulando a renovação da arte cinematográfica. Talvez um dos aspectos mais interessantes dessa tendência artística seja a interrogação e a inquietação provocadas por seus enredos, ou melhor, pela falta deles. De certa forma, pode-se inferir que o objetivo desses artistas seja promover a consciência da falta de lógica e de pontos de referência na vida do ser humano. A ilustrar essa consciência amarga da falta de sentido está *À espera de Godot*⁷, de Samuel Beckett.

No decorrer dessa peça, dois “andarilhos” patéticos aguardam a chegada de Godot, num espaço em que apenas um arbusto serve-lhes de referência. A completa falta de ação, permeada por diálogos repetitivos e sem qualquer significado profundo, traduz completamente todo o enredo da peça. Constantemente Vladimir e Estragon perguntam-se o que estão fazendo ali, até o momento em que um deles recorda que estão a esperar Godot. Surgem dúvidas, seria o dia correto, e qual o horário? Os poucos e esparsos núcleos de ação se repetem, ocasionando a confusão temporal e a falta de linearidade e confiabilidade do enredo. Quando surge um Rapaz que afirma ter vindo da parte de Godot, dizendo que o Senhor o enviou para confirmar que não virá, a preocupação dos andarilhos é certificar-se de que o Rapaz realmente os tenha visto, que eles, portanto, existem. Por esse motivo, “Beckett não hesita em destruir a forma, contanto que consiga exprimir com maior precisão sua terrível imagem da condição humana.”⁸

Os escritores do *nouveau roman* pesquisam os usos da linguagem a fim de problematizar o mundo romanesco, apresentando a incongruência das ações das personagens e a imprecisão das decisões, senão a falta de rumo, o desamparo e o desespero mudo. Nesse sentido, Robbe-Grillet defende que,

se o leitor às vezes sente dificuldade em se localizar no romance moderno, é da mesma maneira como às vezes ele se perde no próprio mundo em que vive, quando tudo cede à sua volta, velhas construções e velhas normas.⁹

O autor mostra em sua obra que as reiteraões, as semelhanças e a confusão de pistas sinalizam a impossibilidade de o homem apreender o sentido do universo e a necessidade de se contentar com as aparências, como bem observou Leila Perrone-Moisés¹⁰.

O terceiro romance de Robbe-Grillet, *O ciúme*¹¹, publicado em 1957, surpreende o leitor pela forma como o foco narrativo é conduzido. Ainda causa impressão o modo como a temática da obra é revelada, sendo que em nenhum momento sua manifestação é explícita, ficando encoberta pelo relato de acontecimentos do cotidiano. Nessa narrativa, quem conduz a câmera é o marido de A..., embora não seja propriamente uma narrativa em primeira pessoa. O olhar objetivo registra recortes da vida conjugal e da convivência com um amigo do casal. A presença do marido só é percebida por algumas marcas espalhadas pelo discurso, e é dessa forma que o leitor acompanha de forma muito próxima o olhar do narrador, sentindo e compreendendo suas emoções e impressões acerca da realidade que o cerca. O leitor toma conhecimento da presença do marido a partir de detalhes sutis, como o número de pratos e copos postos à mesa, o número de cadeiras dispostas para se sentarem. Como bem notou Perrone-Moisés, “pela primeira vez o leitor é colocado realmente dentro de uma personagem, vendo o mundo com seus olhos, sentindo-a pelas suas relações com o mundo que a cerca.”¹²

A forma pela qual é exposto o motivo da narrativa também é inovadora. O olhar do narrador vai revelando aos poucos o ciúme que sente da relação de A... com o amigo do casal. São pequenas marcas que denunciam a perturbação do narrador-observador, que analisa uma atenção demasiada comprometedora que a esposa dedica ao amigo Franck. Ainda no início da narrativa o leitor é surpreendido com o seguinte comentário: “Franck está *de novo* presente para o jantar, sorridente, falador, afável”¹³, a que se segue, logo depois: “na varanda, Franck deixa-se cair numa das cadeiras baixas e solta

uma exclamação – *que se tornaria costumeira* – sobre o seu conforto.” As marcas textuais, como “de novo” e “que se tornaria costumeira” já revelam, ainda no início da narrativa, um certo incômodo que a presença do amigo provoca ao narrador.

Outro aspecto que merece atenção é a expressão do tempo, referida apenas pela descrição dos encontros na casa de A..., geralmente à hora do jantar. É praticamente impossível precisar em que ordem os fatos acontecem e em que tempo, pois os pequenos núcleos de enredo se repetem com alterações mínimas. As costumeiras visitas de Franck, os jantares, a lacraia na parede que Franck mata com um guardanapo – deixando a marca do animal esmagado na parede, a toalha que A... amassa com os dedos ao ver o animal ou o cabo da faca que ela segura fortemente, o papel de carta azul, a ida à cidade – ela para fazer compras, ele para comprar uma camioneta nova – são os principais núcleos de enredo dispersos pela narrativa, permeados pela descrição do espaço, que é referido apenas pelo calor e pela distribuição da plantação de bananeiras.

O olhar do narrador-observador procura em cada gesto de A... e de Franck indícios que revelem a intenção do relacionamento entre eles. É possível perceber o tormento do estado de alma em que se encontra o narrador pela constante observação e análise de detalhes, como a cumplicidade de opinião, a presença de Franck mesmo quando este está ausente, marcando o lugar dele uma pequena mancha de molho na toalha: “uma marca alongada, sinuosa, cercada de sinais mais imprecisos”¹⁴. São esses sinais imprecisos que desvelam a inquietação do narrador, que vê a marca da lacraia esmagada na parede transformar-se em ponto de interrogação, a sinalizar a dúvida que ele mesmo procura solucionar. A perturbação dele é intensificada pelo amor que sente pela mulher, seguidamente flagrada a prender ou a soltar os cabelos negros, a executar alguma atividade corriqueira, que o narrador descreve com minúcias. É a descrição cuidadosa desses detalhes que revelam o marido ciumento, que praticamente se “ausenta” da narrativa, trazendo à tona apenas suas inquietações manifestadas no relato objetivo da presença da esposa e do amigo.

O experimentalismo, por vezes radical, dos escritores do Novo Romance chegou a ser apontado pela crítica como sinal da agonia do gênero. No entanto, não foi isso o que aconteceu. Como já apontava Leyla Perrone-Moisés, esses romancistas renovaram o gênero, dando-lhe mais vitalidade. O trabalho de pesquisa lingüística e estrutural empreendida por esses escritores influenciou a produção literária posterior, permitindo aos escritores liberdade e autonomia para explorarem de múltiplas formas o universo

romanesco, promovendo a evolução do gênero. Entre essa geração de escritores influenciada pelo *nouveau roman* encontra-se Augusto Abelaira.

O romance abelairiano apresenta uma narrativa singular caracterizada por um estilo próprio do escritor. Juntamente com o compromisso neo-realista, Augusto Abelaira desenvolve em sua narrativa técnicas estruturais como a ruptura com a construção romanesca tradicional através do descentramento do foco narrativo único, o que torna a narrativa complexa e mostra a sobreposição de modos de narrar e do ponto de vista do narrador. Outro aspecto relevante dessa narrativa diz respeito à fragmentação do relato. A narrativa não apresenta uma progressão linear e há um intenso trabalho com a representação do tempo, aspectos herdados por Abelaira do *nouveau roman* francês. De acordo com Paulo Alexandre Pereira, “*Bolor* constitui um singular tubo de ensaio ficcional, permitindo surpreender o fragmentário no próprio acto de escrever-se.”¹⁵

Os primeiros romances de Augusto Abelaira revelam como personagens que vivem num espaço condicionado pelo fascismo percebem a realidade; no entanto, essas personagens são pouco referidas pelas ações executadas. Poderíamos mesmo afirmar que a ação principal é constituída pelo uso que elas fazem da palavra. Conforme o testemunho de Fernando Namora, “falar, nos livros de Abelaira, pela intencionalidade que as palavras têm, é agir.”¹⁶ O diálogo e muitas vezes o monólogo constituem quase que a totalidade da narrativa abelairiana.

Em *Bolor*, Abelaira atinge um alto grau de experimentalismo, apresentando o narrador como uma incógnita da obra. Como o narrador-observador de *La jalousie*, *Bolor*, sob o disfarce de diário íntimo, problematiza a figura do narrador, lançando a incerteza sobre o leitor, que em vão procura compreender o que se passa tanto no nível do enunciado como no da enunciação. O narrador do diário, Humberto, afirma que escreve para tentar entender as suas relações com os outros, amigos e conhecidos. Conforme o texto avança, observa-se a tensão que envolve o casamento de Humberto com Maria dos Remédios. Eles não se comunicam, nem expressam seus sentimentos, chegando a sentir medo dos momentos em que estão juntos. Maria dos Remédios escreve no diário do marido e o questiona sobre a falta de diálogo em suas vidas, mas Humberto não lhe responde. Em alguns momentos, o eu que detém a escrita afirma que escreve como se fosse o outro: Humberto escreve como Maria dos Remédios, esta escreve como Humberto. Outra personagem que admite que escreve no diário é Aleixo, amigo de Humberto e amante de Maria dos Remédios. A identificação entre o eu que

escreve e aquele que é enunciado não pode ser determinada com precisão. Qualquer uma das três personagens poderia ser a escritora do diário ou, até mesmo, ser tripla a sua redação.

Um dos motivos que desencadeia a escrita é o medo de estar sozinho, significando assim uma tentativa de encher os momentos em que o narrador está solitário. Em outro momento, afirma que a gravidade das palavras serve como uma “roupagem metafísica” com que se pode cobri-las, para assim mascarar o pavor do acaso, a contingência do destino¹⁷. Ao contrário das personagens de Robbe Grillet, Humberto, Maria dos Remédios e Aleixo se revelam pelo discurso, dramatizam suas vidas. Não seria o diário uma espécie de palco para a expressão do eu? Até mesmo Catarina, embora morta, está seguidamente presente entre o casal, a lembrar talvez não o ciúme, como em Robbe-Grillet, mas a possibilidade de que o rumo de suas vidas pudesse ser outro. O drama vivido pelas personagens soa falso, pois utilizam a compreensão que possuem do mundo para justificar o desassossego, a frustração, a infelicidade.

A narrativa desse romance é fragmentada, não se pode precisar a sequência dos acontecimentos, já que é a memória que conduz a lógica do discurso e a ordenação dos fatos. O leitor procura entrelaçar os fios narrativos, construir significados, que sempre são colocados em xeque. A obra parece transformar-se a cada página, escorrendo por entre os dedos do leitor, que busca em vão estabelecer significação. Como chama a atenção Vilma Arêas, “o narrador não esconde seu gosto (desesperado?) pelos jogos combinatórios, e por aquela “máquina de jogar às escondidas”, confessando-nos que ‘mente escandalosamente’ e que está a representar uma comédia, com todas as máscaras de praxe”¹⁸.

Esse jogo narrativo tem como propósito problematizar a condição do sujeito num mundo cujos pontos de referência foram profundamente abalados. Esse sujeito à deriva, que procura dar unidade aos fatos relevantes de sua vida, acaba por reproduzir e até mesmo intensificar o seu mal-estar no mundo. Um mundo provisório, do qual as personagens estão cientes apenas das incertezas que caracterizam sua condição.

É comum tanto à obra de Robbe-Grillet como à de Abelaira a inquietação provocada ao leitor em decorrência da falta de certezas que comprometem a construção de um sentido. Não se sabe o que aconteceu no ano anterior em Marienbad nem mesmo se algo efetivamente ocorreu; nem se houve a traição – o que justificaria o ciúme em *O ciúme*; nem quem é o autor do diário em *Bolor*, se seus diálogos são autênticos ou fruto

da imaginação de uma personagem ou de todas ao mesmo tempo. Essas obras sinalizam assim a crise das certezas, a inevitável condição humana e a consciência crítica e amarga da impotência do ser diante de sua própria existência.

Vida e arte estariam assim a se encenar reciprocamente. É esse um dos principais propósitos da arte legada pelos romancistas do *nouveau roman*. Do entrecruzar constante da literatura com a história, sabe-se que a arte sempre fala de outra coisa, do que está além do mundo real, visível apenas na obra literária, pois aprendemos que o “real” é o que importa. E, para finalizar, torna-se oportuno trazer à cena a observação de Robbe-Grillet de que “o papel do romancista seria o de um intercessor: através de uma descrição truncada das coisas visíveis – elas mesmas absolutamente inúteis – ele evocaria o “real” que se esconde atrás delas.”¹⁹

REFERÊNCIAS

ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

ALBÉRÈS, Albin. *Histoire du roman moderne*. Paris: Albin Michel, 1962.

ARÊAS, Vilma. Ficções da vida danificada. In: ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999. p. 5-10.

BECKETT, Samuel. *À espera de Godot*. Lisboa: Arcádia, [s.d.].

NAMORA, Fernando. 1982. Ler e reler Abelaira. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, ano II, n. 28, p. 2-316 a 29 març. 1982.

PEREIRA, Paulo Alexandre. “Como quem enfia as pedras de um colar”: diário e fragmentação em *Bolor*, de Augusto Abelaira. *Forma Breve: Revista de Literatura*, Aveiro, n.4, p. 125-139, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O novo romance francês*. São Paulo: São Paulo, 1966.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo: Documentos, 1969.

_____. *O ciúme*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Ano passado em Marienbad. Direção: Alain Resnais. Produção: Pierre Coureaux e Raymond Froment. Roteiro: Alain Robbe-Grillet. Elenco: Giorgio Albertazzi; Delphine Seyrig; Sascha Pitoeff. São Paulo: Continental Home Vídeo, 1961. DVD (86min).

NOTAS

- ¹ PERRONE-MOISÉS, 1966.
- ² ROBBE-GRILLET, 1969.
- ³ ALBÉRÈS, 1962, p. 407. Trad. Autor.
- ⁴ Id., p. 414.
- ⁵ PERRONE-MOISÉS, op. cit.
- ⁶ ROBBE-GRILLET, op. cit., p. 102.
- ⁷ BECKET, 1952.
- ⁸ PERRONE-MOISÉS, op. cit., p. 111.
- ⁹ ROBBE-GRILLET, op. cit., p. 91.
- ¹⁰ PERRONE-MOISÉS, op. cit., p. 53.
- ¹¹ ROBBE-GRILLET, 1986.
- ¹² Id., p. 57.
- ¹³ ROBBE-GRILLET, 1986, p. 11. Grifos meus.
- ¹⁴ Id., p. 84.
- ¹⁵ PEREIRA, 2006, p. 129.
- ¹⁶ NAMORA, 1982, p. 3.
- ¹⁷ ABELAIRA, 1999, p. 30.
- ¹⁸ ARÊAS, 1999, p. 5.
- ¹⁹ ROBBE-GRILLET, 1969, p.110.

LITERATURA E AUTORITARISMO: JOSÉ J. VEIGA E LÍDIA JORGE

Edvaldo A. Bergamo – UnB

O romance de ênfase social em língua portuguesa da segunda metade do século XX focaliza momentos históricos decisivos do período: a ditadura militar no Brasil, a ditadura salazarista em Portugal e o ultra-colonialismo lusitano em África. A configuração romanesca mira tais acontecimentos com o objetivo de representar o processo de desagregação social orquestrado por regimes autoritários caracterizados pela violência e pela repressão.

[...] o autoritarismo consiste em uma caracterização de um regime político em que existe um controle da sociedade por parte do Estado, que manipula as formas de participação política e restringe a possibilidade de mobilização social; existe interesse político na cooptação dos intelectuais; a administração pública é apresentada como um bem em si mesmo, ao servir ao interesse do Estado; o setor militar desempenha um papel decisivo na manutenção da ordem. Nas formas extremas, como o totalitarismo, o regime autoritário institui um partido único e reprime com rigor manifestações de contrariedade.

(...)

O fato de o Estado agir de maneira a controlar as ações individuais, restringir as possibilidades de mudança social, sustentar códigos e valores com os quais a população é obrigada a pautar sua existência, e manipular a difusão de ideologias em favor da conservação do poder das elites, estabelece uma condição restritiva de existência. O problema da reificação, desenvolvida dentro do capitalismo industrial, é levado a dimensões novas, agravadas pela ameaça de destruição coletiva. (GINZBURG & UMBACH, 2000 p. 238).

No tocante a uma literatura de intervenção social, oriunda de uma conjuntura que concerta literatura, história e política, o grande momento é a década de 1930, na qual notoriamente o empenho ideológico tomou um grande vulto nas manifestações artísticas de língua portuguesa. O engajamento literário tornou-se um fenômeno supranacional nos países de língua portuguesa, atuando em favor das reivindicações sociais vigentes, através de uma perspectiva que conciliava literatura e

vida social. Nesse sentido, é compreensível a atmosfera artístico-ideológica que aproxima brasileiros e portugueses. O interesse pela representação das tensões sociais em voga é a tônica dessa literatura, definida por meio de um alargamento de perspectivas, principalmente na tentativa de retratar o quadro geral de uma sociedade em transformação. Ao aproveitar o legado do realismo crítico proveniente do século XIX, as literaturas de língua portuguesa reinterpretaram esse realismo sob a ótica dos novos conflitos sociais e agravados, ainda mais, em países periféricos como Brasil e Portugal, que sofriam com regimes autoritários severos. Autoproclamando-se militantes, os autores lutavam pelos seus ideais utópicos, procurando afirmar literariamente suas convicções com reflexos inclusive na reformulação do projeto de uma identidade nacional desapegado de idealismo ingênuo. Nos textos engajados do período, percebe-se o peso da ideologia dos escritores, uma vez que eram intelectuais conscientes de sua missão como intérpretes da realidade observada em sentido histórico, político e social.

Dessa forma, há um imaginário político comum para enfrentar os dilemas em voga, transformados em matéria ficcional intensamente explorada nas narrativas de tendência social, tanto no Brasil como em Portugal, revelando um profícuo diálogo literário entre as duas margens do Atlântico, graças à força desmistificadora desse projeto romanesco.

A hipótese ventilada aqui é que o escopo artístico dos anos 30 do século XX de revalorização do realismo e de aprofundamento da questão social deixou marcas que foram aproveitadas e/ou reformuladas por tendências literárias posteriores. Na segunda metade do século XX, certamente, o desenvolvimento cultural abriu novas fronteiras de exploração e novas trilhas de expansão para a literatura e a arte em geral. O romance, nessa nova conjuntura, continua sendo um dos principais gêneros literários da atualidade, revigorado por aspectos diversos. No plano temático, aparecem com destaque a reavaliação da História, a representação das minorias raciais e sexuais e o enfoque nos problemas dos povos pós-coloniais. No plano formal, preponderam as estratégias narrativas que utilizam como recursos dominantes a intertextualidade, a auto-referencialidade e a auto-reflexividade.

Diante da diversidade vigorosa do gênero romanesco e da existência de inúmeros problemas concernentes à realidade histórica da segunda metade do século XX, é precipitado sugerir o esgotamento do projeto estético-ideológico de uma literatura de ênfase social. Seria mais produtivo, em termos críticos, cogitar em um possível desdobramento e em uma reformulação de um empreendimento artístico herdado da

década de 1930, atendendo a demandas prementes da segunda metade do século XX, marcada contextualmente pela continuidade da ditadura salazarista em Portugal e por um novo ciclo ditatorial no Brasil.

Entre as literaturas de língua portuguesa, nas quais, muitas vezes, literatura e autoritarismo caminharam obrigatoriamente juntos por força de obras que retratam uma conjuntura politicamente tirânica e por acontecimentos marcantes que incitam a literatura à preocupação social, o procedimento comparativo possibilita o reconhecimento dos parâmetros estéticos e ideológicos que dão o contorno das tendências que movimentam os vários sistemas literários, pautados pela unidade e pela diversidade, num dinamismo demarcado pelo diálogo intertextual constante. No âmbito dos estudos comparados de literaturas de língua portuguesa, a aproximação crítica dos romances *A hora dos ruminantes* (1966), do brasileiro José J. Veiga (1915-1999), e *O dia dos prodígios* (1980), da portuguesa Lúcia Jorge (1946), que representam alegoricamente contextos autoritários, pode revelar-se pertinente no tocante a obras comprometidas com a denúncia de conjunturas opressivas, inspirada em um cenário histórico caracterizado por ditaduras virulentas.

Ao analisar as literaturas de ênfase social em língua portuguesa no século XX, através de uma ótica comparativa, Benjamin Abdala Júnior (1989) chegou ao conceito de macrossistema, a partir do estabelecimento de certos parâmetros estético-ideológicos que embasam tais literaturas. No cerne do enfoque comparativo está a verificação da convergência/divergência de procedimentos artísticos adotados para o tratamento do fenômeno literário, visando a uma nítida preocupação social, uma vez que tais estratégias podem ser reconhecidas supranacionalmente através de um ângulo crítico que entende essas literaturas conjuntamente. São modos de trabalho, cuja demonstração analítica leva-nos a perceber que ultrapassam as variantes nacionais, impulsionando-se o sentido de empenho político e de denúncia social dessas literaturas, sem, contudo, esquecer as diferenças nacionais, já que a identidade/alteridade sócio-cultural de cada nação que integra a comunidade dos países de língua portuguesa é uma categoria importante a ser levada em consideração no discurso crítico.

É dentro dessa perspectiva dialética que analisaremos as literaturas engajadas dos países de língua oficial portuguesa - as formas de apropriações ideológicas dessas tendências militantes. Essa articulações, como iremos ver, apresentam modos de trabalho supranacionais e - a par da alteridade (individual/coletivo) - são motivadas por critérios de confluências para o macrossistema literário, paralelo ao da língua portuguesa, constituído por

países de grandes convergências histórico-culturais. Na tensão macrocontextual da produção engajada em português - entre a unidade e a diversidade de cada literatura nacional - procuraremos discutir questões relativas a estratégias que contribuam para definir bases político-culturais para um diálogo mais amplo entre nossos povos (ABDALA JR, 1989, p. 12).

No tocante a uma literatura de ênfase social em língua portuguesa, especificamente da segunda metade do século XX, temos o romance *A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga, que retrata, centralmente, a situação de opressão que se instala em um pacato lugarejo interiorano chamado Manarairema. A obra está dividida em três partes que dizem respeito às três invasões que atormentam a vida dos moradores da pequena cidade: “A chegada”, “O dia dos cachorros” e “O dia dos bois”. Na primeira parte da narrativa, um grupo de homens misteriosos instala um acampamento, sem prévio conhecimento ou permissão dos moradores, num terreno do outro lado do rio que margeia a cidade. Tratava-se da invasão de um grupo de pessoas desconhecidas que gradativamente interfere, manipula e altera a rotina do lugarejo. Forasteiros que estranhamente vão afetando a vida dos moradores com ações que geram violência e sofrimento, mas que, ao se tornarem freqüentes, são naturalizadas “maiakovskimente” no cotidiano, apesar de algumas resistências pontuais, logo submetidas a uma nova ordem arbitrária.

À invasão da pequena cidade pelos misteriosos “homens da tapera”, inarredáveis durante toda a narrativa, seguem as incursões sazonais de certos grupos de animais: cachorros e bois. Surgem e desaparecem sem qualquer explicação plausível para os habitantes.

Na segunda parte da obra, cachorros, nada dóceis, ocupam a cidade, afrontando os moradores. Passado o susto inicial, os cães começam a ser reverenciados pelo povoado, numa atitude que exprime submissão e indiferença diante de uma forma de opressão desconhecida, caracterizada por uma hostilidade silenciosa e persistente. Tão rápido como chegaram os cachorros, também deixaram o povoado sem qualquer explicação ou motivação.

Na terceira parte da narrativa, destaca-se a chegada inesperada de bois, que tomam conta de todos os espaços da cidadezinha. Proporcional ao tamanho dos bovinos, a sensação de opressão aumenta, enclausurando as pessoas em suas casas, o que instiga o sentimento de angústia que arrebatava a população do lugarejo.

Ao final do romance, com o desaparecimento misterioso dos agentes de opressão e sofrimento, a cidade de Manairema retoma a sua rotina, modificada e amadurecida pelos episódios recentes de dominação inexplicável e violência gratuita.

Já no romance português *O dia dos prodígios* é narrado um episódio aparentemente insólito que afeta a vida de todos os habitantes de um lugarejo, no Algarve, denominado Vilamaninhos. Entre acontecimentos reais e imaginários, o ambiente pacato do povoado é perturbado por um evento inusitado: o aparecimento de uma cobra voadora, cena narrativa que funciona como uma peça-chave do relato e mote aglutinador dos fragmentos narrativos focados em determinados habitantes da cidadezinha, notadamente do sexo feminino. De modo geral, o destaque está no retrato do marasmo e do despreparo de uma pequena aldeia algarvia para as alterações radicais vindouras.

O recurso à multiplicidade de vozes em perspectiva engendra uma narrativa configurada como um mosaico de pequenos relatos acerca da vida de personagens oprimidas, cujos pontos de vista são valorizados no andamento do relato, no que toca à interferência do episódio da cobra voadora no mundo apagado de indivíduos silenciados pela violência, pela loucura, pelo preconceito, pela intolerância, pelo abandono. A cena inusitada da cobra voadora, cuja ambigüidade do fenômeno não deixa indiferentes os habitantes do lugarejo, é o evento que mobiliza a intriga/fábula, construída fragmentariamente com base em seres relegados que têm suas vidas transformadas pelo insólito acontecimento, com destaque, vale ressaltar, para o elemento feminino, marginalizado historicamente, como agente catalisador das mudanças que abalam os moradores de uma cidadezinha afastada dos centros de decisão política e econômica e desconhecadora dos movimentos subterrâneos que preparavam a abrupta transformação da ordem social e política com um golpe de estado que derrubaria uma ditadura de muitas décadas. A grande metáfora do romance é a da eterna espera de um povo que, ilhado em sua insignificância, já não percebe ou compreende os sinais preconizadores de mudança, quando de fato aparecem. Ironicamente, o romance dá destaque a um coletivo que aguarda e não reconhece os verdadeiros acontecimentos prodigiosos. A demora por um milagre sempre desejado metamorfoseia-se em descrença e desconfiança para uma gente que cansou de ter esperança e acredita mais numa cobra que voa do que em movimentos revolucionários.

Nos romances em questão, a construção das personagens e a representação do espaço narrativo apresentam uma inegável conotação estético-ideológica que orienta o andamento da narrativa e direciona a visão de mundo oferecida pelo relato.

Para Antonio Candido (1974), o estatuto da personagem depende tanto da visão aristotélica do problema quanto da perspectiva semiológica, ou seja, da relação da personagem com outros elementos composicionais do texto. A sua fisionomia humana e psicológica não basta para explicá-la, porque é preciso considerá-la igualmente como componente preponderante num mundo ficcional que leva em consideração fatores de ordem artística, isto é, a personagem é um elemento integrante de uma estrutura passível de ser descrita, concebida com técnica poética, visando à apreciação estética. Todavia, a sua desvinculação do sentido de vida e de humanidade que carrega é desprestigiar a carga antropomórfica que representa, sendo este aspecto o que torna possível sua relação com a realidade externa à obra, dando oportunidade ao leitor de identificar-se com a carga de humanismo distribuída na obra.

As personagens em *A hora dos ruminantes* podem ser divididas em dois grandes grupos: opressores e oprimidos. Os homens da tapera caracterizados pela arrogância e soberba e os moradores do lugarejo marcados pelo sofrimento causado pelos desmandos dos estranhos estrangeiros. As personagens mais representativas nessa condição, da referida obra, são Geminiano, Amâncio e Manuel Florência, típicos interioranos que são misteriosamente subjugados em suas convicções morais, ao aceitarem a submissão, mantendo-se sob o controle dos homens da tapera. Geminiano cede e passa a prestar serviço de carroceiro aos forasteiros, Amâncio torna-se prestativo em seu armazém e Manuel Florência, depois de muita resistência, também começa a trabalhar como carpinteiro para os estranhos homens do acampamento. Apenas um trecho da obra já é bastante ilustrativo:

Geminiano subiu vagaroso na carroça, sentou-se e ficou pensando. Os olhos parados na garupa do Serrote nem piscavam. Minutos depois Manuel chegou à janela para olhar o tempo, Geminiano estava na mesma posição. Vendo-o ali sem rumo e sem ação, Manuel pensou no Geminiano antigo tão senhor de si, correto, respeitador dos direitos alheios. Que força teria conseguido transformar aquele homem inteiriço nesse inútil feixe de medos? Olhando para cima, para baixo, para as casas em frente, Manuel sentiu que não estava vendo o largo familiar mas um trecho de outra cidade, remota, inóspita, maligna. Manairarema estaria se acabando, se perdendo para sempre? Se estava, valeria a pena continuar vivendo ali? Não seria melhor vender a casa, juntar as ferramentas num caixote e sair estrada fora, trabalhando de fazenda em fazenda nos serviços que aparecessem? (VEIGA, 1993, p. 44)

Em *O dia dos prodígios*, destacam-se as oprimidas personagens femininas como agentes que, na dianteira, ativam os sinais de mudanças que interferem na vida cotidiana de um vilarejo esquecido. As personagens com maior desenvoltura na trama são as duas Carminhas (Carminha Rosa e Carminha Parda), Jesuína Palha, Esperança Teresa e Branca Volante. As Carminhas estão reclusas dentro da sua própria casa para se defenderem da hostilidade moral do vilarejo, Jesuína Palha é a anunciadora do espetáculo miraculoso da cobra voadora e uma espécie de matriarca defensora de uma moral rígida, Esperança Teresa é a vítima exemplar de um casamento infeliz e Branca Volante, oprimida igualmente por um casamento brutal, desenvolve o dom da clarividência que possibilita o exercício da auto-consciência como encorajamento à mudança. Novamente, apenas um exemplo é suficiente:

Ainda ontem Pássaro procurava a mulher na cama, e ela vá de fazer de morta. Então ele de levantar a mão para lhe chimpá a cara. Porque com as bestas, um homem dá aveia e elas comem, mas se lhes der só palha acabam por come-la e ainda por suspirar pelo dono quando lhe pressentem os passos. Suspiram e regougam. Não guardam rancor. Às vezes dá-se-lhe na pele, e elas apenas encolhem o lombo. Quanto muito um pinote. Voltando a dar cevada e aveia, elas riem logo a um homem. De orelha estendida. Menos a mula Menina, que se foi. Mas com as pessoas é diferente. Porque cada bocadinho que lhes tires uma vez, nem mais por isso, as poderás compensar. Embora as pessoas possam disfarçar as mágoas (JORGE, 1980, p. 107)

Em consonância com outros aspectos da narrativa, a configuração do espaço, nos mencionados romances, nos moldes teóricos sugeridos por Osman Lins (1976), apresenta uma incontornável conotação ideológica que indicia enclausuramento, exclusão e opressão. Dentre os elementos constitutivos da narrativa de ficção, o espaço ocupa posição de destaque, pois cabe a ele situar a ação narrada, bem como contribuir para a caracterização do meio em que circula a personagem, vindo ou não a influenciá-la. Notadamente, o espaço assume importância capital numa obra de vocação realista, pois representa as virtualidades do contexto sócio-cultural em foco, ganhando papel destacado no desenho narrativo dos conflitos vividos pelas personagens, cujas idiossincrasias estão em estreita correlação com as implicações determinadas a partir do espaço representado.

O espaço em *A hora dos ruminantes* caracteriza-se principalmente pela reprodução dicotômica de dois cenários opositivos demarcados pela existência de um rio que separa dois territórios: de um lado os homens da tapera, num acampamento misterioso, improvisado e inacessível, de outro, os moradores do vilarejo, enclausurados

em suas casas, praças e ruas, pois estão cerceados em sua liberdade de ir e vir pelos estranhos estrangeiros que transformam a localidade urbana em uma espécie de prisão domiciliar. A pequena cidade é sitiada pelos forasteiros que a transformam num ambiente hostil, cujo clima persecutório aflige a todos do povoado. Estão todos rendidos pela nova conjuntura de poder e quem esboça qualquer reação é punido ou banido da “urbe sertaneja”. Vejamos:

No dia seguinte a cidade amanheceu ainda sem toucinho, mas com uma novidade: um grande acampamento fumegando e pulsando do outro lado do rio, coisa repentina, de se esfregar os olhos. As pessoas acordavam, chegavam à janela para olhar o tempo antes de lavar o rosto e davam com a cena nova (VEIGA, 1993, p. 4).

Fechadas em casa, abanando-se contra a fumaça, enervadas com os latidos, as pessoas tapavam os ouvidos, pensavam e não conseguiam compreender aquela inversão da ordem, a cidade entregue a cachorros e a gente encolhida no escuro, sem saber o que aconteceria a seguir (VEIGA, 1993, p. 35).

Vivendo como prisioneiros em suas próprias casas as pessoas olhavam suas roupas nos cabides, os sapatos debaixo das camas e suspiravam pensando se voltaria ainda o dia de poderem usar aquilo tudo novamente (VEIGA, 1993, p. 88).

Em *O dia dos prodígios*, o espaço principal é a praça da pequena cidade, onde acontece grande parte das ações diretamente vinculadas ao episódio insólito propulsor da narrativa, a visão/testemunho da cobra voadora, e as conseqüentes especulações que envolvem as demais personagens acerca da veracidade e dos improváveis desdobramentos do fato. O cenário urbano, caracterizado pelo esquecimento e abandono a que estão submetidos seus habitantes, denota um contexto de alienação que simboliza no plano do microcosmo um ambiente social segregado e distanciado da realidade nacional, representando esta um macrocosmo conturbado por uma ditadura esclerosada. A seguir os fragmentos:

Em Vilamaninhos as pessoas já não podem encarar o nascer do dia como antes, porque suspeitam que há um ser desconhecido entre as casas. Tanto pode estar a apodrecer dentro do poço, como a reproduzir-se em cima de uma varanda. Ou nos escombros dos muros. Assim, quando sobem as ruas sozinhas, batem os calcanhares, como nunca haviam batido, para afugentar o medo. Se carregam as compras, acompanhadas, falam baixinho segredos de orelha a orelha (JORGE, 1980, p. 37).

Na verdade, a pleno meio da estrada avançava um carro singular, porque vinha pejado de soldados garbosos e épicos, penetrando já pelo centro de Vilamaninhos com bandeiras e flores. E cantavam por um altifalante como se

viesses munidos de uma poderosa orquestra. Agora já o espetáculo era tão real e tão bonito que todos. Esquecidos desses primeiros segundos de pasmo e confusão. Sentiram estar suspenso o toque, o canto e a audição desde há muito. Para só ouvirem e verem aquilo que chegava em cima dum carro aberto e blindado. Todos tinham a certeza que desde o tempo dos reis nunca mais se vira de igual (JORGE, 1980, p. 152-153).

Assim, *A hora dos ruminantes* e *O dia dos prodígios* encenam, num ambiente de hinterlândia, os impasses de uma ordem social sufocante que aprisiona e cerceia a liberdade de indivíduos caracterizados pela segregação e alienação. O espaço da pequena cidade enclausura seres marcados por uma violência, muitas vezes simbólica, mas que alegoriza no pequeno mundo de um lugarejo distante, perdido e esquecido no tempo, um vasto mundo que pode representar uma nação inteira oprimida por um regime autoritário implacável.

José J. Veiga imagina uma invasão extraordinária caracterizada por acontecimentos absurdos que transtornam o cotidiano de um povoado pacato que, em decorrência de muito sofrimento e opressão, recupera a liberdade, depois de conhecer o alto preço dessa perda. Já Lídia Jorge concentra-se no episódio fantástico de uma cobra voadora que abala a monotonia de uma pequena comunidade algarvia, predispondo pessoas, até ali acomodadas à rotina de opressão e exclusão, ao desejo de mudança, mais interior que exterior, numa evidente correlação com o episódio histórico da Revolução dos Cravos de 25 de abril de 1974, um acontecimento que propiciou transformações decisivas na sociedade lusitana com desdobramentos perceptíveis ainda na atualidade.

Como ato de resistência, a escrita dos referidos romances indiciam certos impasses de nações sufocadas por regimes políticos truculentos. J. J. Veiga parece insurgir contra uma nova onda autoritária que toma conta do nosso país em conluio com um processo de modernização capitalista que atropela e massacra os despreparados para fazer parte de uma incipiente ordem política, econômica e social dominadora. Lídia Jorge retrata a procura desinteressada *versus* a euforia enganosa referente a um tempo de mudança profunda, após uma época histórica de letargia inibidora, assinalando-se o desencontro entre o anseio e a efetiva transformação, entre a promessa e a concretização do gesto, de maneira a sublinhar a distância reconhecidamente enorme entre a liberdade vislumbrada em tempo de abertura e a dificuldade de ativação dos meios eficazes de ação transformadora.

O romance de Veiga pertence a uma tendência da literatura brasileira denominada por Antonio Candido como “literatura do contra”:

Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do País; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora a autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia (CANDIDO, 1989, p. 212).

Já o romance de Lídia Jorge faz parte de uma nova conjuntura da ficção portuguesa pós-25 de abril, descrita assim por Carlos Reis:

Em termos mais específicos (e ainda assim inevitavelmente sintéticos) deve dizer-se que a Revolução de 25 de abril de 1974 pôs termo a um tempo político e cultural algo incaracterístico. Esse tempo vem a ser a etapa final e a vários títulos agônica de um regime ditatorial, repressivo e isolacionista, com tudo o que isso significou de limitação à livre expressão do pensamento e das práticas artísticas e com os efeitos que em parte observamos em relação ao Neo-realismo e a movimentos literários afins. Por outro lado, a abertura política trouxe consigo consequências diversas, quase sempre constituindo um potencial de tematização literária que a ficção muitas vezes acolheu: a liberdade de expressão e a descolonização permitiram rever ficcionalmente os dramas individuais e coletivos da guerra colonial; paralelamente foi tomando corpo uma cada vez mais evidente consciência post-colonial; do mesmo modo, o redesenho das fronteiras nacionais estimulou uma reflexão identitária (incluindo-se nela a velha questão da relação com a Europa) a que a literatura, naturalmente, não ficou alheia (REIS, 2005, p. 287).

Pela configuração dos contextos históricos e culturais mencionados acima, ambos os romances em questão representam alegoricamente movimentos totalitários em etapas opostas de instalação: o início de um tempo de obscurantismo em *A hora dos ruminantes* e o vislumbre irônico de uma abertura política recente em *O dia dos prodígios*. Desse modo, ao construir personagens que circulam por espaços que conotam uma reiterada atmosfera de cerceamento, *A hora dos ruminantes* e *O dia dos prodígios* repercutem a atmosfera de intenso autoritarismo que a literatura de ênfase social em língua portuguesa condenou de forma recorrente, ao longo do século XX, numa representação contundente de regimes de força que tomaram conta da conjuntura social brasileiro e português durante boa parte da referida centúria, com especial

atenção, no caso dos romances em tela, à ditadura reincidente no Brasil, o Golpe Militar de 1964, e à ditadura renitente em Portugal, o regime salazarista que durou até 1974.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR., Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____ e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GINZBURG, Jaime; UMBACH, Rosani Ketzer. Literatura e autoritarismo. In: COSSON, Rildo (Org.). *2000 palavras: as vozes das Letras*. Pelotas, RS: PPG-Letras, UFPel, 2000.

JORGE, Lúcia. *O dia dos prodígios*. Lisboa: Europa-América, 1980.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

REIS, Carlos. *História crítica da literatura portuguesa*. Do neo-realismo ao post-modernismo. Lisboa: Verbo, 2005. Vol. IX.

VEIGA, José J. *A hora dos ruminantes*. 28 ed, Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.

O BRASIL POR MANUEL RODRIGUES LAPA E MANUEL RODRIGUES LAPA PARA OS BRASILEIROS

Eliana da Conceição Tolentino - UFSJ

Na pesquisa que teve como *corpus* o *Suplemento Literário do Minas Gerais*, periódico publicado pela Imprensa oficial seguiram-se as pistas deixadas pelo poeta Ernesto Manuel de Melo e Castro no artigo “Memórias, fragmentos e recomposição”.ⁱ Adotou-se o critério cronológico, ou seja, iniciamos a leitura do ano de 1966 e prosseguimos até 1976.

Num primeiro momento, fomos à procura da produção portuguesa no *Suplemento*, principalmente aquela dos jovens escritores ligados à poesia de vanguarda portuguesa. Nesse trabalho verificamos um número significativo de participações de jovens escritores portugueses tanto na publicação de textos poéticos quanto na de textos teóricos. Entretanto, chamou atenção ainda a presença de outros escritores que não pertenciam ao grupo de vanguarda português, incluindo aí os canônicos.

Assim, chamou-nos atenção a presença do professor Manuel Rodrigues Lapa, um português que, apesar de não fazer parte do grupo de jovens intelectuais, publica muitos ensaios no periódico, merecendo até uma homenagem com dois números especiais, organizados por Rui Mourão.

1 MANUEL RODRIGUES LAPA POR BRASILEIROS

Manuel Rodrigues Lapa foi professor da Faculdade de Letras de Lisboa, teve uma atuação intelectual em seu país povoada de controvérsias. Ainda como contratado, fez críticas ao ensino universitário em seu país, e, em 1933, fora afastado, retornando logo após prestar concurso. É novamente afastado, em 13 de maio de 1935, por fazer críticas ao governo de Salazar. Passou então a se dedicar ao jornal de oposição democrática *O Diabo* e a editar, pessoalmente, segundo informa no texto, “Bibliografia do pesquisador”, as coleções “Textos Literários” da revista

oposicionista *Seara Nova* e, nessa época, editou também os “Clássicos” pela editora Sá da Costaⁱⁱ reeditadas, quando Rodrigues Lapa morava em Belo Horizonte, como *Historiadores*. As edições “Textos Literários”, de cunho didático, são pequenos livros que posteriormente foram *Quinhentistas*, *Quadros da história trágico-marítima* etc.ⁱⁱⁱ Preso em 1949 e libertado após pagamento de fiança, em 1954, viajou, juntamente com Miguel Torga e Adolfo Casais Monteiro para participar do Congresso Internacional de Escritores, em São Paulo.^{iv} Optou vir para Brasil em 1957, lecionando em diversas universidades brasileiras na Bahia, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Em Minas Gerais, na Universidade Federal de Minas Gerais, permaneceu por mais tempo, pois a partir de Belo Horizonte poderia se deslocar com mais facilidade para realizar suas pesquisas nas cidades históricas. Além disso, realizou grande parte das pesquisas no Arquivo Público Mineiro. Foram seus alunos Affonso Romano de Sant’Anna, Heitor Martins, Ivana Versiani, Silviano Santiago, Terezinha Alves Pereira.^v

Já se dedicava à pesquisa acerca dos inconfidentes mineiros quando morava em Portugal. Em 1937, por exemplo, organizou a edição de *Marília de Dirceu e mais poesias* para a editora Sá da Costa, e em 1942, revista e ampliada, editou-a com o título *Obras completas de Tomás Antônio Gonzaga*, em São Paulo.

Recebe apoio intelectual no Brasil, provavelmente contou com uma bolsa de pesquisador da CAPES, pois endereçou relatórios a esse órgão de fomento e às autoridades universitárias, conforme afirma em depoimento no texto “Biobibliografia do pesquisador”. No Brasil, tem uma produtividade intelectual bastante vasta, entre os livros estão: *As Cartas Chilenas: um problema filológico*, publica em 1958, com prefácio e colaboração do brasileiro Afonso Pena Júnior, *Vida e obra de Alvarenga Peixoto*, saem, em 1960, as duas obras pelo Instituto Nacional do Livro. *Cantigas d’Escárnio e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, edição crítica, em 1965, pela Vigo Editorial Galáxia, *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, publicada em 1965, pelo Instituto Nacional do Livro^{vi}.

Manuel Rodrigues Lapa foi reconhecido pelo seu trabalho sobre o século 17 do Brasil, em 1974. No dia 21 de abril, em Ouro Preto, é condecorado com a Medalha da Inconfidência Mineira. O intelectual retorna a Portugal somente após o 25 de abril desse mesmo ano, quando ocorreu a queda do salazarismo. Falece em Anadia, em 28 de março de 1989.

Em Portugal, em 1983, foi condecorado com a Grã-Cruz da Ordem do Infante. Mereceu inclusive um instituto que leva seu nome, inaugurado em 31 de janeiro de

1993, tendo vários fundadores, como sua viúva Inês Lapa, António Alçada Baptista, David Mourão-Ferreira, Manuel Alegre, Mário Soares, Miguel Torga, Óscar Lopes, entre tantos mais.^{vii}

Ainda como prova desse reconhecimento, em 1º e 8 de março de 1975, Rui Mourão organiza dois números especiais do *Suplemento* dedicados ao professor Rodrigues Lapa. Nesses, intelectuais como Affonso Ávila, Afonso Pena Júnior, Antonio Candido, Augusto de Campos, Francisco Iglesias, Melânia Silva Aguiar e outros escrevem sobre a obra e o intelectual Manuel Rodrigues Lapa.

Mais ainda, a figura do professor português, que vai se delineando nos textos, contribui para se tentar entender a relação que o brasileiro e o português mantêm. Relação essa que, apesar de acontecer num período pós-colonial ainda traz resíduos de um tempo em que imperava a hierarquia, conduzida por uma visão colonizador/colonizado, centro/periferia.

No texto de apresentação do número especial, Rui Mourão escreve que:

Rodrigues Lapa não é apenas um português que, interessado em rastrear o passado lusitano no Brasil, tenha contribuído para a elucidação de aspectos fundamentais de nossa história. Ele é o amigo que por muitos anos adotou a nossa terra, aprendeu a admirar o nosso povo e soube contribuir, com o exemplo do trabalho esclarecido em Faculdades de Letras, para a modernização do nosso ensino.^{viii}

Mais adiante, Rui Mourão enaltece sua luta pela liberdade, a busca incessante pela verdade, o que, no seu ponto de vista, o tornou um intérprete autorizado da Inconfidência Mineira, e observando que “Tiradentes é um dos mais felizes instantes de sua identificação com a nossa emoção de brasileiros”. Destaca a atitude desmistificadora de Rodrigues Lapa e salienta que, apesar possuir “aquela contundência dos que amam a franqueza total, não exige diferença de tratamento para com ele”.^{ix}

Assim, o leitor vai conhecendo um Manuel Rodrigues Lapa que o Brasil faz questão de lembrar, pois, antes de tudo é amigo, nos dizeres de Mourão. Aparece como aquele que vem rever a história do Brasil, afirma e confirma, por exemplo, através das pesquisas, ser de Tomás Antônio Gonzaga a autoria das *Cartas Chilenas*, o que era ainda motivo de dúvidas e polêmica antes de seu trabalho. A autoria das *Cartas Chilenas* era atribuída por outros estudiosos, antes da pesquisa de Rodrigues Lapa, a Cláudio Manuel da Costa em parceria com Tomás Antônio Gonzaga. Além disso, em

seus estudos, Lapa retoma personagens do século 17 do país como Alvarenga Peixoto, Bárbara Heliadora e Tiradentes.

Afonso Pena Júnior é outro brasileiro que também elogia o trabalho de Rodrigues Lapa, informando inclusive que muitos dos documentos que trouxera de Portugal foram esclarecedores para o estudo das *Cartas Chilenas*. Em “Prefácio às ‘As cartas chilenas’: trecho”, apresenta alguns esclarecimentos quanto aos nomes, funções e papéis de personagens que aparecem na obra satírica, os quais foram realizados a partir dos documentos trazidos pelo professor português.^x

Afonso Ávila em “O problema das *Cartas Chilenas*” destaca o valor histórico e político das *Cartas Chilenas* e elogia também o rigor científico do professor português para esclarecer a autoria dessa obra, aliado à análise estilística e à rigorosa pesquisa que realizou Rodrigues Lapa nos arquivos em Minas.^{xi}

E ainda, talvez, interessado mais pelo lado literário dos textos, Rodrigues Lapa deixou de lhe apontar o caráter político, “prenúncio da nacionalidade em formação”, observa Afonso Ávila.

Manuel Rodrigues Lapa é também lembrado por Rolando Morel Pinto e por Tarquínio José Barbosa de Oliveira. O primeiro no ensaio “Vida e obra de Alvarenga Peixoto”, e o segundo em “O livro que faltava”. Nesse último, Barbosa de Oliveira disserta sobre *Vida e obra de Cláudio Manuel da Costa*, de autoria de Rodrigues Lapa e aplaude o pesquisador pelos inéditos de Alvarenga Peixoto que descobrira e editara, poeta esse que em vida só publicou três poemas. *Vida e obra de Alvarenga Peixoto* traz, além da biografia, os poucos poemas publicados e outros inéditos do poeta inconfidente. Pinto Morel lembra o trabalho de pesquisa do professor português e sua coragem de ir em busca da verdade, desfazendo assim certezas em torno da vida e da obra de Alvarenga Peixoto, pondo junto à obra anexa uma quantidade razoável de cartas e documentos que comprovam suas hipóteses.

Assim, por exemplo, Rodrigues Lapa contesta afirmações anteriormente expressas por outros críticos e põe a público poemas que se encontravam ainda manuscritos, pois o que era publicado de Alvarenga Peixoto era a sua poesia laudatória, ou por interesse do poeta ou por vaidade do “homenageado”. Entretanto, Rolando Morel Pinto relembra que a retirada de três poemas do autor da edição elaborada pelo professor Lapa vão ao encontro do texto apresentado por Domingos de Carvalho Silva, “O homem e o estilo”, publicado no *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*, em 16 de setembro de 1961. Mas finaliza enaltecendo Rodrigues Lapa: “Se nesse caso a

lição do prof. Lapa não chegou a convencer, o mesmo não se pode afirmar das demais correções que ele propõe aos textos divulgados”.^{xii}

A partir dos textos de brasileiros sobre Rodrigues Lapa é possível traçar uma biografia intelectual do pesquisador, pois neles se informa desde seu nascimento, em 1897, em Anadia, passando pela vida de estudante, quando, vocacionado à pesquisa, cabulava aulas para ir à cata de documentos em arquivos e acervos: “Nasceu com o faro para rastrear acontecimentos e personagens históricos, possuindo aquele dom divinatório dos verdadeiros pesquisadores”, afirma Pena Júnior em “Prefácio ‘Às Cartas Chilenas’: trecho”.^{xiii} Os textos referem-se à vida acadêmica conturbada na universidade, quando já se configurava como um intelectual que ousava criticar o próprio ensino de seu país, na verdade um patriota que lutava por ideais de liberdade. Mesmo após sua posterior prisão pelo regime ditatorial, não se cala, pois se dedica ao jornal de oposição e a editar trabalhos de cunho literário. Escolhe vir para o Brasil, o que não poderia ser diferente, pois já estudara a cultura brasileira quando residia em Portugal. Aqui, realiza trabalhos não poupando esforços, diante das estradas precárias de Minas Gerais, em busca de documentos e arquivos, pois a verdade está nos arquivos, nos documentos, afirmam, por exemplo, Francisco Iglesias e Rui Mourão.^{xiv}

Seus estudos são esclarecedores não só pelas consultas que realiza em nossos acervos como também pelas que fez em Portugal. Nesse sentido, ele é apresentado como aquele que vem rever a história cultural e literária do país, consertar erros, esclarecer pontos obscuros e mesmo inovar, trazendo novas informações: “a revelação dos cinco sonetos do ms 8.610 da Biblioteca Nacional de Lisboa por Rodrigues Lapa, em 1959, deslocou os dados da partida: Alvarenga Peixoto, com esses sonetos, ombreia com os maiores poetas brasileiros de seu tempo.”^{xv}

Nos textos dos brasileiros, o perfil do pesquisador português vai se formando, se por um lado há gratidão, dívida em relação a esse português que escolhe o Brasil para morar, por outros há os que apontam alguns problemas nas suas análises, ainda, que de maneira sutil e bastante elogiosa. Ele é apresentado como um ativista político que, por discordar da política de opressão, escolhe o Brasil e aqui empreende um trabalho que, para uns críticos, é científico, isento de posições pessoais e, para outros, ele se deixa levar por posições deturpando, por exemplo, a imagem de Tomás Antônio Gonzaga, ou cometendo enganos como no caso da data da escrita das *Cartas Chilenas*.

Entretanto, a despeito das discordâncias apontadas, o professor Manuel Rodrigues Lapa, na maior parte dos textos críticos, figura como um pesquisador que

vem ao país para desfazer lendas, enganos, esclarecer dúvidas, “corrigir a história”, enfim, promover aquilo que em todos os textos do *Suplemento Literário* se reclama - o diálogo entre os dois países. Ele representa pois uma possibilidade de estreitamento das relações entre Brasil e Portugal. Nesse sentido, a gratidão e a dívida são palavras recorrentes nos ensaios. Destaca-se ainda a maneira como conduz as pesquisas, primando seus trabalhos pelo ineditismo, racionalidade, cientificismo, perfeccionismo que o tornam um historiador que busca a verdade e um filólogo inovador.

1.1 O BRASIL PARA OS PORTUGUESES

BRASIL POR MANUEL RODRIGUES LAPA

Os vinte e seis ensaios que Manuel Rodrigues Lapa publicou no *Suplemento Literário do Minas Gerais* giram em torno das pesquisas que realizava acerca dos poetas inconfidentes e personagens afins. Textos como “Cinco sonetos de Alvarenga”, “A História, os ‘estoriadores’ e o caso de Bárbara Heliodora”, “Um perfil de Tiradentes”, “Roteiro de pistas para uma pesquisa histórica em Minas Gerais”, “O poeta é o inconfidente” e outros fazem parte dessa antologia que se encontra no periódico.

Procuramos destacar nos textos aquilo que se relaciona diretamente com o diálogo Brasil/Portugal e com as visões que o pesquisador português expressa sobre o país. Chamamos atenção que o fato de Rodrigues Lapa voltar-se para o estudo da produção poética e cultural brasileira já se configura como um diálogo, mas é preciso que esse diálogo seja descrito em suas peculiaridades, pois expressam visões de um português em relação ao Brasil.

O texto “Um perfil de Tiradentes” é o discurso que Rodrigues Lapa preparara para a solenidade do recebimento da Medalha da Inconfidência. Não chegou a proferi-lo, segundo se informa na apresentação, por motivos protocolares, entretanto, publicou-o no *Suplemento*. Também na apresentação ao texto está escrito:

Terá algum interesse a sua publicação, pois nela como que transluz o pressentimento das ocorrências políticas que advieram do golpe militar de 25 de abril em Portugal, Tiradentes terá a sua estátua em Lisboa, assim como as terá provavelmente em Luanda e em Lourenço Marques. Bem as merece^{xvi}

Dirigindo-se ao Governador, remete à conferência anterior que fizera havia dezesseis anos em Ouro Preto, em que destacava o heroísmo de Tiradentes. Declara seu afeto e admiração pelo “Proto-mártir brasileiro”, pois a pesquisa que realizou “com o afã de descobrir a verdade”, deu-lhe uma visão diferente daquele que, “por motivos inconfessáveis”, tomou conhecimento nos meios portugueses. Elogia a honestidade e a retidão de caráter e narra episódio da ligação de Tiradentes com o português, também de Anadia, Francisco Xavier Machado que lhe traduziu a *Constituição da República da América*. E, num arroubo de pessoalidade, expressa seu desagrado por não ter nascido no mesmo dia em que morrera Tiradentes. Rodrigues Lapa nasceu em 22 de abril de 1897.^{xvii} Para reforçar seu apreço e identificação geográfica e histórica com o alferes, lembra que teve um avô chamado José que andara pelo Brasil. Justifica sua identificação, pois sempre se solidariza com os oprimidos, os ofendidos. Assim, chegou mesmo a visitar o Pombal, como são conhecidas as ruínas da Fazenda do Pombal, em São João del-Rei, lugar onde nasceu Tiradentes. Lá se inspirou para escrever um livro sobre a vida do alferes, livro esse que não pôde concluir. Ele observa, de forma a chamar atenção, que essa visita deveria ser feita por todos os brasileiros, que, entretanto não o fazem.

Escreve que há pontos obscuros na biografia de Tiradentes que precisam ser esclarecidos, como a sua ida a Portugal. Elogia o Alferes pela sua busca de liberdade e justiça. Observa que, se antes incompreendido pelos seus contemporâneos, o alferes é naquele momento tido por ele como um gênio. Cita trecho em que Frei Raimundo Penaforte, confessor de Tiradentes, qualifica-o como “um daqueles indivíduos da espécie humana que põem em espanto a mesma natureza. Entusiasta, (...) empreendedor, com o fogo de um D. Quixote, habilidoso”.^{xviii}

Finaliza, agradecendo a medalha e reforçando a sua identificação com os ideais de justiça e liberdade, representados pelo alferes. Remete, conforme atenta o texto de apresentação, para a situação política de Portugal: “Assumo inteiramente essa responsabilidade, a que minha condição de português dá, neste momento que atravessa minha Pátria, particularíssimo relevo”.^{xix} Cita, endossando, trecho de Tarquínio de Oliveira em que escreve sobre as relações de Tiradentes com Portugal por ocasião da Inconfidência Mineira: “A luta verdadeira não era romper com Portugal. Lá e cá se iniciava a luta pela liberdade. Hoje, que outros vínculos se estabelecem com o pequeno e grande país, certamente cá e lá Tiradentes há de ser pioneiro de novos horizontes da civilização”.^{xx} E confirma que os ideais de Tiradentes permanecem vivos em Portugal,

onde há discípulos que “desejam edificar novas Pátrias”. Certamente Rodrigues Lapa considera-se um discípulo do Alferes pelo que já expôs no texto dizendo de sua identificação.

Entretanto o final do discurso é surpreendente, pois apesar de ter Tiradentes até como um herói português, contando inclusive com discípulos, expressa uma visão arraigadamente portuguesa em relação ao Brasil. Ele escreve:

Nada mais exato. Efetivamente, a mensagem de Tiradentes está viva ainda no espaço português, onde os seus discípulos desejam edificar novas pátrias. O estilo que adotamos com o Brasil é esse mesmo: consentir de bom grado que os povos sacudam a tutela e se governem por si mesmos. E se para tanto se põe como condição que os filhos falem a mesma língua e sigam os costumes dos pais, então o povo da Guiné tem direito à sua autonomia.^{xxi}

Em seguida, já no próximo parágrafo, após referir-se à merecida autonomia da Guiné, narra um fato a que o professor suíço Jean Ziegler lá assistiu, fato esse também esclarecedor da posição de Lapa como herdeiro de um país colonizador:

... em plena selva, no internato de Campanha, os estudantes, em livros portugueses impressos na Suécia, seguiam cursos de cultura e literatura portuguesa e entoavam estrofes do imortal Camões.

Esta velha semente portuguesa, lançada à terra por bons pomareiros, ainda floresce e dá frutos de bom sabor. Criou o Brasil e há de criar outros Brasis por esse mundo afora. Para a glória de todos nós, da língua e da cultura que representamos e defendemos. E glória também a Tiradentes, que nos mostrou, com sacrifício da vida, que assim é que deve ser.^{xxii}

Nos trechos destacados, deixa-se entrever a contradição portuguesa diante dos países colonizados. Por um lado, Rodrigues Lapa admira Tiradentes, tendo-o como um herói nacional português, a ponto de exportá-lo, prevendo homenagem a ele nos países de África como nas cidades de Luanda e Lourenço Marques, atual Maputo, ex-colônias portuguesas, já independentes em 1975, quando da publicação desse texto. Por outro, afirma a condição para que os países colonizados “sacudam a tutela e se governem por si mesmos”: falar a mesma língua e seguir hábitos e cultura da metrópole. Nesse sentido, Rodrigues Lapa apresenta como ilustração o fato de africanos da Guiné declamarem em plena selva, versos de Camões. Não há distanciamentos para Lapa entre

a mitificação de Tiradentes como herói que lutou por seu país e o desejo de permanência de uma língua e cultura portuguesas nos países colonizados por Portugal. Há um desejo de imortalidade aliado a um reconhecimento do direito à autonomia desses países, ainda que essa autonomia seja uma concessão da metrópole para as colônias, seja algo consentido, permitido. Assim, Brasil e Guiné têm para o português o mesmo estatuto, são representações da língua e da cultura portuguesas num outro continente.

Sem dúvida é o texto “Para uma boa compreensão entre portugueses e brasileiros”, publicado primeiramente no *Jornal do Brasil*, em 13 de junho de 1957, que mais esclarece e explicita essas posições portuguesas em relação ao Brasil já independente, entretanto, ainda visto sob o ponto de vista do português que aqui esteve para colonizar. Rodrigues Lapa inicia seu texto remetendo a uma conferência que proferira havia três anos em Belo Horizonte em que um jornalista se retirara assustado por ter ouvido o conferencista “demolir um por um os vultos de Alvarenga Peixoto e Cláudio Manuel da Costa”. Segundo escreve, o jornalista temia que Tiradentes fosse também demolido por Rodrigues Lapa. Narra esse fato para dissertar acerca dos mitos e lendas que foram criados no Brasil em torno dos inconfidentes com a função de heroicizar fatos e personagens brasileiros que se opuseram a Portugal.

Segundo Lapa, em “Biobibliografia do pesquisador”, a lenda tem funções, uma delas é reforçar “os alicerces duma nação emancipada”. Entretanto, é necessário que as lendas sejam desvendadas, pois a mentira e os desenganos não justificam “um nacionalismo obcecado”. E prossegue referindo-se a uma visão tradicionalista e passadista de alguns brasileiros que pensam que a dependência ainda perdura, visão essa que se apega à língua comum entre Brasil e Portugal e dela faz bandeira de defesa contra influências estranhas ao país, mas, em contrapartida desvalorizam a luta pela emancipação do Brasil.

Frente a esta posição dos que negam a História, em obediência a uma brasilidade mais ou menos jacobina, há também os que aceitam em globo a experiência histórica, trazendo dentro deles um complexo, uma espécie de nostalgia dos bons tempos passados, como se o Brasil fosse apenas o país que o português criou. Essa atitude parece-me tão falsa como a primeira, com a desvantagem de ser moralmente mais condenável por traduzir uma espécie de subserviência para com senhores que deixaram há muito de o ser.^{xxiii}

Cita ironicamente exemplo de “passadistas” que vão à Europa, encantam-se com Portugal e quando voltam ao Brasil estão cheios de elogios a este “grande pequeno país, que deu mundos ao mundo, deslembrados das pequeninas misérias da História, dos sacrifícios da Colônia, do despotismo dos Governadores, do martírio de Tiradentes”^{xxiv} (Chama atenção para o fato de tal atitude acabar por “alentar certas tendências de antibrasileirismo que se notam em alguns ambientes portugueses”.^{xxv} E conclui que o Brasil só poderá ser compreendido em suas diferenças, e mesmo em sua superioridade, por certa camada culta de portugueses, pois o conceito de brasileiro como boçal, que imperou no século XIX e que, na verdade, era um adjetivo usado para o português migrante que retornava e fazia triste figura em seu país, acabou por deixar em Portugal um conceito depreciativo do brasileiro, provocando confusões, desentendimentos e ignorância, prejudicando, pois as relações entre os dois países:

Por muito tempo vigorou em Portugal um conceito depreciativo do brasileiro, que nos era fornecido pelo português enriquecido e boçal, que voltava à pátria, dando uma imagem grotesca de gentes *di lá*, nos costumes, no traço, na linguagem. O conhecimento do Brasil foi-nos dado através dessa imagem grosseiramente deformada. O português sentiu nessa caricatura uma espécie de violação; e tendo da sua própria cultura uma idéia inteiriça e certamente errônea, não perdoou esse desvio de um padrão, que se habituara a considerar inatingível. Daqui partiu toda uma série de incompreensões e confusões, que têm sido altamente nefastas para um e outro povo. O problema mais sério é o da língua.

Ao português custa ainda acreditar que se esteja a processar no Brasil a formação de uma língua diferente.^{xxvi}

Entretanto, apesar dessa dissertação sobre a diferença de costumes, de língua do Brasil em relação à antiga colônia, Lapa afirma que custa ao português admitir a diferença linguística e, aqui no Brasil, a situação não se mostra distinta, pois o distanciamento da linguagem falada em relação à linguagem escrita também causa espanto. Nesse aspecto, Rodrigues Lapa faz uma interpretação inadequada em relação ao aspecto lingüístico do Brasil, pois quando afirma que “Foi contra isso que protestou Mário de Andrade, que teve a simpática audácia de pôr os personagens dos seus livros a falar a linguagem impura de *Macunaíma*”.^{xxvii} Rodrigues Lapa não consegue compreender que a intenção de Mário de Andrade, nacionalista, era demarcar uma posição diferenciada para o brasileiro, o herói sem nenhum caráter que engloba todos os caracteres é para o modernista a definição do brasileiro, multifacetado, múltiplo, resultado das três raças ou mais que fizeram esse país.

Além disso, a identificação que tem com Tiradentes em muito diz do momento político que vivia Portugal. Tendo vindo para o Brasil em razão de sua oposição à ditadura salazarista, Rodrigues Lapa toma o Alferes como modelo de liberdade e luta contra a tirania do poder. Entretanto, quando se expressa sobre o Brasil, sua posição é de colonizador, de português na colônia. Nesse sentido, é interessante ressaltar sua referência a Tiradentes, não como alguém que luta contra a Coroa Portuguesa, mas como um herói da liberdade que, inclusive, fez discípulos em Portugal: “Senhor Governador do Estado de Minas Gerais, a medalha que recebi de V. Exa., e com a qual me sinto honrado, significa para mim, como é natural, uma identificação plena com os ideais de justiça e liberdade que foram os de Tiradentes”.^{xxviii}

REFERÊNCIAS

CASTRO, E. M. de Melo e. Memórias: fragmentos e recomposição. MIRANDA, Wander *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Centro de Estudos Literários FALE/UFMG, 1995, p.65-71.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: Jornalistas e escritores em Minas Gerais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

No Suplemento literário:

Suplemento Literário de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/Lib/Html/WebSupLit.htm>>.

ÁVILA, Affonso. O Problema das "Cartas chilenas". In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 10, n. 444, p. 7, mar. 1975.

IGLÉSIAS, Francisco. Labor e lucidez de Rodrigues Lapa. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 10, n. 444, p. 1-2, mar. 1975.

LAPA, Manuel Rodrigues. Um Perfil de Tiradentes. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 10, n. 443, p. 1, mar. 1975.

LAPA, Manuel Rodrigues. Biobibliografia do pesquisador. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 10, n. 443, p. 2, mar. 1975.

LAPA, Manuel Rodrigues. Para uma boa compreensão entre portugueses e brasileiros. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 10, n. 443, 1º mar. 1975, p. 4.

MARTINS, Heitor. Algo de novo sobre o judeu. *Suplemento Literário*. v. 10, n. 444, 8 mar. 1975b, p. 11-12.

MOURÃO, Rui (org.). LAPA, Manuel Rodrigues. Um Perfil de Tiradentes. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 10, n. 443, p. 1, mar. 1975.

OLIVEIRA, Tarquínio José Barbosa. O Livro que falta. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 10, n. 443, 1º mar. 1975, p. 5.

PENA JÚNIOR, Afonso. Prefácio às "As cartas chilenas": trecho. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 10, n. 443, p. 8-11, mar. 1975.

PINTO, Rolando Morel. Vida e obra de Alvarenga Peixoto. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 10, n. 443, p. 12, mar. 1975.

RAMOS, Péricles da Silva. Alvarenga Peixoto. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 4, n. 144, 31 de maio 1969, p. 2. (Transcrição de texto do Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira, p. 189-190)

Na internet:

MANUEL RODRIGUES LAPA (1897-1989) Tábua Biográfica. Disponível em: <http://www.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo_JSena/lapa.html>. Acesso em: 05 jul. 2006.

NOTAS

ⁱ CASTRO, 1995, p. 66.

ⁱⁱ LAPA, 2006; 1975, p.2.

ⁱⁱⁱ IGLÉSIAS, 1975, p.1-2.

^{iv} Manuel Rodrigues Lapa (1897-1989). Tábua Biográfica. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo_JSena/lapa.html>. Acesso em: 5 jul. 2006.

^v MARTINS, 1975a, p.3; 1975b, p.11-12.

^{vi} RODRIGUES, 2006; LAPA, 1975, p.2.

^{vii} Alguns fundadores do Instituto Rodrigues Lapa. Disponível em: < <http://www.irlapa.ua.pt/fund.html>> Acesso em: 5 jul. 2006.

^{viii} MOURÃO, *apud* LAPA, 1975, p. 2.

^{ix} *idem*.

^x PENA JÚNIOR, 1975, p. 8-11.

^{xi} ÁVILA, 1975, p. 7.

^{xii} PINTO, 1975, p.12.

^{xiii} PENA JÚNIOR, 1975, p. 8-11.

^{xiv} IGLÉSIAS. 1975, p. 1-2 ; MOURÃO, 1975, p.1.

^{xv} RAMOS, 1969, p.2.

^{xvi} 1975, p.1.

^{xvii} Veja também a esse respeito o texto "O livro que faltava" de Tarquínio José Barbosa de Oliveira que aborda sobre esse desejo de Rodrigues Lapa de nascer na mesma data da morte de Tiradentes. (1975, p. 5.)

^{xviii} PENAFORTE *apud* LAPA, 1975, p. 1.

^{xix} LAPA, 1975, p. 1.

^{xx} OLIVEIRA *apud* LAPA, 1975, p. 1.

^{xxi} LAPA, 1975, p. 1, grifos acrescentados.

^{xxii} *Idem*, p. 1.

^{xxiii} *Ididem*.

^{xxiv} *Idem*, p. 4.

^{xxv} Idem.

^{xxvi} Idem, p. 4, destaque do autor.

^{xxvii} Idem. grifo acrescentado.

^{xxviii} ibidem, p. 1.

FIGURAÇÕES POÉTICAS DO MAR ENTRE PORTUGAL, ÁFRICA E BRASIL

Elizabeth Gonzaga de Lima - UAB/UNEB

Pensar em trânsitos e convergências na contemporaneidade implica desenrolar o fio memorialístico que teceu a história do encontro entre os navegadores portugueses do renascimento e o oceano Atlântico. O cerne das reflexões sobre o trânsito de povos, ideias e culturas encontra-se neste mar, que além de estabelecer a relação entre os outros oceanos, converteu-se em embrião da ideia de globalização, como ressalta Isabel Castro Henriques:

[o] Atlântico foi o mar graças ao qual se revelaram relações íntimas entre os oceanos, fazendo aparecer o grande oceano Pacífico (...). Esta mundialização dos oceanos aparece aqui como o prefácio indispensável às operações que permitiram a construção do mundo nosso contemporâneo.ⁱ

É provável que a polêmica e discutível vocação marítima dos portugueses tenha sido tecida nas tramas de sua história, em virtude da profunda crise econômica e política vivida pelo país no século XIV e princípios do século XV. Sob o influxo deste panorama, D. João I vislumbrou que para a solidificação e proteção do reino seria necessário pensar não somente em terra, mas sobretudo no mar, visto como uma saída dos problemas econômicos, como aponta Maria Helena da Cruz Coelho: “No mar apostou uma estratégia mais envolvente de defesa e expansão do reino, como resolução das suas crises internas e externas”.ⁱⁱ

O apoio da Igreja aos intentos da expansão marítima portuguesa mostrava-se fundamental, pois se no passado (século XIII) os cristãos que viviam nas zonas rurais enxergavam o mar como local abominável e terrível, em função dos supostos seres estranhos que o habitavam, somando-se às frequentes tragédias marítimas; nos séculos vindouros, a Igreja assistia preocupada a ocupação de mulçumanos e escandinavos no litoral mediterrâneo e atlântico. Aliado a isso, os clérigos letrados passaram a difundir notícias de tesouros, relíquias e do próprio Paraíso que o Atlântico poderia oferecer, tecendo um discurso doutrinário em prol do apoio às navegações e às rotas comerciais

oceânicas. Em razão desse novo momento, assiste-se, como assinala Luis Krusⁱⁱⁱ, às novas representações do mar realizadas no interior dos templos das cidades portuárias, que incorporavam temas e motivos marinhos, passando ainda a prestar culto e devoção aos santos navegadores. As sereias antes vistas como seres tentadores e maléficos ganham uma nova simbologia na iconografia portuguesa, sendo associadas ao peixe representativo da cristandade, apontando ainda para fertilidade e prodigalidade do mar.

Nos templos do Portugal litorâneo, acentua-se o culto e a celebração aos santos patronos viajantes como São Cristovão, Santo Amaro e Santelmo. Segundo Luís Krus, os cultos objetivavam um “apaziguamento da angústia face a um oceano ainda há pouco pensado como caos, desordem e cenário do fim dos tempos”.^{iv} Os ataques da pirataria mulçumana retomam o caráter amedrontador do Atlântico, daí buscar reforço celeste em São Tiago e São Vicente, considerados mártires do mar, aquele patrono das cruzadas, este, santo protetor do mar contra os supostos inimigos da fé.

O imenso terror do mar desconhecido, aliado aos relatos que davam conta de fenômenos assustadores e maravilhosos que aconteciam no Atlântico, reforçou a ligação entre a empresa portuguesa e a igreja católica por meio da devoção aos seus santos, como aponta Luís Krus:

Quando, em 1415, os barcos da armada portuguesa que se dirigiam a Ceuta amainaram as velas ao dobrar o Cabo de S. Vicente, em sinal de respeito e de procura ao apoio do santo para a empresa, o país assim iniciara as Descobertas fazia-o o símbolo da possibilidade de dominar e exorcizar os medos, os receios e os perigos do mar.^v

A partir desse momento, Portugal começa a escrever um dos capítulos mais fascinantes da história moderna. Domar, por assim dizer, o Atlântico, acionou novos saberes nos campos da geografia, da cartografia, da arte de navegação marítima, gerando na produção escrita uma profusão de relatos de viagens, diários de bordo, cartas e, novas representações poéticas da paisagem marinha, que em última instância, constituíram a memória do mar e os desafios impostos aos seus navegadores por este elemento da natureza até então desconhecido. Nessa direção, pretende-se examinar neste trabalho as figurações poéticas que o mar recebeu em épocas diversas nas literaturas portuguesa, africana de língua portuguesa e brasileira. A relação dos poetas com o mar abarca não somente aspectos de visualidade e escrita estética, como também questões identitárias, políticas e culturais depreendidas na poesia da paisagem marinha.

Ultrapassar as fronteiras líquidas do Atlântico significou profundas transformações nos cenários das culturas nacionais, como assinala Paul Gilroy “as culturas nacionais têm suas raízes, mais no mar e na vida marítima, que se movimenta e se cruza no oceano Atlântico, fazendo surgir culturas planetárias mais fluidas e menos fixas”.^{vi} Nesse sentido, Portugal passa por um processo de desterritorialização de suas fronteiras ao avançar pelo mar, que se converte em elemento primordial no desenvolvimento de sua sociedade, além de constituir, a partir das navegações, um patrimônio simbólico do poder imperial português, aspecto que a literatura soube, como nenhuma outra arte, representar muito bem.

Nesse sentido, os desafios e as glórias da aventura marítima lusitana ganha em *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões uma dimensão épica, tom adequado aos objetivos de celebração nacionalista do poeta. Ao longo de sua epopeia, Camões representa a força do imaginário construído em torno do mar durante a viagem de Vasco da Gama. No canto I, na primeira instância, anuncia o feito português de conquistar o desconhecido e exalta o poder do homem lusitano de avançar por domínios inexplorados da natureza:

AS ARMAS e os barões assinalados
Que da ocidental praia lusitana
Por mares nunca de antes navegados^{vii}

Contudo é no Canto V que o mar tenebroso surge em toda a sua monumentalidade:

Se nos mostra no ar, robusta e válida,
De disforme e grandíssima estatura;
O rosto carregado, a barba esquálida,
Os olhos encovados, e a postura
Medonha e má e a cor terrena e pálida;
Cheios de terra e crespos os cabelos,
A boca negra, os dentes amarelos.^{viii}

A presença do maravilhoso incorpora ao texto lusitano a fórmula da épica da antiguidade. O episódio revela ainda a elaboração camoniana na tessitura do poema em relação ao imaginário corrente do renascimento português sobre o mar aterrorizante, com seus perigos e mistérios insondáveis. A figura do Adamastor camoniano converte-se simbolicamente no acidente geográfico do temido Cabo das Tormentas, personificando assim as lendas criadas em torno dele, espécie de fronteira entre o

mundo conhecido e o fim do mundo. Este fragmento, acima de tudo, reforça de maneira ideológica a bravura, a tenacidade dos navegadores lusitanos que desafiam e desvendam os enigmas da natureza, confirmando seu domínio sobre o mar e seus fenômenos, como ilustra o fim da cena, quando o gigante começa a desaparecer

Assim contava; e, co'um medonho choro,
Súbito de ante os olhos se apartou.
Desfez-se a nuvem negra, e co'um sonoro
Bramido muito longe o mar soou.^{ix}

Com engenho e arte, o poeta construiu uma fonética do mar, que a princípio rugiu assustadoramente e em seguida bramiu melancolicamente. Som convertido em vozes, vozes das águas do oceano e, como assinala Gaston Bachelard; “A água tem também vozes indiretas. A natureza repercute ecos ontológicos. Os seres respondem-se imitando vozes elementares. De todos os elementos, a água é o mais fiel ‘espelho de vozes’”.^x

Se em uma das figurações do mar na épica clássica camoniana, ela surge como monstruosa ameaça, porém estrategicamente superada pelos navegadores, o que em última instância delineia a glória nacional; na épica modernista de Fernando Pessoa, a representação do mar atenua os aspectos geográficos, históricos, conserva o fundo patriótico e aprofunda-se nas dimensões míticas.

Na segunda parte de *Mensagem*, o poema “Mar português” reconfigura a ideia do mar como possessão territorial de Portugal e promove uma releitura simbólica da aventura marítima portuguesa. Não existem fronteiras, a dupla face do mar, perigo e glória, abismo terrestre e espelho celeste, configura-se em projeto de caráter nacionalista e transcendente.

Enquanto em Camões, singrar os mares figura como aventura poético-marítima no plano da enunciação, em Fernando Pessoa, metáfora e hipérbole se aliam para reafirmar o simbólico domínio lusitano sobre o mar: “Ó mar salgado, quanto de teu sal/ são lágrimas de Portugal!”^{xi}. No imaginário lírico pessoano, a imensidão e os perigos impostos pelo mar aos intentos portugueses convertem-se em infinitude da alma: “Valeu a pena? Tudo vale a pena / Se a alma não é pequena”.^{xii}

Se a água é signo de movimento, renovação, imagem de vida e morte, não há dúvida de que para Fernando Pessoa, nas águas do Atlântico, se misturam ilusão e sonho como revela o poema “Infante”:

Quem te sagrou criou-te português
Do mar e nós em ti nos deu sinal
Cumpru-se o Mar, e o Império se desfez
Senhor, falta cumprir-se Portugal^{xiii}

Se por um lado, dominar os mares para os portugueses, em especial o Atlântico, simbolizou a quimera renascentista do predomínio do homem sobre os elementos da natureza, como aludimos anteriormente, por outro, transformou-se na representação líquida do poder identitário do império português, o que envolve a conquista material de terras, gentes e mercadorias e imaterial da glória e do poder no jogo político e econômico das grandes potências do período.

Na poesia contemporânea portuguesa, o mar deixa de ser o cenário de projetos políticos e econômicos grandiosos, elo primordial entre os povos europeus, africanos e americanos e, converte-se em matéria-prima estética, paisagem recorrente na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen.

A paisagem marítima da poetisa abandona as dimensões épicas do mar camoniano e do mar mítico de Fernando Pessoa para converter-se em identidade do sujeito-lírico, em experiência estética, forma de apreensão do mundo por meio do elemento ÁGUA:

Mar sonoro, mar sem fundo, mar sem fim

A tua beleza aumenta quando estamos sós.
E tão fundo intimamente a tua voz
Segue o mais secreto bailar do meu sonho
Que momentos há em que eu suponho
Seres um milagre criado só para mim.^{xiv}

Em sua relação com o mundo, a poetisa funde a experiência de visualidade à experiência da escrita poética que a aproxima do mar. Numa espécie de teoria das correspondências, olfato e visão se misturam, fazendo com que o cheiro da maresia, a brisa marítima e as ondas instaurem uma ligação espiritual com o elemento primordial do mar, a água: “Mar/ metade da minha alma é feita de maresia”^{xv}. Por sua vez, o sujeito-poético confirma a relação íntima e exclusiva com o mar:

As ondas quebravam uma a uma
Eu estava só com a areia e com a espuma
Do mar que cantava só p’ra mim.^{xvi}

É provável que essa relação visceral da poetisa portuguesa com o mar tenha inspirado a cantora brasileira Maria Bethânia a produzir o Cd *Mar de Sophia*, prestando homenagem a Sophia de Mello ao declamar seus versos marítimos ao longo das faixas do álbum:

Quando eu morrer voltarei
Para buscar os instantes que
Não vivi junto do mar^{xvii}

A visualidade dos versos de Sophia de Mello se harmoniza à sonoridade das músicas da cantora de Santo Amaro da Purificação, nos remetendo a afirmação de Octávio Paz, “A poesia ocidental nasceu aliada à música”,^{xviii} mas ainda que tenham se separado enquanto arte, como pontua Paz, neste álbum poético-musical as duas linguagens são reunidas.

A beleza na concepção do CD reside na mistura de fragmentos da poesia contemporânea portuguesa com típicas cantigas folclóricas:

Marinheiro, marinheiro
Quem te ensinou a navegar
Foi o tombo do navio
Foi o balanço do mar?^{xix}

E nessa polifonia em torno da inspiração no mar, Bethânia incorpora ainda o imaginário das águas que envolvem os orixás africanos com “Canto de Oxum”, “Iemanjá rainha do mar”, somando-se à inspiração indígena com “Kirimurê”. O campo cultural da música, na interpretação de Maria Bethânia, confirma a força imaginativa evocada pelo mar, em que o movimento das águas e o ritmo dos versos de Sophia de Mello promovem o encontro entre as culturas indígena, brasileira, portuguesa e africana, nos âmbitos erudito, popular, religioso e mítico.

Na outra ponta das memórias do mar, ou seja, na visão e na experiência dos conquistados, vários povos africanos sentiram e vivenciaram o mar sob o signo da violência, seja no Índico, seja no Atlântico, como assinala Isabel Castro Henriques:

(p)ara os africanos, o oceano só pode ser o lugar da morte: utilizando o mecanismo da metáfora de Roger Bastide, o Atlântico torna-se negro, percorrido pelas redes e pelas viagens destinadas ao comércio negroiro,

estando o fundo das águas repleto dos resíduos de naufrágios – navios, escravos, homens e mulheres africanos, instrumentos de contenção e de castigo – que continuamos a encontrar em nossos dias.^{xx}

A relação dos poetas africanos de língua portuguesa com o imaginário suscitado pelo mar é ampla e diversificada, em função de fatores geográficos, históricos e culturais. Os arquipélagos de Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, por exemplo, possuem uma estreita dimensão territorial, em relação a Angola e a Moçambique, daí a força da paisagem marítima que cerca esses territórios. Circunstância que reverbera no sentimento de insularidade configurado na literatura e na cultura desses países, e expressa nos versos do poeta caboverdiano Jorge Barbosa:

O drama do mar
O desassossego do mar
(...)
O Mar! Dentro de nós todos
No canto da *Morna*
(...)
Este convite de toda hora
Que o mar nos faz para a evasão
Este desespero de querer partir
e ter de ficar.^{xxi}

O drama caboverdiano “de querer partir e ter de ficar” em última instância sinaliza para uma crise identitária, circunstância compartilhada pelos habitantes das outras ilhas, somando-se ainda, nesse arcabouço, a luta pela sobrevivência e a denúncia da opressão colonialista como aponta o poema “Angolares” da poetisa de São Tomé e Príncipe, Alda do Espírito Santo:

Nas canoas amarradas
aos coqueiros da praia.
O mar é vida.
P’ra além as terras do cacau
nada dizem ao angolar
“*Terras tem seu dono*”
E o *angolar* na faina do mar,
tem a orla da praia,
as *cubatas* de quissanda,
as *gibas* pestilentas,
mas não tem terras.

P’ra ele, a luta das ondas,
a luta com o *gandú*,

As canoas balouçando no mar
E a orla imensa na praia.^{xxii}

Agnelo Augusto Regalla, poeta guineense, sintetiza no poema “As ilhas”, em tom de ladainha, não somente o sentimento de insularidade, decorrente da geografia dos arquipélagos e dos efeitos da colonização, mas acima de tudo denuncia o estado de abandono em que as ilhas foram relegadas ao longo dos séculos, desde a chegada dos portugueses, demonstrando ainda a consciência dos sonhos desfeitos, das ilusões perdidas, representada na imagem das caravelas:

O esquecimento das ilhas,
O desespero das ilhas,
A fome...
Que vai pelas ilhas,
O choro das crianças
Perdidas nas noites sem fim,
O choro das crianças
Perdidas nas ondas do mar.
As ilusões perdidas
No areal da praia
Olhando a imensidão do mar,
Enquanto o batuque
Ressoa no silêncio das ilhas
Profundamente africanas.
Ai, as ilhas
Enganadas nos sonhos
De caravelas.
E agora tudo acabou...^{xxiii}

Se no conjunto da poética insular de Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau, o mar é uma imagem constante, figurando ora como utopia, ora como obstáculo, ora como memória dolorosa, visto ainda como espaço de trabalho e de sobrevivência, acionando por meio dos signos da canoa, do pescador todo um campo semântico que imprime ainda ao mar um aspecto sócio-econômico; em Angola, o sentimento telúrico prevalece em relação ao mar e, quando se torna motivo poético, vem envolto pela denúncia, reforçando o imaginário do mar ligado ao colonialismo e seus efeitos, como expressam os versos de Ruy Duarte de Carvalho:

Olhando o mar eu sei que no temor
Vivo em meu sangue, ardente e tão pesado
Que há-de acorrer ao sangue de meus filhos
Se deposita a mágoa antiga já
Em que fermenta a raiva e o vigor
Para conquistar o mar e devolver

À cor o seu sentido e a dignidade.
 Circulo a plataforma das viagens
 Para inventar as direções do mar
 Além de estéreis nuvens.
 Um chão propício para erguer o encontro
 Entre o destino e o corpo.^{xxiv}

O mar que evoca a memória da diáspora negra forçada, do espaço de trabalho na pesca, também é motivo temático na poesia moçambicana. Contudo, a partir de 1981, os poetas moçambicanos buscam novos rumos estéticos, incorporando novos olhares, segundo aponta Carmem Lúcia Tindó Secco:

Luís Carlos Patraquim, Eduardo White, Mia Couto, Nelson Saúte reivindicam uma nova poética não mais revolucionária no sentido ideológico e social, mas também no plano individual, existencial e literário. Esta geração contemporânea propõe uma poesia capaz de cantar o amor, os sentimentos universais, nela, os versos devem-se tornar canto, arma de reflexão sobre a vida e a poesia.^{xxv}

O vanguardista poeta moçambicano, Virgílio de Lemos, desde 1959, já atentava para este aspecto, inclusive em sua visão sobre o mar. Na poética virgiliana, à força vital do elemento água soma-se à pulsão de Eros, e o mar, especialmente o traço misterioso e oriental do Índico, ganha contornos de erotismo e exotismo:

Na adoração ao Índico
 Meu mar se abrem
 Meus segredos sedas e
 Mitos
 Se quebram missangas
 Filigranas e búzios
 Se tecem novos enleios
 Veias do saber olhar e
 Ver
 De dentro para fora de ti e
 Vice-versa
 Entrelaçados voam
 Garças e graças
 Do erotisar e
 Brincando recrias
 O sentido
 Singular do outro e
 Do pródigo em ti.^{xxvi}

Na poesia de Virgílio de Lemos a palavra, assemelha-se ao mar, em função de sua essência de força criadora, daí tomar a forma do mar que traduz ainda a confluência

histórica de diversas culturas no território moçambicano, revelada no poema “Cada palavra uma língua”:

Cada palavra é um mar
Mistério
Do que foi e se recia.
Cada palavra uma língua
Um outro eco vertigem
Outra aragem.

Cada palavra é um mar
Que se recia quando ri e
Morre sempre à espera
Dos teus segredos entre
A tristeza e
O sonho. Imagem.
Outro canto.^{xxvii}

A poesia brasileira, por sua vez, apresentou múltiplas faces sobre o mar, contudo foge a dimensão deste trabalho elencar estas diversas figurações. Daí selecionarmos duas faces contrapostas, a imagem do horror perpetuada na poesia de Castro Alves e a imagem de fluidez e transcendência dos versos marítimos de Cecília Meireles.

O romantismo brasileiro projetou na paisagem tropical seu diferencial identitário em relação a outras nações literárias, proporcionando uma diversidade de textos que exaltavam a paisagem brasileira, que se consagraram como *topos* patriótico, cujos símbolos mais frequentes na poesia e no romance são o índio e a floresta tropical. A fissura nesse ideário entra em curso pelo olhar perplexo de Castro Alves, ao incorporar em seu discurso poético a imagem do escravo e da paisagem sinistra do navio tumbeiro em alto mar. Pela primeira vez, entra em cena na poesia brasileira, o drama da diáspora africana em curso, que marcará definitivamente sob o signo da tragédia a memória negra no Brasil.

O drama poético do “Navio Negreiro” é anunciado no subtítulo “Tragédia no mar”. Entretanto, os dois primeiros atos poéticos do poema, a beleza do mar é exaltada:

‘Stamos em pleno mar... Dous infinitos
Ali s’estreitam num abraço insano...
Azuis, dourados, plácidos, sublimes...
Qual dos dous é o céu? Qual o oceano?’^{xxviii}

A partir do terceiro ato, a paisagem se transforma e a perplexidade do sujeito-lírico se instaura por meio de uma oratória hiperbólica impregnada de indignação:

Porém que vejo aí... que quadro de amarguras!
Que canto funeral!... que tétricas figuras!
Que cena infame e vil!... Meu Deus! meu Deus! que horror!^{xxix}

O poeta condoreiro reproduz fragmentos de imagens do interior do navio negreiro em tom sinistro:

Era um sonho dantesco... O tombadilho,
Que das luzernas avermelha o brilho,
Em sangue a se banhar,
Tinir de ferros... estalar de açoite...
Legiões de homens negros como a noite
Horrendos a dançar...

Negras mulheres suspendendo às tetas
Magras crianças, cujas bocas pretas
Rega o sangue das mães.
Outras, moças... mas nuas, espantadas,
No turbilhão de espectros arrastadas
Em ânsia e mágoa vãs.^{xxx}

Se a historiografia brasileira rasurou a presença do negro africano com intuítos ideológicos, Castro Alves a super dimensiona em seu discurso poético, marcando de forma indelével na memória nacional a chegada desses navios e as condições de sua “carga”, que veio a se constituir em um dos elementos integrantes da formação do povo denominado brasileiro e da nação chamada Brasil.

Ao passo que na poesia de Castro Alves pulsa a história trágica do encontro entre Portugal, África e Brasil tendo o mar como cenário, na poesia de Cecília Meireles a paisagem marítima ganha um traço intimista e estético, o mar funde-se e confunde-se com o sujeito-lírico, como se ele fosse parte integrante do elemento mar:

Sou morador das areias
De altas espumas
Os navios passam pelas minhas janelas
Como o sangue nas minhas veias
Como os peixinhos nos rios
(...)
Porque isto é mal de família
Ser de areia, de mar, de ilhas
E até sem barco navega
Quem para o mar foi fadada,

Deus te proteja Cecília
Que tudo é mar e mais nada.^{xxxi}

A concepção da transitoriedade da vida, tão cara a poetisa em sua produção, ganha nesse poema uma simbologia correspondente, por meio dos substantivos “espumas” e “areias”, pois se a espuma desaparece no quebrar das ondas, na areia nada se perpetua. Já a visualidade, aspecto bastante recorrente na escrita poética de Cecília Meireles, se traduz na presença de objetos emblemáticos do ambiente marinho, por meio dos termos “navios” e “barco”.

É possível ainda depreender que o sujeito-lírico se integra de tal forma à paisagem marítima confessando-se parte integrante dela:

Porque isto é mal de família
Ser de areia, de mar, de ilhas
E até sem barco navega
Quem para o mar foi fadada

A atração irresistível pelo mar aproxima Sophia de Mello e Cecília Meireles, seus versos tornam-se vasos comunicantes ao expressar a sensação de completude existencial que o mar evoca na poetisa portuguesa: “Que momentos há em que eu suponho/ Seres um milagre criado só para mim” e na poetisa brasileira: “Deus te proteja Cecília/ Que tudo é mar e mais nada”.

Ao longo deste percurso pelas figurações do mar, observamos que a paisagem marítima na épica camoniana possui uma funcionalidade de cenas, a viagem dos navegadores é interpretada pela maneira de ver do poeta, que busca contrapor o perigo insondável imposto pela natureza à capacidade do homem português renascentista de superá-la e torná-la parte de sua experiência patriótica, que constituirá simbolicamente o imaginário lusitano, como Fernando Pessoa reconfigura em sua *Mensagem*.

O discurso poético dos países africanos de língua portuguesa sobre a paisagem marítima converte-se em documento de história social. Nas dobras discursivas da poesia, os poetas africanos revelam que a geografia dos arquipélagos assim como de Angola e Moçambique formam o conjunto de uma memória identitária fraturada pelo colonialismo que ainda ressoa no presente, a imagem do mar possui uma dimensão ambígua, que ao mesmo tempo faz sonhar e faz sofrer.

A cena recortada por Castro Alves do navio tumbeiro em alto mar não deixa de simbolizar metonimicamente o território africano devastado, com seres humanos vivenciando a experiência do sequestro. Circunstância que transforma o drama poético de Castro Alves em documento da memória diaspórica dos africanos, ao mesmo tempo

em que o mar transmuda-se de ícone da exuberância tropical brasileira para signo de medo e horror.

Já a dicção feminina de Sophia de Mello e Cecília Meireles redesenha poeticamente os movimentos marítimos que contrapõe a força do mar indomável à visualidade, leveza e fluidez que expressam melodicamente o mar de Sophia e o mar de Cecília, onde perenidade e transitoriedade ganham de forma lírica o ir e vir das ondas.

As figurações, como vimos, são plurais, mas terminam confluindo para o encontro histórico e poético entre Portugal, África e Brasil. Dessa maneira, quaisquer que sejam os modos de figuração, além de traduzirem a experiência de passado, de mundo e natureza dos poetas de língua portuguesa distanciados pelo mar, promovem a aproximação deles por meio da poética sobre o mar.

REFERÊNCIAS

ALVES, Castro. “Navio Negreiro” in Clássicos da poesia brasileira. (Org.). Frederico Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Klick e O Globo, 1997.

ANDRESEN, Sophia de Melo Breyner. Poemas escolhidos: Sophia de Mello Breyner Andresen. (Org.). Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. Mar-poesia. 3.ed. Lisboa: Caminho, 2001.

BACHELARD, Gaston. A poética das águas e dos sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CAMÕES, Luís Vaz de. Os lusíadas. São Paulo: Cultrix, 1998.

COELHO, Maria Helena da Cruz. “Na barca da conquista” In: A descoberta do mundo. (Org.). Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DÁSKALOS, Maria Alexandre et al. Poesia africana de língua portuguesa: antologia. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.

GILROY, Paul. O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

KRUS, Luís. “Os medos do mar” In: A descoberta do mundo. (Org.). Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LEMO, Virgílio de. Para fazer um mar. Lisboa: Instituto Camões, 2001.

HENRIQUES, Isabel Castro. Os pilares da diferença: relações Portugal-África séculos XV-XX. Lisboa: Caleidoscópio, 2004.

MARIA BETHÂNIA. Mar de Sophia. Biscoito Fino, 2006.

MEIRELES, Cecília. Flor de poemas. 14.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

PAZ, Octávio. O arco e a lira. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

PESSOA, Fernando. Mensagem: obra Poética I. (Org.). Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2006.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. (Coord.). Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999, v. 2 e 3.

NOTAS

ⁱ Henriques, 2004, p. 107.

ⁱⁱ Coelho, 1998, p. 131.

ⁱⁱⁱ Krus, 1998, p. 101

^{iv} Krus, 1998, p. 102.

^v Krus, 1998, p. 102.

^{vi} Gilroy, 2001, p.15.

^{vii} Camões, 1998, p. 21.

^{viii} Camões, 1998, p. 149.

^{ix} Camões, 1998, p. 155.

^x Bachelard, 2002, p. 199.

^{xi} Pessoa, 2006, p. 75.

^{xii} Pessoa, 2006, p. 75.

^{xiii} Pessoa, 2006, p. 67.

^{xiv} Andresen, 2004, p.16.

^{xv} Andresen, 2004, p. 272.

^{xvi} Andresen, 2004, p. 15.

^{xvii} Bethânia, 2006.

^{xviii} Paz, 1982, p.104.

^{xix} Bethânia, 2006.

^{xx} Henriques, 2004, p.122.

^{xxi} Secco, 1999, p.168.

^{xxii} Secco, 1999, p.166.

^{xxiii} Secco, 1999, p. 229-230.

^{xxiv} Dáskalos, 2003, p. 91.

^{xxv} Secco, 1999, p. 28.

^{xxvi} Lemos, 2001, p. 40-41.

^{xxvii} Lemos, 2001, p. 39.

^{xxviii} Alves, 1997, p.132.

^{xxix} Alves, 1997, p.133.

^{xxx} Alves, 1997, p.135.

^{xxxi} Meireles, 1983, p.57.

**POÉTICA DA NEGATIVIDADE: MORTE E MELANCOLIA NA ESCRITA DE
NÃO ENTRES TÃO DEPRESSA NESSA NOITE ESCURA, DE ANTÓNIO LOBO
ANTUNES**

Elizabeth Maria dos Santos – PUC MG

Pensar, nós o podemos apenas se a linguagem não é a nossa voz, apenas se nela medimos até o fundo — não há, em verdade, fundo — a nossa afonia. Isto que chamamos de mundo é este abismo.

(Giorgio Agamben)

A morte é o signo negativo por excelência. Imagem sem referência perceptual, a ela é cabalmente negada a possibilidade do contorno, ainda que na duração mínima possível — num relance, num lampejo de olhar — de um semblante. O contato com a consciência individual é inelutavelmente barrado para a morte. Jamais a conheceremos; nunca a experienciaremos de fato, embora a vivenciemos sempre, e inevitavelmente, em todos os instantes de nossa existência. Podemos entender a vivência pessoal como a relação gerundiva com o tempo: vivenciamos a nossa própria morte morrendo a cada momento, mas a experiência sensível do fim, o ato no qual radica esse escoamento progressivo da existência, não nos é acessível. Somos atravessados pela morte, mas dela nada sabemos. Por estar a nossa percepção das coisas e do mundo subjugada ao presente, tudo morre ao nosso redor, na dinâmica incessante do aparecer/desaparecendo. Tudo o que há a nossa volta e em nós mesmos são vestígios, indícios: imagens, ícones da finitude, de maneira que ela mesma, a *imago primordial*, não nos é dada.

A imagem não se agrega ao Eu, não co-abita o sujeito; consiste e subsiste no mundo das aparências. O referente da imagem só pode ser o outro da própria imagem; portanto, a morte, para o sujeito da experiência, significa a outra morte — aquela sobre a qual se equilibram os contornos possíveis, a figuração, o saber sobre “ser mortal”. A

imagem é forma — gestalt — , logo, construção. De acordo com Bosi (2000), é aquilo que é, simultaneamente, dado e construído:

A imagem não decalca o modo de ser do objeto, ainda que de alguma forma o apreenda. Porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma para o sujeito. Dado: não depende da nossa vontade receber as sensações de luz e cor que o mundo provoca. Mas construído: a imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância. (BOSI, 2000, p. 22).

Nisso, na relação com a morte, toda contiguidade só pode ser enganosa. Na verdade, se há a morte, não há contiguidade, uma vez que não há o dado, o contato, o contágio perceptivo. Toda informação que temos, tudo o que nos comunica, ou o saber que da morte podemos construir, jamais terá como referência a experiência própria, subjetiva, mas outra, a do lado de fora: que só pela imagem sabemos. Assim, o negativo por excelência jamais será revelado; não trará à luz o positivo, o que quer dizer que se encerra, indefinidamente, na duplicação e multiplicação de sua negatividade. Esse saber sobre a face negativa da morte fundamenta a melancolia.

A trama de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, de António Lobo Antunes, é um veio fértil para vermos isso. Nela, a morte é o signo em evidência. Mancha móvel entre as vias do ser/parecer, é presença constante no enunciado e estratégia basilar do jogo da enunciação, configurando-se esse engenho ficcional antuniano espaço em que se encena e se experimenta.

A fotografia pode ser vista como um tipo de construção, entre as diversas presentes na narrativa, que personificam a morte, evidenciando-a numa dupla via em que se suspendem a perspectiva da invenção (imagem/aparência) e expectativa da revelação (parecença/presença). Interessa-nos relacionar a imagem fotográfica neste ponto da reflexão, pois acreditamos que os modos de sua figuração na trama dialoga estreitamente com o ponto de vista que pretendemos demonstrar sobre a questão da melancolia na relação com a impossibilidade da morte. Chama-nos de perto a atenção o colorido surreal de algumas cenas, que mostram retratos a se comunicarem, consigo mesmos e entre si, sobre a condição em que se encerram. Atônitos, os mortos das fotografias amareladas guardadas no sótão descobrem a morte, examinam-se e se questionam se de fato faleceram, se estão mesmo a ocupar o lugar e a condição do morto. Personificadas, essas figuras fotográficas se animam em movimentos, vibrações,

angústias e até em prantos — a narrativa sugere a ocorrência, no “interior dos retratos”, de um tipo de fenômeno que pode ser as lágrimas ou a “chuva”¹.

Como essas figuras animadas das fotografias, a se olharem surpreendidas para si mesmas na consciência de sua própria morte, podemos dizer da melancolia, considerando o seu fundamento nessa descoberta, nessa revelação do caráter inelutavelmente finito da existência humana. O humor melancólico se traduz nesse saber sobre a morte — única certeza possível para o homem. A tensão entre a existência experienciada e o seu processo contínuo para a morte implica a dor do melancólico, que se mantém prostrado diante das múltiplas realidades que o cerceiam, sem esperanças de que possa encontrar paragens definitivas para o seu olhar². No mundo fantasmagórico das imagens, onde os outros encontram o esteio de suas ilusões, o melancólico vê apenas escombros, restos, mutilações de sentidos.

Assim, tal como os “mortos-vivos” a se cutucarem nas fotografias amareladas em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, encenando a elaboração de um interior anímico no fluxo das imagens, assenta-se o paradigma melancólico, composto no olhar desse cadáver que se examina, que incessantemente se interroga, sem, entretanto, encontrar um referente como resposta para a sua condição. Configura a melancolia essa dinâmica de um passado morto, sabidamente encerrado, todavia saudoso — posto a expensas de um paraíso perdido.

Conforme vimos sugerindo, entendemos a problemática da morte como o tecido da negatividade, ao qual, por sua vez, subjaz a trama da melancolia. Ou seja, falar em melancolia implica, antes, considerar a perspectiva da morte; o humor melancólico como saldo da consciência da finitude. Essa consciência da morte e da dor parece ser o “coração” da narrativa em questão, o motor de sua engrenagem negativa. Podemos dizer que o “coração” adoentado do *pai* (que, no romance, puxa o fio da história) contracenava com essa face melancólica do *Pai* (que diz respeito à Lei: à linguagem e aos saberes), compondo a perspectiva auto-referencial da obra.

TAPEÇARIA NOTURNA

¹ Conferir na página 453 do romance.

² A clássica obra *Melancolia I*, de Albrecht Dürer (1471-1528), retrata o olhar perdido do melancólico, mostrando-o como um ser prostrado diante das realidades diversas, que não lhe oferecem porto definitivo. O humor melancólico ao qual nos referimos pode ser alusivo a essa cena. Conferir em KLIBANSKY, Raimond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz (1989).

A escrita da morte se configura como errância, trote trôpego que conduz o olhar num território sem paragens definitivas. No esteio dessa escrita, não há um destino determinado ou uma paisagem a ser fixada. Fundo infinito, sem superfícies e sem margens, a trama da morte é tecida na bifurcação do problema, sempre proposto e jamais resolvido.

No seu traçado sinuoso, *Não entres tão depressa numa noite escura* pode ser vista como uma narrativa desse tipo, pois não traz respostas, caminhos concretos ou destinos previsíveis. O arranjo disjuntivo do texto, elaborado na perspectiva isomórfica de uma prosa-poética, associa surpreendentes efeitos (de)formativos a um refinado lirismo. Não consideramos com exclusividade a referência a esse lirismo pela disposição desconexa dos conjuntos enunciativos, sem dúvida uma marca importante dessa narrativa antuniana e um aspecto que muito a aproxima da versificação, forma tradicionalmente caracterizadora da poesia. Referimo-nos à associação de um traçado disjuntivo com a sonoridade, a musicalidade do texto, efeito conseguido, principalmente, pela performance oralizada do discurso — a narrativa se enuncia na ótica da transmissão da fala humana, o que a aproxima do ritmo poético, do simbolismo onomatopaico da poesia.

Já os efeitos de alteração da forma — (de)formações — podem dizer respeito, com relação a essa produção antuniana, à violação aos moldes convencionais da prosa, estrutura discursiva pela qual, geralmente, o engenho romanesco se constitui. Frases “quebradas”, pontuação irregular, repetição intermitente de unidades enunciativas são alguns desses aspectos. Associados aos efeitos da oralidade, dão-nos a reconhecer o traçado “épico lírico³” que, na visão do autor, configura a forma discursiva dos seus engenhos ficcionais. Daí, podemos considerar a disjunção como o “espírito” da obra, a força motriz de sua pluralidade.

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, a dinâmica disjuntiva parece se colocar como encenação e experimentação, do ponto de vista de que apresenta uma estruturação comunicativa e atuante. Podemos dizer desse modo de estruturação desconexa pode ser considerada uma peça do jogo tão importante como a construção das personagens e dos acontecimentos — as ações — da trama. A leitura do romance nos levará a perceber estarmos diante de uma projeção diversa e poliédrica de formas, que nos permite identificações difusas, mas nunca uma definição ou a fixação totalitária

³ De acordo com declarações do autor, seus textos configuram uma “epopéia lírica”. Conferir, por exemplo, em Blanco (2005, p. 230).

de um modelo. Pelo movimento reversível das imagens, o jogo instiga a percepção e brinca com os sentidos, configurando-se nessa dinâmica de (des)montagem a consciência crítica da negatividade. Isso, tendo em vista que, ao relativizar sentidos e possibilidades, a escrita aponta para os seus próprios fundamentos, evidenciando sua precariedade constitutiva. Como artifício de sedução, a estratégia lúdica põe-se no interstício da condição finita e da possibilidade criativa da linguagem, transformando a dor da incompletude melancólica em mais valia.

Com relação à perspectiva poliédrica da trama, comecemos por ver que, ao iniciar a narrativa, orientamo-nos pela voz da protagonista, Maria Clara, constituída na forma de um monólogo. As informações que temos dos acontecimentos nos são comunicados pelas impressões da personagem, pelo fio que, na forma desse seu monólogo interior, vai-se conduzindo e nos conduzindo na leitura. Por intermédio da voz da protagonista, temos conhecimento da “doença” do pai, obrigado a deixar a casa numa situação de emergência — um problema cardíaco — e se manter como paciente numa clínica médica, em fase de recuperação. Além do pai, as outras personagens da trama, como a irmã Ana Maria, a mãe Amélia, a avó (nomeada “menina”, pela empregada da casa — Adelaide), a própria Adelaide, para citarmos apenas as mais relevantes, vão surgindo desse fio tênue da memória e incorporando o narrado.

Assim, a leitura que vamos construindo, se tem por base esse fio frágil da memória, tem ainda como fundamento uma forma em construção. As personagens, as noções espaciais (divididas entre o Estoril, Alcoitão, Tomar, Leiria, Birre, Alcabideche, entre outros lugares empiricamente situados em Lisboa/Portugal), os acontecimentos e o tempo (disposto numa sequência não linear, pois é constituído a partir das lembranças ou impressões da memória) compõem o plano da história. A divisão e organização das partes, os modos da narração (construída na primeira pessoa do singular, por um “eu” que fala a si e de si mesmo, dos outros e aos outros), são elementos que completam o plano da enunciação e se põem em condição de referendar a ideia de que uma estrutura romanesca é criada — porém, sem contornos definidos. A memória, como sopro, é a matéria de sustentação dessa estrutura.

Uma estrutura significativa qualquer, que, pela voz de uma personagem, oscila entre um “sim” ou um “não”, suplementa-se na sua perspectiva de jogo, ao apostar na estratégia da forma para fazer valer a sua impostura, forçando as bases enunciativas aos limites de sua vulnerabilidade, ao questionamento às infinitas variações possíveis dos modos de enunciação. No texto, parece haver um movimento proposto na ideia de

diversificação ao infinito das possibilidades de dizer, de invenção e reinvenção contínua do significante. Um referendo disso pode ser visto, por exemplo, na insinuação do signo não-verbal como estrutura dinâmica de comunicação. A trama permite ver diversas construções nesse sentido e uma delas se põe na perspectiva de uma escrita-decalque, carimbo digital da identidade — a “dedada azul”⁴ —, como um tipo de estrutura comunicativa alheia aos domínios da linguagem verbal, mas que, como esta, cumpre uma função enunciativa. Essa “dedada azul” tem como referência, no texto, a marca das digitais, os “borrões amarrotados”, em “maiúsculas de guardanapos” (p.437), que a avó da protagonista, figura marcada pela compulsão do jogo, utiliza como “assinatura” no reconhecimento das dívidas que o vício a leva a contrair (a personagem é viciada no jogo das roletas). Em alguns momentos a trama lembra que também o pai doente não pode “assinar”, o que o obriga ao recurso da “dedada azul”. Importa ver nisso a sugestão da alternância de signos, como paralelos da função tutelar do significante. A marca da digital equivale à assinatura, à identificação pessoal, relacionando-se, assim, com a função requerida das palavras. O carimbo das digitais é correlato, no que diz respeito ao seu funcionamento sógnico, a um fósforo que se acende e que, no aparecimento repentino e efêmero de sua luminosidade, produz alterações no ambiente. Da mesma maneira, o ruído dos gonzo — também outra imagem recorrente no texto — na sua peculiar fonologia de “rangido”, a surpreender e atrair a percepção subjetiva, insinua-se como forma significante. Diversas outras situações semelhantes a essas participam no cenário da narrativa e evidenciam a multiplicidade possível de estruturas comunicativas.

Deleuze e Guatarri (1995) sugerem que, na perspectiva da enunciação como uma espécie de “constelação” de platôs (unidades substanciáveis interligadas por conexões múltiplas que compõem a “trama-rizoma” do discurso), não podemos falar em universos superiores ou reinos absolutos: a produção de sentidos se dá na segmentariedade dos diversos planos universais, distribuídos entre o orgânico e o inorgânico, que por sua vez se distribuem nas suas variadas versões, como o animal, o vegetal, o mineral, entre outros possíveis. Para os autores, o texto, na sua estrutura desconexa, “corpo sem órgãos”, pode ser visto como a projeção dessa segmentariedade múltipla universal, o que, conforme nos parece, converge com a proposta desta narrativa

⁴ A “dedada azul” é uma expressão recorrente no texto, utilizada como referência à marca das digitais, aos “borrões amarrotados”, em “maiúsculas de guardanapos” (p.437), capazes de exercer a função de tutela do significante. A marca da digital equivale à assinatura, à identificação pessoal, alternando-se, assim, à função requerida das palavras.

antuniana. No contato com a obra, percebemos um corpo desconexo, feito de ramificações, mônadas ou platôs. Nele, não é possível identificar com clareza e definição uma nuance. Na consideração do conjunto de visões que nos oferece, nem mesmo a fixação de um “enredo”, de uma história, pode ser afirmada. Temos uma voz, atravessada por múltiplas vozes, que nos comunica suas impressões. No viés dessas impressões, espaços e tempos se entrecruzam, sem que, entretanto, permitam uma fixação. Nos detalhes mínimos, na fulguração estelar de “insignificâncias”, de corriqueiros detalhes, edifica-se uma estrutura, entretanto, sempre na dinâmica transversal de um rizoma-texto.

Nesse prisma de que um “corpo sem órgãos” se revela na estruturação poética do texto, podemos dizer da resistência da obra ao arquétipo, ao enquadramento. Nisso se afirma a sua irredutibilidade: por mais que tentemos resumir sua estrutura caótica, por mais que tenhamos a pretensão de simplificá-la, nunca chegaremos a um foco, a um “miolo” de significação; haverá sempre um sentido a mais, uma aresta sobressalente, uma suplementação possível. Com efeito, na consciência desse clima instável de sua escrita, Antônio Lobo Antunes recomenda aos seus leitores:

É preciso que se abandonem ao seu aparente desleixo, às supressões, às longas elipses, ao assombrado vaivém de ondas que, a pouco e pouco, os levarão **ao encontro da treva fatal**, indispensável ao renascimento e à renovação do espírito. (ANTUNES *apud* SEIXO, 2002, p. 526-527, destaque nosso).

As perspectivas do autor sobre a forma desconexa do seu texto parece ser condizente com aquilo que Seixo (2002) reconhece como um importante artifício da construção romanesca de Lobo Antunes, inclusive na associação da ideia com a trama de *Não entres tão depressa nessa noite escura* — a “anamorfose”. A significação do termo, de acordo com as indicações oferecidas por Seixo, diz respeito à “forma adulterada, alteração do sentido, simulação apropriada ou reescrita textual”. (SEIXO, 2002, p. 399). Entendemos, nesse sentido, que essas noções sobre a anamorfose se aproximam bastante dos traços estilísticos da escrita antuniana, presentes no romance que analisamos. Observamos, no texto, um constante movimento de rasura/sutura de sentidos, na sugestão de que tendem à indefinida versão e reversão, ou, num amplo sentido, uma subversão. Dizemos, nesse prisma, de frases que se repetem, podendo se apresentar, na versão seguinte, um vocábulo a mais ou a menos, um acento ou uma

modulação que não havia nas edições anteriores, significando uma interferência constante no ponto de vista. Às vezes, essa repetição pode ser provisória, como parte de uma cena, podendo a sua recorrência ser observada em uma ou outra cena posterior, não mais que isto. Transcrevemos um trecho em que esse tipo de situação acontece:

— A Adelaide com o Luís Felipe ao colo
e uma assinatura caprichada por baixo
— A Adelaide com o Luís Felipe ao colo⁵. (p. 36)

Noutras vezes, a repetição da estrutura perpassa toda a trama, incidindo nela como uma espécie de rutilação, uma dicção insistente que não cessa de se insinuar. Este é o caso, entre numerosos exemplos, da expressão “a Maria Clara é o homem da casa”, do questionamento “o que andas a fazer Maria Clara?”. Maria Clara, conforme já dissemos em capítulo anterior, é a protagonista da trama. O questionamento sobre a natureza de suas atividades é feito por Ana Maria, irmã da protagonista. Podemos observar também outros tipos de referências nesse sentido, não na forma da frase feita, mas por alusões repetitivas a determinadas situações, tais como “o estado de humilhação vivido pelo pai da protagonista pela ausência dos dentes postiços”, “a fixação de olhos ou perspectivas iluminadas em um ponto qualquer” (como a pai a fixar o olhar no teto do hospital; o lume da clarabóia a incidir nos objetos; a luz da lua a perpassar as paisagens, etc.), “o movimento de perspectivas já referidas no texto para um outro ponto” (o pai a tirar os olhos do teto e a voltá-los para a esposa ou para as filhas) entre outras ocorrências. Nisso se realça um constante jogo de sombras e luzes, parece que na intenção de negacear sentidos. A repetição — incidência — e negação contínuas de significados parece ser um dos recursos pelos quais a trama elabora a sua transmutação anamorfósica.

Uma suplementação ao sentido do termo “anamorfose” nos é oferecido por Tiburi (2004, p.149), interessante para vermos a elaboração lúdica do texto, considerando, nesse viés, a maneira como ele opera a sua negatividade. De acordo com a autora:

A anamorfose é uma espécie de camuflagem — técnica de sedução e engano dos sentidos atrapalhados através de uma estratégia sumamente racional. Parente próxima da mimese, enquanto esta é imitação da natureza, a

⁵ Citamos a passagem como referendo à característica à qual nos referimos, presente no enunciado. Sobre as personagens envolvidas — a Adelaide e o Luís Felipe — falaremos pouco adiante.

camuflagem diz respeito à tentativa de realizar um engodo perfeito que, [...], em um momento ou outro cessa de ser um segredo. (TIBURI, 2004, p. 149).

A técnica de “camuflagem” da anamorfose, no sentido em que nos fala Tiburi, parece ser a tônica dessa narrativa antuniana. Podemos dizer que o “engodo” irá se refletir também nas circunstâncias relativas ao arranjo diegético, revelando-se esse espírito demoníaco da (de)formação não apenas nas superfícies aparentes mas também na indistinção do fundo, fazendo ecos às palavras do autor da obra no sentido de que ao seu leitor se reserva a “treva fatal”. Conforme insinuação na narrativa, os “patamares” de significação podem conduzir à infinitude de significações, exigindo cautela para com a gradação dos níveis, ou necessidade de observação à “clarabóia”⁶, isto é, aos sinais possíveis de iluminação. Para vermos melhor isso, citemos uma passagem da trama, recortada de uma cena em que a protagonista, Maria Clara, está a refazer em seu monólogo interior episódios de sua infância, que, na verdade, acabam por se fundir no embaralhamento de um passado com o presente da narrativa:

[...] e o pai tão sereno, tão contente, instalado à secretária do professor de escola com uma garrafa de água-pé e uma lata de biscoitos que nem sequer provou, repare que sem preocupações, sem sobressaltos, sem enervamentos, sem esforços conforme as instruções do médico, à sua espera mãe, tenho a certeza que à sua espera orgulhoso do fato, da gravata, dos sapatos, orgulhoso de si, não se esqueça dos brincos, tome, antes de bater à porta dê um jeito ao cabelo, à echarpe, verifique
A clarabóia ajuda
Se está bem no espelhinho da carteira, diga à Ana
— Eu já venho
diga-me a mim
— Eu já venho (p. 461).

Conforme já insinuamos, lidar com um texto sempre disposto a resistir à simplificação, mesmo de uma cena, de uma parte menor de sua enunciação, pode não ser uma tarefa tranquila. Para dele dizermos algo, é preciso nos arriscarmos na sua “inabilidade” comunicativa — na sua resistência em confiar na possibilidade de dizer linear e literalmente as significações e sentidos. Acreditamos que a passagem mostrada é capaz de evidenciar isso. Pela voz de Maria Clara são comunicados acontecimentos dos quais participam, em gradações temporais — passado/presente — o pai (em episódios [possíveis] de sua infância), a mãe e a irmã, Ana Maria. Podemos reconhecer

⁶ Conferir, por exemplo, na página 462.

os sinais de um passado em que o pai está presente pela exposição de elementos característicos da infância, como o espaço da escola, a lata de biscoitos, a ausência de preocupações. No ritmo ininterrupto do enunciado (uma cena não se finaliza para a entrada do próximo “tomo”), surgem os elementos identificadores de uma situação atualizada (no presente da narração) da localização do pai: a gravata, os sapatos, as recomendações à mãe para que ajeite o cabelo, a echarpe, enfim, para que “se observe”.

Na esteira do trecho mostrado, podemos considerar também como parte das “camuflagens” sugeridas a referência à pessoa gramatical do discurso. Retomemos a passagem no ponto em que essa referência se indica: “[...] tenho a certeza que à sua espera orgulhoso do fato, da gravata, dos sapatos, *orgulhoso de si*, não se esqueça dos brincos [...]”. Notamos que a tônica reflexiva referente à pessoa gramatical se dá num jogo de ambiguidade: o enunciado sugere um pai “orgulhoso de si”, mas de maneira que, passando imediatamente a dialogar com a esposa, o resgate de um referente permanece indecível: o pai é orgulhoso de si mesmo ou da esposa? Vimos, por aí, que nos detalhes mínimos estão propostos os “engodos” e as “camuflagens” do texto, o que referenda a perspectiva do mistério da indecibilidade, que envolve toda a trama.

Numa continuidade à leitura que faz da anamorfose, Tiburi sugere que:

A mimese de Aristóteles deveria ser interpretada neste sentido (da anamorfose) quando de sua consideração acerca da satisfação com a representação de algo que à visão imediata é desagradável como, no exemplo famoso do próprio Aristóteles, um cadáver. Para que o engodo seja perfeito precisa ser revelado como tal, do contrário passa por verdade perdendo a substância que propriamente o anima e captura aqueles que lhe dão atenção: o observador tem gosto por ser enganado, por viver um momento de mentira. (TIBURI, 2004, p. 149).

Coincidente com o jogo anamorfósico referido nesses dizeres parece se colocar nessa narrativa antuniana que estudamos. Curiosamente, também a trama nos traz a expectativa de um cadáver: o pai da protagonista, Maria Clara, por ter sofrido uma disfunção cardíaca, é levado a uma clínica médica para ser operado. Na possibilidade de que se recupere (ou não), põe-se a perspectiva da morte como o iminente acontecimento. Em seu percurso, a narrativa vai conduzindo essa expectativa, continuamente evocando e revocando essa morte anunciada. Se, como diz a Tiburi, “o espectador tem gosto por ser enganado”, pode dizer sem dúvidas que a narrativa o instiga nessa visão.

Como parte desse jogo de aparências, tapeçaria inábil que lança às trevas o leitor, podem ser considerados os ditos/não-ditos, tecidos em torno do suposto acontecimento da morte. Uma passagem do texto, recortada de uma parte do relato da personagem Ana Maria, pode nos mostrar isso. O enunciado dessa passagem inicia o décimo quinto capítulo da trama, com a seguinte afirmativa: “E agora que o meu pai morreu.” (p. 215). A sequência do próximo parágrafo, enunciada entre parênteses (um artifício utilizado de maneira recorrente no texto, na indicação de variações de vozes e tonalidades), mostra a posição revocatória do dito:

(não morreu nada, dentro de três ou quatro dias está em casa, vamos buscá-lo com o fato da lavanderia novo em folha no saco de plástico, logo que se retira do saco envelhece um bocado, os sapatos que engraxei sozinha, peúgas sem riscas, uma camisa apresentável). (p. 215).

Como podemos reparar, a proposta da narrativa parece ser mesmo a do engodo, a do jogo sedutor, que envolve habilmente o seu receptor numa costura (in)ábil, revelando e obscurecendo, num movimento contínuo de fazer aparecer/desaparecer sentidos. No entrecruzamento de uma temporalidade que é perpassada, simultaneamente, pelas perspectivas do passado/presente/futuro, vai construindo as suas “realidades”, sempre “supostamente” possíveis. Vai nos mostrando, enfim, o atrito contagioso entre um “sim” e um “não”.

Nisso, cumpre retomarmos as noções sobre a negatividade. Na visão de Agamben (2006), o traço caracterizador do negativo é o desencontro entre enunciado e enunciação: a enunciação, jamais poderá realizar o “da” — o “isto” ou o “aqui” — do enunciado, ou, em outras palavras, jamais poderá atender à evocação melancólica das palavras, no seu acenar para o sentido. Nisso, a transitoriedade neutra da linguagem, que conserva dentro de si o poder do negativo: “É possível ‘apreender o Isto’ somente se temos experiência de que o significado deste Isto é, na realidade, um Não-isto, que ele encerra, pois, uma negatividade essencial” (AGAMBEN, 2006, p. 29). O processo da enunciação movimenta as fronteiras do “sim” e do “não” e o seu resultado nunca pode se dar pela soma ou subtração de um ou de outro lado, mas pela suplementação do “um” ao “outro”. Na verdade, o “um” não pode se fundir ao “outro”, nem tampouco dele se desvencilhar. Uma e outra face estão sempre a se repelir, mas, inelutavelmente, assujeitadas ao atrito, ao contato e ao contágio: à doença da morte. Essa fronteira de contato significa a suplementação.

A ideia de negatividade implica, de fato, o fundamento da suplementariedade. O suplemento, postula Derrida (2006), acrescenta sem subtrair, no sentido de que aquilo que é acrescentado não elimina ou abole a falta, mas, paradoxalmente, multiplica-a: a suplementação pode ser vista como cumulação de vazios — a falta sobre a falta, o negativo sobre o negativo, indefinidamente. Por criar o seu próprio real, a linguagem literária é por excelência a instância suplementar: ela duplica e reforça o intervalo da (im)possibilidade do sentido, pois recria daquilo que já é signo de ausência uma outra ausência e opera nessa intersticialidade a sua simbologia realística. Isso se torna possível, não por se manter fiel aos princípios de realidade, mas por acreditar nesse poder negativo que, mostra-nos Agamben, a linguagem traz em si.

O poder da literatura de fabular um “real” significa o poder de criar a própria realidade, de retornar o símbolo ao seu princípio ambíguo e ambivalente do “sim” e do “não”. Forçar o signo ao estreitamento de uma positividade, fixá-lo na perspectiva plana de um inalterável “sim”, seria destituí-lo de seu caráter simbólico e, na mesma medida, negar a sua negatividade. A incongruência dessa negação consiste nessa ideia de que o positivo implica o negativo, configurando-se, ambos, como faces de uma mesma moeda. Como sugere Duarte (2006), a escrita negativa é aquela que só pode afirmar “negando”, mas, paradoxalmente, ao negar se afirma:

Trapaceando com uma linguagem que obriga a dizer, essa arte literária abandona deliberadamente a intenção de ser transparente e fica na superfície, buscando a neutralidade e a impessoalidade. Afirma, assim, somente o que não pode ser dito: o vazio da linguagem e da morte. (DUARTE, 2006, p. 153).

O neutro, como o vazio que se afirma nas fronteiras da negatividade, parece ser o que compõe o jogo da enunciação, na trama de *Não entres tão depressa nessa noite escura*. No espetáculo da sobreposição de planos, a imagem da falta é sempre aquilo que se pode afirmar como presença. Com efeito, diversas são as máscaras que assume, parece que no intuito de corroborar esse semblante negativo/afirmativo da simbologia literária. No texto, temos sempre a indicação de elementos que faltam e que “não” faltam. Nessa direção podemos citar, por exemplo, o piano ao qual “não” faltava uma tecla, os cegos que não existem da garganta para cima, como também a ausência de um losango no chão de azulejos, marcada pela iluminação: a luz que incide com mais ou

menos intensidade evidencia a “presença” ou a “ausência” da falta. Uma outra situação a referendar isso é, por exemplo, a insistência da narrativa nos efeitos de luz produzidos pelo sol e pela lua: o sol a iluminar metade da mesa e a evidenciar as sombras da outra metade (p. 371), a lua a buscar pontos luminosos e a se duplicar na Terra pelo espelho do mar: a ambivalência de uma “lua do céu” e uma “lua do mar” é uma das imagens mais insistentes na narrativa.

Podemos dizer que toda a trama é construída nesse plano do contraste de vazios, mas é possível perceber o realce de algumas posições. Daí, temos as lacunas visíveis, como a pérola que falta ao colar da avó de Maria Clara, a atriz de cinema a quem faltava um braço, o menino de barro a quem falta a mão esquerda, entre tantas outras referências que engendram, no texto, a relação com as faltas “materiais”. Interessante ver, nesse prisma, também os vazios “substanciais” da palavra: a letra, a palavra, a expressão que sempre falta e cujo vazio se evidencia na forma material do texto: “a Maria Clara é o da casa.” (p.37). No branco da página, o vazio se faz signo.

Além das lacunas mais visíveis, referenciadas nos interstícios do discurso ou objetivamente transpostas no enunciado, sobrepõem-se as faltas imateriais. Nessa ótica podemos citar, por exemplo, a transparência (insignificância) de pessoas na perspectiva de outras pessoas, como Maria Clara na perspectiva do pai, que não a vê, não a reconhece, visto que a sua atenção é sempre voltada para a outra filha, Ana Maria. É notada a ausência ou simulação dessa transparência na relação da personagem consigo mesma, tal como Maria Clara a se negar no espelho — “os espelhos tapados ia jurar que a verem-me, ao ver-me neles quem me vê não sou eu, eu não me olho assim (p. 38) —; o pai na transparência de sua “origem” negada, a relutar contra as sombras de um “passado que não existe e que nunca existiu”: “quem não tem família não se habitua aos outros” (p. 47) —; o sentimento de falta na perspectiva do ciúme que Maria Clara nutre pela irmã, e vice-versa, entre tantas outras situações que, enfim, julgamos capazes de referendar o ponto de vista da falta e do vazio como o tecido consciente e crítico dessa trama de Lobo Antunes.

As ondulações desse vazio-signo, entrevistas nas rutilações dessa falta (i)material que se tece como “engodo”, “camuflagem”, tais como as paredes que faltam substituídas por tábuas (p. 439), ou o “fundo falso” onde a avó guardava as pérolas, descoberto por Maria e (supostamente) ignorado pela mãe e pela irmã (p.274), são situações que se vão distribuindo no corpo reminiscente da trama, mostrando que nada mais podem ser que ruínas, poeiras de palavras. Na sua construção consciente e crítica,

a trama vai traçando a sua negatividade, evidenciando a trapaça do signo e a ruína do sentido. A enunciação como dejetivo, restolho, parece ser a afirmação possível.

Desse fundo sempre falso da enunciação, fica-nos a impressão de que nada se pode fixar. Não há uma história a ser contada, um “enredo” a ser definido, mas apenas sentidos em suspensão, possibilidades a serem exploradas.

CASA VAZIA DO SENTIDO

Ao se pensar nas lacunas de um texto podemos dizer, com Deleuze (2007), que uma história, por mais embaralhada que seja, tem como escopo a noção de estrutura. Estruturas, na perspectiva desse ensaísta francês, são constituídas por séries, que são, por sua vez, resultados da combinação de pontos singulares de acontecimentos com os processos de significação. O processo da significação ocorre na via dupla e reversível significante/significado e nessa reversibilidade está implicada a questão do sentido, que, por sua vez, envolve as experiências e os processos interativos. No viés dessa ideia da condição do sentido na dependência das relações subjetivas, diz Deleuze: “Concluimos que não há estrutura sem séries, sem relações entre termos de cada série, sem pontos singulares correspondendo a essas relações; mas, sobretudo, não há estrutura sem casa vazia, que faz tudo funcionar.” (DELEUZE, 2007, p. 54).

A casa vazia do sentido, ou esse ponto de tensão entre a aspiração da completude do sentido e a impossibilidade dela Deleuze define como “problemático”. O problema, para Deleuze, implica a sobreposição de séries — significação, relações subjetivas, enfim, pontos de singularidades aos quais chamamos *acontecimentos*. Uma série qualquer participa num acontecimento qualquer quando é resgatada, isolada, o que não quer dizer que esse isolamento seja perene, pois as séries serão sempre — e inevitavelmente — distribuídas e redistribuídas em acontecimentos, sucessivamente. Para Deleuze, o que funda e caracteriza o problemático não é exclusivamente a sucessão, mas o confronto de intensidades, o combate entre as “objetividades ideais” ou, por outras palavras, entre as “paixões”.

O problemático é a trilha sobre a qual a literatura caminha; realizar-se nessa trilha é o seu mistério. Mas, se assim pode ser considerado, é na medida em que se entenda que “realizar-se” não corresponde a “completar-se”. Porque a capacidade de realização da literatura está não em resolver o problema, mas em propor a pergunta: “O

problema é determinado pelos pontos singulares que correspondem às séries, mas a pergunta, por um ponto aleatório que corresponde à casa vazia ou ao elemento móvel”. (DELEUZE, 2007, p. 59 — grifos do autor). A literatura joga com essa “casa vazia” do sentido, estrutura móvel que faz tudo funcionar. Da contradição entre um “isto” que aqui está, com um “aquilo” que está lá, em outro lugar, constitui-se o seu fazer e a sua incessante interrogação.

Em sua estrutura fragmentada, *Não entres tão depressa nessa noite escura* pode ser vista como a narrativa dos detalhes, dos pormenores, das lacunas em “séries”, para dizermos como Deleuze. Na sua poeira de palavras, constrói-se em filigranas, como uma pintura impressionista, que tem no movimento de aproximação e de distanciamento a condição para que os significados se ofereçam. Pequenas ocorrências, como a iluminação da lua a atravessar uma nuvem e um pinheiro numa sombra na vertical e não na horizontal, o olhar que descobre um orifício qualquer na parede, os movimentos voluntários do corpo — “O pai se mexeu mãe” (p. 435) — uma falha insignificante do estuque, as sobrelhas arqueadas da arquiteta como significantes prontos a significar, tudo pode figurar como “um traço microscópico e importantíssimo de que dependíamos e ninguém notava” (p. 435), como é dito no texto.

Pelo desenho nuançado da trama, torna-se impossível a previsão de origem ou finalização das ocorrências. À maneira do universo polifônico proustiano — conforme dissemos no capítulo anterior, o universo dos “detalhes mínimos” e não dos “mínimos detalhes”—, neste engenho antuniano tudo são minúcias, passagens — jogo de intensidades. Na verdade, o tom da narrativa, fundado no sucesso das impressões, é o “tom de quem dorme um sono alheio” (p.101), no qual se misturam nuances variadas, tempos e espaços diversos, como, pelo cruzamento de vozes de Maria Clara e Leopoldina (uma figura fantasmática que ocupa o sótão da casa), o enunciado diz: “O cheiro do tomilho que plantaram na semana passada a varrer sem piedade o meu cheiro, nunca estive aqui, sou uma intrusa, moro em Alcabideche ou em Birre, tornei-me a neta órfã.” (p. 101). O tempo a varrer outros tempos, os cheiros a varrerem outros cheiros, tudo se confunde nas séries, retorna em outros acontecimentos que se multiplicam em novas séries, num movimento indefinido, num processo contínuo e vertiginoso de re-significação.

Nisso, a ideia do movimento, do incessante atravessar, é o que a poeira das palavras nos dá a recolher. Nessa poeira de vestígios/indícios, aquilo que é insinuado pode também se reverter na sombra de si mesmo: “o cheiro do tomilho impedindo-se de

esclarecê-las (as palavras)” (p. 101). Para esse universo da orfandade dos sentidos, paisagem sem fundo ou forma, não há como delinear a ocorrência singular de um sujeito ou objeto — é esse universo o espaço das singularidades intensas e inefáveis; a tapeçaria de um sempre *por vir*.

Agamben (2006) constrói uma interessante analogia do pensamento, bem próxima desse caminho sinuoso que este engenho de Lobo Antunes configura. Relacionando o pensamento com um bosque imprevisto de imagens, diz-nos o autor:

Quando caminhamos à noitinha no bosque, a cada passo ouvimos, entre os arbustos ao longo do caminho, roçar animais invisíveis, não sabemos se ouriços ou lagartixas, sabiás ou serpentes. O mesmo acontece quando pensamos: o importante não é o caminho de palavras que vamos percorrendo, mas o patinhar indistinto que às vezes sentimos mover-se ao lado, como o de um animal em fuga ou de algo que, súbito, desperte ao som dos passos. (AGAMBEN, 2006, p. 146).

Como sugere a perspectiva agambeniana, “patinhar” nessa paisagem-bosque das palavras significa atravessarmos e sermos atravessados pelo fluxo inconstante dos sentidos. A escrita literária, como o “acontecimento” sem origem definida, a dimensão fundo e sem superfície da linguagem, pode ser posta nessa ótica em que o sentido está sempre em vias de despertar e, ao mesmo tempo, sempre em “fuga”. Essa narrativa antuniana mostra que, nessa paisagem inconstante, há as direções contrárias ou aparentemente contrárias — o relato do pai de Maria Clara a se confundir com o de Leopoldina, ou vice-versa (p.129); o ritmo da escrita a se perturbar pelo movimento das vozes do exterior, como, por exemplo, com os apelos da mãe: “Não queres dançar Maria Clara?” (p. 330), com as indagações da irmã Ana Maria :“O que andas a fazer Maria Clara?” (p.158). Há também nessa trilha instável as linhas paralelas ou aparentemente paralelas — o contracenar de Maria Clara com os fantasmas que cria ou que a surpreendem; os antepassados a se movimentarem nos contornos esfumados das fotografias amareladas. No ponto de vista desse embaralhamento de linhas e direções não podem faltar as trilhas incongruentes, que se insinuam tal como uma “perspectiva de pinheiros e dívidas e rolas” (p. 358), em sua paradoxal resistência e vulnerabilidade às impressões.

No texto, referências sempre presentes e insistentes são a imagem da descoberta — um orifício na parede, um ponto no teto, as cicatrizes e os vincos da maturidade a surpreenderem o olhar — e da invenção — as realidades erigidas na ponta da “varinha

de condão” (pedaço de bambu com estrela na ponta) de Maria Clara; o dizer/desdizer constante da própria escrita a se tecer. Ou, ainda, na difusão das perspectivas, a simultânea possibilidade da descoberta e da invenção: “e um espaço maior que os restantes espaços entre duas delas dado que falta uma das lâminas e a falta se move também acompanhando as pás, [...]” (p. 399). Temos, nessas situações, um olhar sempre a perseguir imagens, sempre na sentinela das possibilidades da imaginação. Nesse aparecer/desaparecer constante de tensões e forças, a narrativa faz afirmar a sua poeticidade negativa. No terreno minado que produz, o acontecimento é sempre a vertigem, a fumaça, o fantasma. Nesse território desreferencializado, não há como falar da presença de uma voz, mas da multiplicidade de vozes, construída pelo fio ambíguo refletido como “o particípio passado Maria Clara” (p.328), conforme enuncia o texto. A imagem sugerida dessa voz múltipla é a do tempo-espaço que não se fecha, não se conclui; nem na singularidade dos acontecimentos, nem na diversidade das séries, estado de devir que é sempre o indefinido retorno. Nisso, não podemos afirmar nenhuma perspectiva, nem mesmo a de “uma história” — tudo o que temos, o que do tecido textual vai se formando é uma rede de impressões, um jogo de metamorfoses. Ou, talvez, o único acontecimento possível, a instância paradoxal da morte — a trama esgarçada das ruínas pela qual reconhecemos a narrativa:

As metamorfoses ou redistribuições de singularidades formam uma história; cada combinação, cada repartição é um acontecimento; mas a instância paradoxal é o Acontecimento no qual todos os acontecimentos se comunicam e se distribuem, o Único acontecimento de que todos os outros não passam de fragmentos e farrapos. (DELEUZE, 2007b, p. 59).

À maneira do que nos diz Deleuze sobre essa indefinição de acontecimentos e séries na rede poética do discurso literário, parece nos falar também Blanchot (1997), na referência às (im)potencialidades da ficção. Do mesmo modo, de suas teias de ruínas, do insustentável que pode criar, essa trama antuniana erige o seu castelo negativo:

A poesia, pela ruptura que produz, pela tensão insustentável que cria, só pode desejar a ruína da linguagem, mas esta ruína é a única chance que ela tem de se realizar, de se tornar completa às claras, sob os dois aspectos, sentido e forma, sem os quais é apenas longínquo esforço em direção a si mesma. (BLANCHOT, 1997, p. 58).

Pelas perspectivas que essas palavras de Blanchot são capazes de sugerir, coincidentes, aliás, com as bases do seu pensamento, que tem o signo da morte como referência principal da constituição de um chamado “espaço literário”, a negatividade se põe nesse campo de ruína da linguagem, na impotência de dizer que lhe é própria. A ficção literária duplica conscientemente esse signo negativo da morte, na medida em que faz realçar esse “fundo falso” do sentido. Imagens diversas, como a de um pai que atravessa a narrativa na situação de um morto-vivo, a dos fantasmas de olhos abertos do sótão, a dos espectros das fotografias que negam sua condição de finados, reiteram-se na narrativa em estudo, parece que na expectativa de realçar esse signo negativo-afirmativo da morte. Confirmando as ideias de Blanchot, assim como as de Deleuze na percepção de uma casa vazia construída pelo signo linguístico, sentido e forma, fundo e superfície, tudo se perde na “tensão insustentável” criada no jogo do romance, que, no seu arranjo lúdico, na sobreposição em séries dos seus “detalhes mínimos”, só faz evidenciar a sua dupla “ruína”: a de se constituir *como e pela* linguagem.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. *A linguagem e a morte*: um seminário sobre o lugar da negatividade. Trad. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEM, Giorgio. *Estâncias*: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ANTUNES, António Lobo. *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCO, María Luisa. *Conversas com António Lobo Antunes*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Trad. Roberto S. Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995. v.1.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2. ed. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DUARTE, Lélia M. Parreira. A morte e o saber da escrita em textos da literatura portuguesa contemporânea. In: DUARTE, Lélia M. Parreira. *As máscaras de Perséfone*: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2006. p. 151-190.

KLIBANSK, Raimond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturne et la mélancolie*. Paris: Gallimard, 1989.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

TIBURI, Márcia. *Filosofia cinza*: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita. Porto Alegre: Escritos, 2004.

FARSA, DE RAUL BRANDÃO: PAISAGEM EM CLARO-ESCURO PESADELO

Eloísa Porto Corrêa – UERJ/USS

O estigma decadentista-simbolista, que caracteriza a sua prosa, aproxima-se de um expressionismo grotesco, freqüentemente carregado de tonalidades apocalípticas.

VÍTOR VIÇOSO

Simbolismo e expressionismo na ficção brandoniana

Da primeira fase impressionista da carreira de Van Gogh, ávido por “uma arte de homens”, oposta à pintura clássica com “gente que não trabalha” (PESSANHA, 1980, p. 211), nasce a violência expressionista, aprofundada na sua segunda fase, em que Pessanha conclui que: “A miséria não tem fim” (PESSANHA, 1980, p. 213).

Também em Brandão, as descrições de paisagens, cenas, seres e relações interpessoais, emitidas pelo narrador de *A Farsa*, compõem violentas telas expressionistas, distorcidas e atravessadas pelo grito de pavor do narrador diante da desrazão humana, miserável e trágica, como num quadro da fase mais “furiosa e produtiva” de Van Gogh: “Eu quero a luz que vem de dentro, quero que as cores representem as emoções”, diz-nos Pessanha (1980, p. 213). Intensas emoções são expressas, portanto, sem nenhuma preocupação com o padrão de beleza tradicional. A vida é focalizada com pessimismo, angústia e dor, como nos quadros *Os Comedores de Batatas*, *Mulher cozinhando ao fogão*, *Retrato do Doutor Gachet*, *Retrato de um homem* ou *Retrato de Armand Roulin*, que bem poderiam representar personagens de *A Farsa*, como Joana, Candidinha, Anacleto ou Antoninho, caracterizando a inadequação do eu à realidade, traço, aliás, comum a expressionistas, a decadentistas e a simbolistas, em maior ou menor grau:

(...) São criaturas egoístas e secas que se cumprimentam e odeiam: a Candidinha embrulhada no trapo, calada e hirta, com o filho, o Antoninho, ao lado; o Anacleto sem dizer palavra; a figura caricata da criada; e a rapariguinha inocente, feia e triste. E quase as mesmas palavras, os mesmos ditos, a mesma bisca – que um dia a morte interrompeu – jogadas sobre o porão onde os caixões esperam como bocas abertas na velha casa incrustada na Sé, batida da ventania, sob os frígidos aguaceiros, que descem da serra, corda atrás de corda.

Mas há ocasiões na vida em que as figuras humanas adquirem uma expressão extraordinária. Basta que outra luz as ilumine diferente daquela em que estamos habituados a vê-las (...) (AF, p.23)

O grotesco, o exagero, a caricatura, carregada nas tintas, que gera figuras escandalosas, violentas e tenebrosas como as que são descritas na passagem acima, são traços expressionistas já apontados por Vítor Viçoso (1999), no capítulo “A gênese da máscara: o nefelibatismo e o grotesco expressionista” de *A máscara e o Sonho*; e antes por Cintra, no prefácio à obra *A Farsa*:

O resultado foi, no caso de *A Farsa*, muito semelhante ao que se passa nos filmes expressionistas alemães, por exemplo: os contornos vincam-se, as personagens são como caricaturas de si próprias, estando em realce precisamente aquelas linhas habitualmente dissolvidas nas demais, e tudo se torna lícido, nítido, implacável. As sombras, gigantes, são como aquela parte terrível de nós mesmos, que aumenta sempre, sem a podermos dominar (o Antoninho?), e que por ser gigante um dia nos mostra a que ponto éramos minúsculos. (...) (CINTRA, 1984, p.10)

A condição humana fica, portanto, problematizada e questionada através dessas deploráveis existências ficcionais que se apresentam diante do leitor de *A Farsa*, de maneira sempre inquietante e deprimente. No leitor, a obra provoca inquietação e interrogações muito mais do que respostas, reforçando seu distanciamento do romance burguês e sua identificação com o futuro romance-problema, formulado mais tarde por Vergílio Ferreira (1975).

Esta tendência ao exagero e ao grotesco do expressionismo, bem como a exploração de contrastes, é herdada da pintura barroca, como relembra o narrador de *A Farsa*, citando Rembrandt:

(...) nos quadros de Rembrandt, deformando os tipos, exagerando-lhes as papeiras e os gadanhos, avolumando-lhes as barrigas inchadas, os seios engelhados e todas as deformidades com ferocidade e grotesco, até ao ponto de nos mostrar a nu almas trágicas de monotonia e rancores – até ao ponto de vermos remexer lá no fundo do poço animais gelatinosos – que vivem na água esverdeada sonhando na pesa e remoendo sempre o sumidouro das bocas horríveis e frias como as dos cadáveres. A sombra é um grande pintor. (AF, p.23-24)

Aliás, nota-se na obra de Brandão não apenas a exploração dos contrastes e a expressão de deformidades, mas também a associação de imagens desconexas, a ativação de sistemas inconscientes, irracionais e do sonho, como no fragmento a seguir:

Esta noite, à luz do candeeiro, a sala afigura-se-me um aquário com bichos disformes pousados no fundo. Pelas paredes a sombra alastra e sobe pelo tecto como braços de algas monstruosas e encova-lhes os olhos sem expressão tornando-os maiores e mais fixos; suas bocas enormes remoem como ventosas e a cara empedrada do Anacleto torna-se mais dura e mais impenetrável como a dum ídolo que presidisse àquela reunião de bichos temerosos. (...) (AF, p.23)

O grotesco dos cenários lembra o apocalipse bíblico, com figuras “disformes” e “temerosas” e “bocas enormes como ventosas” que remetem às pestes e fome apocalípticas, referidas já por Viçoso na epígrafe. Nas telas expressionistas ou nelas diluídas, encontram-se as sensações, suas impressões subjetivas e deformadoras das paisagens, obscurantistas, transfiguradoras e as indagações do narrador, na tentativa de “acordar o silêncio”, combatendo o conformismo instaurado no romance burguês e apresentando uma indagação existencial: “como se aquela época se estivesse a afundar. Como se a única hipótese de a salvar fosse descrever o naufrágio antes, para ele nunca chegar a acontecer. Pois alguém a pegaria nesse esboço, para escrever, pintar, sentir o resto” (CINTRA, 1984, P. 10).

Narrador e paisagem fundem-se na expressão gravada no papel, numa hipálage, originando uma linguagem que revela a manifestação do mundo interior, numa clara influência expressionista. Aliás, se não se fundem também narrador e leitor: o “alguém” que pega e “nesse esboço”, ao menos se unem nas indagações esboçadas por aquele e retomadas por este “para escrever, sentir o resto” (CINTRA, 1984, p. 10).

No fragmento não é a descrição nítida do personagem o que importa, mas a sensação que a simples visão causa no narrador, a expressão incrível que transfigura o objeto. É o que ocorre também na passagem a seguir, em que a expressão do narrador transfigura gradativamente o objeto descrito, através da comparação, do símile (“ela parece-se com aquela fraga”), da metáfora (“É um penedo”) e da hipálage (“o sonho das pedras é infinito”), figuras de linguagem que relacionam imagens através de um elo subjetivo. No fragmento abaixo, Joana e pedra, aos poucos, se fundem na descrição do narrador:

(...) **Feia, rugosa, inútil**, ela (Joana) parece-se com aquela fraga que sustenta e ampara a cabana. É um penedo a que nem uma raiz se apegar. Sobre ele desabaram em vão os invernos, as levadas, os clamores. (...) A fraga extasiada concentrou-se, dorida e feliz: a fraga sentiu-se mãe. Passaram-se mais anos – dobaram-se os séculos. O tempo não importa – o sonho das pedras é infinito e uma mealha de sonho alimenta-as uma eternidade. O tempo passou – mas a pedra, apesar de sua imobilidade, existia, por baixo daquela **casca rugosa e dura** latejava a vida. (...) Era a água que escavava a rocha. Até que um dia, depois de séculos de obstinação e esforço, chegou à superfície para rasgar as pedras. (AF, p. 113, grifos nossos).

Joana, empregada da família de Anacleto e protetora de Sofia, é comparada à Fraga, à Serra em que reside. Metaforicamente, fraga e mulher se misturam e se convertem numa visão imprecisa, subjetiva e transfiguradora do objeto, em que a afetividade convive com a violência expressionista: “casca rugosa e dura”.

Os elementos sensoriais e pictóricos: imagens, cores (“esvaído, negrume”), movimento (“tomba”, “embate”), sensações táteis (“chega a sentir-se o embate do desespero”, “sufocação”, “aflição”) em dados momentos da narrativa se sobrepõem à diegese e à cena em foco, revelando mais do que sensações (sinestésicas) do narrador (“chega a sentir-se”), mas as suas reflexões e opiniões:

O velho (Anacleto) tomba esvaído, e tal é a **dor** que chega a sentir-se o embate do **desespero** sob a capa enteiriça de **pedra**. Há uma **sufocação** naquela alma: a princípio é o nada – como uma árvore a que cortassem de golpe todas as suas raízes. Um negrume pior que a aflição, pior que a dor. A morte. (AF, p. 41, grifos nossos)

Nessas impressões prenhes de expressionismo (“desespero”, “dor” e “sufocação”) revelam-se também reflexões ou ponderações do narrador (“a princípio é o nada”) acerca da postura do personagem Anacleto, antes e depois da notícia de que sua esposa o traía e de que sua filha era bastarda. A segurança e a arrogância do Anacleto burguês (“capa enteiriça de pedra”), dono do seu negócio, aparentemente sólido e rentável, que lhe garantia *status* social, a admiração e a inveja da Candidinha, suscitam ao narrador a impressão de uma árvore, forte, sólida, inabalável para os séculos. Após alguns golpes, como a morte da esposa e a revelação da Candidinha sobre a gravidez de Sofia, a árvore já demonstra os primeiros sinais de ruína. Anacleto, então, revela sua falência e Candidinha se encarrega de terminar de derrubá-lo. Revelando a traição da esposa e a bastardia de Sofia, Candidinha dá as “machadadas” fatais, que arrancam definitivamente a árvore Anacleto do chão. O homem, sem motivação, nem vontade, nem condições financeiras e emocionais para se reerguer, imprime nas retinas do

narrador ou suscita-lhe a impressão de um tronco sem raízes, sem sustentação, tombado para o chão, onde em breve vai se deteriorar e sumir.

Nesse processo de análise, enquanto o narrador revela o objeto analisado, revela também um pouco de si próprio, da sua própria intimidade, seus pontos de vista, opiniões, indagações e concepções morais e éticas, lamentando algumas posturas assumidas, exaltando outras, imprimindo feição negativa a umas e positiva a outras, indignando-se diante de algumas cenas e emocionando-se diante de outras, mas comovendo-se sempre, como nessas impressões e reflexões que emite diante de uma passagem em que Sofia e a Cega são mantidas pela Candidinha em cárcere privado, sob maus tratos:

As **palavras** vêm às golfadas, arrancadas como gritos de alguém a quem sucedeu **desgraça**. Traga-as a **escuridão**, arrasta-as a **lufada** e assim se distanciam como os últimos **roucos** dum **afogado**.
(...) Há a desgraça e a dor. A dor, às vezes, salva: passa como um cataclismo e redime; a desgraça não, a desgraça pega-se e transe. (...) (AF, p.94, grifos nossos)

A desgraçada Sofia, os seus lamentos e as suas palavras estão fadados a não encontrar quem as ouça, muito menos quem lhe atenda. Durante essa violenta cena expressionista, o narrador alude à sua sensação de uma “lufada”, que arrasta a mulher e as suas (dela) palavras para a escuridão (desamparo, mar), onde, tragadas pela correnteza (“desgraça”, mar), silenciam, mortas as palavras e/ou a mulher (morta em vida), afogadas em desgraça, sufocadas, sem espaço, sem autonomia, afônicas de tão roucas.

Logo em seguida à sucessão de cenas expressionistas reveladoras da situação em que se encontra Sofia, o narrador começa a refletir, a analisar, a comparar “a desgraça e a dor”, vista como possível fonte de aprendizagem e redenção, capaz de tornar-se construtiva, enquanto a desgraça seria a danação e a condenação, estéril e esterilizadora, pois não traz aprendizagem nem crescimento, só degradação e destruição. Da cena que envolve Sofia, o narrador logo se lança à análise da existência da moça, seguindo daí para a análise da existência humana com seus dilemas e para a indagação da “condição humana”, que move o narrador nessa como em muitas outras longas pausas para reflexão e indagação:

A desgraça é uma treva condenada, onde a mão que busca amparar-se só encontra o vácuo. Grita-se? Só a desgraça nos ouve. Dá um frio característico, interior, de morte – o frio da desgraça. Usa e gasta. Quem mora com a desgraça, dia a dia perde certa afeição individual: e daí vem que todos os desgraçados se parecem. A catástrofe, às vezes, enrija, ao contrário da desgraça que amolece. É talvez um hábito; mas quando se diz de alguém que tem o hábito da desgraça, esse está afundado e perdido. A desgraça dá a resignação. Pode derrocar-se o planeta embora que o derrocado não protesta: por fim pode aceitar com resignação a esmola daquele que já foi seu melhor amigo – e até acha certo gosto ao amargor das lágrimas... (AF, p.94-95)

A crítica à sociedade, aos valores burgueses e ao individualismo crescente ganha uma desgostosa tonalidade trágica. A tragicidade, entretanto, é atravessada de uma profunda ternura e condescendência para com os humildes, vítimas maiores da sociedade, explorados, espoliados e resignados, conformados ou enrijecidos e, apesar de tudo, muitas vezes redimidos pela dor.

Pinta, assim, o narrador um quadro recorrente, mas de forma nenhuma simplista e previsível, já que nessa recorrência é ressaltada a variedade de manifestações possíveis: “a dor, às vezes, salva e redime”, “a desgraça amolece” e “dá resignação”, “alguém que tem o hábito da desgraça, esse está afundado e perdido”, “a catástrofe, às vezes, enrija”. Os modalizadores (“às vezes”) certificam que não vai haver reducionismo ou generalização, mas uma abertura para diferentes nuances nos quadros de desgraça possíveis.

As cenas em que desgraçados ora se auxiliam, ora se ignoram, ora se destroem uns aos outros acentuam a multiplicidade de nuances possíveis dos quadros em que se pinta a desgraça, da dor e da catástrofe na narrativa, revezando momentos de poética da afetividade com outros de estética do horror, como aqueles em que a Sofia e a Cega se amparam ou como nesse fragmento em que Candidinha, após sucessivas noites e dias de maus tratos e humilhações impostas à Cega, pensa em assassiná-la:

(...) Um momento parece que tudo pára no mundo, e o silêncio fecha-se à volta como uma abóbada – e ela sente um contacto que desliza sobre o lençol. Tão devagar! tão devagar!... passa uma hora ou um século? A mão – é a da Velha? – estaca e depois continua a marcha como uma aranha monstruosa, de patas moles, que caminha, hesita, que volta atrás – e que aí torna direita a ela. Passou uma hora ou um século? (AF, p.108)

Alguns momentos capturados (“Um momento parece que tudo pára no mundo”) pelo narrador, portanto, são quadros únicos, telas que jamais poderão ser repintadas, ou

porque nenhum dos seus elementos constitutivos se repetirá, ou por ser impossível a mesma sincronia, ou a reincidência do ponto de vista do artista.

A relativização e a análise minuciosa do **subconsciente** e até do **inconsciente** dos personagens, através de símbolos, abstrações, associações subjetivas e sonhos, são marcas típicas da literatura expressionista, que serão herdadas pela surrealista (PIRES, 2005): “Desde pequena que sinto isto aqui a remoer-me sem descanso, dia e noite, sempre. A inveja é um veneno que me tem azedado toda a existência” (AF, p. 96). Diferentemente dos “processos psíquicos inconscientes, que escapam à memória e à consciência” do sujeito, o “subconsciente conta com o conjunto de processos psíquicos que estão latentes no indivíduo e podem influenciar aflorar a qualquer momento e influenciar o comportamento do sujeito” (FREUD, 1975) e podem ser observados no fragmento em que se observa a auto-análise do personagem.

A denúncia de problemas sociais aparece como uma tendência herdada do Realismo-Naturalismo (SARAIVA, 1989, p. 927-974), recorrente entre decadentistas e expressionistas, com especificidades e motivos diferentes. Enquanto no Naturalismo o narrador, como um cientista, analisa a deformação social com frieza, minúcia e objetividade, no Expressionismo a crítica ao meio social se dá pela inadequação do artista à realidade, de forma que, prevalecendo a subjetividade, o próprio artista promove a deformação, a decomposição e a reconstrução da realidade em suas telas (FURNESS, 1990): “Não! Essa mulher apupada não é a Candidinha, é o meu sonho (...) Uma vida inteira passada a sonhar e no fim encontra-se a gente com o sonho derrocado!” (AF, p. 140); “E a canalha apupa-a (a canalha apupa sempre o sonho)” (AF, p. 141); Já em pequena trazia este mesmo xale, este mesmo trapo, que foi crescendo comigo. E não creio – nunca cri em Deus, no Deus dos pobres que recomenda a desgraça, a humilhação, a esmola, no Deus que aconselha a resignação e a fome (...) (AF, p. 96)

Os cenários de *A Farsa* são grotescas telas expressionistas, coloridas com as tintas da emoção, nas quais cada pincelada é uma reação ao convencionalismo, numa estética do horror, bem ao estilo de *O Grito*, de Munch.

“O gosto do exótico no tempo e no espaço é constante, como uma das várias formas tomadas pela evasão” (PEREIRA, 1975, p. 51), assim, aparecem variados cenários pitorescos descritos nas narrativas de Raul Brandão, nunca banalizados, ainda que mesquinhos e deteriorados, como o da serra, precário, humilde, mas revitalizador

pelo contato mais caridoso, afetuoso e respeitoso entre os homens e com a natureza; o da vila e o da cidade, com relações menos afetuosas.

Outro elemento, apreciado pelos simbolistas, que aparece muito nas obras brandonianas, ganhando nuances expressionistas, é o sonho, a “quimera”, que preenche o imaginário de muitos personagens. O sonho é encarado por personagens e narradores de Brandão como mais importante do que a própria “realidade” ou, por vezes, substituto da ação, da vida, como ocorre com a Candidinha, que vive seu sonho, seu projeto de grandeza, por vezes adiando a ação para o futuro. Por outro lado, o pesadelo envolve cenários e ambientes, conferindo um tom trágico e fantasmagórico à realidade, à vida e à ação dos personagens:

A realidade é o nada temeroso. A vida somos nós que a construímos à custa de quimeras, de gritos, de ternura: o mundo pertence-nos: a árvore, a água, o que te rodeia de simples, de belo ou de trágico, o que te faz viver e o que nos faz viver – tiraste-o da tua própria alma. A realidade é o negrume, o abismo donde só sai o silêncio. O sol foste tu que o criaste – porque a realidade é a treva: a luz nasce aos borbotões do teu ser. (AF, p.141-142)

Nota-se que o que vale à pena na vida é o sonho, mas o sonho anula a realidade, pois incapacita o sonhador para a ação, tornando-o mero idealizador. As tintas em que são pintados os sonhos são claras e as que colorem o pesadelo são escuras na obra de Brandão. Por causa da dureza da vida, optam pelo sonho. É a dureza da realidade que, portanto, paralisa a vida. Na obra, só vale à pena o sonho, todo o movimento é inútil porque conduz à morte. Candidinha idealiza e sonha com o momento em que irá matar a Cega, mas nunca mata, não é capaz de concretizar o sonho: “Em pensamento já a matou assim muitas vezes; conhece todos os pormenores do crime. Nenhum lhe escapa e dir-se-ia que na palma da mão retém a humidade dos seus dentes e o hálito da sua boca. Mas na realidade não se atreve” (AF, p.110). Candidinha não tem coragem, vigor nem ousadia suficientes para praticar um crime. Mesmo quando envolveu Sofia com seu filho, tentando concretizar seu sonho de riqueza, usou ardis e empurrou o filho para a ação, usando-o, uma vez que se mostra incapaz de ousar. Planeja, legisla e leva o filho a executar, no máximo colaborando com manobras e simulações.

A realidade aparece na narrativa misturada ao fingimento, ou ainda, o real é um somatório de meias-verdades, uma farsa: “Na tua idade, flor, o meu homem pôs-me na rua como quem escorraça um cão. (Era mentira, mas a Candidinha começava a fazer drama, a misturá-lo à realidade, para se engrandecer)” (AF, p.69). Aliás, outra nuance

do claro-escuro: real-mentira. Assim, a realidade é igualada à mentira e tanto a possibilidade do sonho como a da mentira levam Candidinha a se afastar da ação. Só consegue algo em sonhos, sustentados no íntimo, ou em mentiras, ostentadas para os outros, nada concreto.

A morte aparece como um descanso da vida inútil, da mentira e do sonho irrealizável, o alívio final, através do nada definitivo, como deseja a Cega ao fim da narrativa: “Que maior felicidade posso esperar nesta vida – do que a morte?” (AF, p. 145). Morte e vida aparecem como mais um binômio opositivo ou outra nuance do claro-escuro, como realidade-sonho.

A realidade é um vale de lágrimas que deve ser transcendido. A mentira, o fingimento, o sonho, a religiosidade, a lenda e o mito são algumas das fugas possíveis e necessárias até que, na escapada final e fatal, a morte se encarregue de cessar definitivamente a dor: “Fez-se a **lenda**. Começou a **rezar**-se de **milagres**, e as pobres mulheres do povo, fartas de trabalho e de lágrimas, afizeram-se a vir ajoelhar nas aflições da sua vida naquele cerro de montanha, pedindo às **santas** (a Cega e Sofia) que lhes valessem”. (AF, p.145, grifos nossos). As “santas” desejaram a morte como alívio para o sofrimento e “as pobres mulheres do povo”, também cansadas de sofrer, buscam alívio para suas dores na religiosidade, na imaginação, na beatificação de outras “pobres mulheres do povo”, o que as faz encontrar razão para suportar o sofrimento, crendo que serão, mais tarde, reconhecidas ou até recompensadas pela sua dor do presente, como “as santas”.

A Cega deseja a morte como descanso, alívio para seus sofrimentos carnisais, despedindo-se do “vale de lágrimas”. Por outro lado, “as pobres mulheres do povo, fartas de trabalho e de lágrimas”, representando aqueles que sofrem, buscam alento nas religiões, na fé em que haverá após a morte alguma recompensa por seus sofrimentos terrenos, buscando alguma força superior que as auxilie nas dificuldades, que as socorra, que as tire do sofrimento, buscando algum propósito para a vida terrena aparentemente despropositada e/ou para ter alguns momentos distraídos do sofrimento e do trabalho. Criam-se, assim, lendas ou mitos, produtos culturais coletivos, que distraem, alentam e/ou dão sentido à vida e aos sofrimentos terrenos, como nesta passagem das santas Sofia e Cega, flagrada pelo narrador no momento de sua origem, de sua concepção pelo povo.

Para se entender melhor a passagem das “santas”, cabe uma reflexão sobre os conceitos de lenda e de mito, que, segundo Câmara Cascudo (2000), têm sua distinção pautada justamente no “fator tempo-espaço”.

O mito, para Eliade (1986, p. 12-13), é:

(...) uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares (...) conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos começos (...) conta, graças aos feitos dos seres sobrenaturais, uma realidade que passou a existir, quer seja uma realidade tetral, o Cosmos, quer apenas um fragmento, uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, é sempre portanto uma narração de uma criação, descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a existir.

O mito consiste na narração de uma representação coletiva que não se pauta na lógica racional, mas na imaginação, e remonta a uma realidade primeva, a fim de explicar o mundo, o homem ou a complexidade da vida, abrindo-se a muitas possibilidades interpretativas, e satisfazendo a necessidades religiosas, a aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social e mesmo a exigências práticas, muitas vezes exprimindo ou codificando crenças; resguardando ou impondo princípios morais; garantindo a eficácia de um ritual ou, ainda, oferecendo regras práticas para a orientação do homem. Assim, mito não é uma mera fabulação, é uma realidade à qual se recorre incessantemente; sem ser uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma “verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática”.

Segundo Ana Maria Lopes, os mitos podem dividir-se em diferentes tipos: teológicos (“narrativas sobre deuses” e santos), cosmogônicos (“sobre a criação do mundo”), escatológicos (“visões do fim do mundo e do Além”), soteriológicos (“rituais de iniciação e/ou magia”) e culturais: “quando se centram sobre as actividades dos heróis que, tal como Prometeu, quiseram melhorar as condições de vida dos homens” (LOPES, 2005). As três penitentes de *A Farsa* situam-se entre o mito teológico e o cultural, ainda que não possam ser chamadas exatamente de heroínas, como nenhum personagem das obras de Raul Brandão, sempre mais problemáticos e/ou mesquinhos, ainda que muitas vezes martirizados, como no caso das três. Por um lado, elas representam a redenção e são beatificadas pelo povo. Por outro lado, são ficcionais essas três que buscaram melhorar as condições de vida do próximo com sua ajuda humanitária.

O narrador sugere que a história das “santas” é uma construção coletiva (“me contaram essa história de duas santas”), invadida pela imaginação, que satisfaz uma necessidade religiosa (“fez-se a lenda, começou a rezar-se de milagres”) e gera um objeto de devoção, consolação e orientação popular, uma religação com o sagrado, uma “religião primitiva ou sabedoria prática”: “afizeram-se a vir ajoelhar nas aflições a pedir às santas que lhes valessem” (AF, p. 145), mitificando as personagens.

Lenda, originária da palavra latina *legenda* ou “coisas que devem ser lidas”, segundo Lúcia Pimentel Góes, “originalmente designava histórias de santos, mas o sentido estendeu-se para significar uma história ou tradição oriunda de tempos imemoriais e popularmente aceite como verdade” e/ou “histórias fantasiosas ligadas a pessoas verdadeiras, acontecimentos ou lugares que vivem na imaginação popular, sustentadas oralmente ou cantadas e posteriormente escritas” (GÓES, 2005). No fragmento anterior de *A Farsa*, o termo lenda foi empregado em sua significação original, já que designa, na obra de ficção, uma história de santas (Cega e Sofia) concebida pelo povo, iniciando seu processo de difusão, transmissão oral e popularização.

Por isso, o que Brandão denomina na ficção de lenda, talvez para trazer verossimilhança à passagem das “santas”, trata-se de uma mitificação de personagens, já que “o mito [pode] vira[r] lenda e a lenda [pode] vira[r] conto”, segundo GUESSE & VOLOBUEF (2008). Além disso, Câmara Cascudo (2000) ensina que “a lenda tem por origem fatos que impressionaram o imaginário popular e é localizável no tempo e no espaço”, “um ponto imóvel de referência”, “de ação remota”; enquanto “o mito está acima do tempo e do espaço: o mito é universal” e é “uma narrativa de ação constante” (CASCUDO, 1984). Trata-se de mitificação a passagem das “santas”, já que não consiste em história de tempos imemoriais sustentada oralmente, mas de uma história (ficcional) que se tornará lenda, segundo o narrador, que se comporta como um profeta ou um visionário.

Aliás, mitificar os pobres parece uma tendência na obra de Brandão, sempre convicta na defesa de que “ser despedaçado, oprimido, calcado, torna quase sempre o homem grande, porque abala e acorda vozes adormecidas” (OP, p. 107), sustentando que a pobreza engrandece o ser e o religa ao sagrado ou à “realidade primeva”, arquetípica e/ou intuitiva (“vozes adormecidas”), como se nota também no conto *O mistério da árvore*, nos “dois mendigos vindos de países lendários”: “Sorriam-se os mendigos cheios de terra e erva, e, enlevados, olharam um para o outro, ignorando o

que se passava em volta – olhos nos olhos, mãos nas mãos” (OMA, p. 249-258). No fragmento, também há o emprego do termo lenda na passagem sobre os mendigos mitificados. Nesse caso, para ressaltar a escassez de amor e de afeto nas relações interpessoais, encontrados apenas em lendas, no tempo presente da ficção, marcada pela solidão e pela perversidade.

A morte na obra não aparece apenas como símbolo da extinção da vida; muitas vezes aparece também como entrada numa nova vida espiritual, desejada pela Cega:

- Vou morrer.
E como Sofia irrompesse em pranto:
- Chiu, baixinho... Temos chorado tanto!... Deus ouviu, enfim, as minhas súplicas (...) (AF, p.145)

Sociedade e meio aparecem, quase sempre, como entorno sombrio que fere e atormenta narradores e personagens, alargando o abismo entre o indivíduo e o espaço do real e gerando incompatibilidade com a existência carnal, na obra de Brandão, ocupado em “auscultar seu próprio mistério interior amorosa e languidamente” e “ferido por tudo que o contorna” (PEREIRA, 1975, p. 33-35).

Assim, nessa narrativa, estabelecem-se oposições entre o espaço-tempo do real e o da imaginação, que são coloridos em tons de claro-escuro. O “real”, vivido pelos personagens, pinta-se em tons escuros; é o espaço sombrio do pesadelo, que horroriza o narrador. O “espaço-tempo” luminoso é o da imaginação, do sonho (e da metafísica), que abriga as “santas” e as “pobres mulheres do povo, fartas de trabalho e de lágrimas”, representando os pobres que sofrem, por quem o narrador demonstra profunda afetividade.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Raul. *A Farsa*. Lisboa: Ulmeiro, 1984.

-----, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Porto: Publicações Anagrama, 1981.

-----, *Húmus*. Edição crítica de Maria João Reynaud. Coleção Obras Clássicas da Literatura Portuguesa. Século XX. Vol. 60. Porto: Campos das Letras, 2000.

-----, *Os Pobres*. Porto: Publicações Anagrama, [s/d.]

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Editora da USP, 1984.

-----, *Lendas Brasileiras*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1986.

FERREIRA, Vergílio. “No limiar de um mundo, Raul Brandão”. In: *Espaço do invisível II*. Lisboa: Arcádia: 1976, p. 171-224.

-----, “Situação actual do romance”. In: *Espaço do Invisível I*. Lisboa: Arcádia, 1975, p. 225-272.

-----, “A crise do romance”. In: *Espaço do invisível I*. Lisboa: Arcádia, 1975.

-----, “Raul Brandão e a novelística contemporânea”. In: *Espaço do Invisível IV*. Lisboa: Bertrand, 1995. p. 253-262.

-----, *Um Escritor Apresenta-se*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981.

FREUD, Sigmund. *Cinco Lições de Psicanálise. A História do Movimento Psicanalítico. O Futuro de uma Ilusão. O Mal-estar na Civilização. Esboço de Psicanálise*. [seleção de textos de Jayme Salomão] Coleção: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

-----, *Moisés e o Monoteísmo, Esboço de Psicanálise, A Mente e o seu funcionamento e outros trabalhos*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume XXIII [traduzido do alemão e do inglês, sob direção geral e revisão técnica de Jayme Salomão] Rio de Janeiro: Imago, 1975.

FURNESS, R. S. *Expressionismo*. [Tradução de Geraldo Gerson de Souza] São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

GOÉS, Lúcia Pimentel. “Lenda”. In: *E-Dicionário dos Termos Literários*. [Edição e organização de Carlos Ceia.] Lisboa: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>, ISBN: 989-20-0088-9, 2005.

GUESSE, Érika Bergamasco. VOLOBUEF, Karin. “O conto popular: características, especificidades, sua relação com o mito e um exemplo indígena”. In: *Revista Travessia*. Volume 1. Paraná: EDUNIOESTE, 2008.

LOPES, Ana Maria Marques da Costa Pereira. “Do Mito aos Mitos Irrecicláveis: Reflexões”. In: *Millenium* - Revista do ISPV. Número 31. Viseu: www.ipv.pt/millenium, Maio de 2005.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora, 1975.

-----, “Raul Brandão e o legado do expressionismo”. In: *História Crítica da Literatura Portuguesa [Do Fim-do-Século ao Modernismo]*. Lisboa: Verbo, 1995, p. 267-286.

PESSANHA, J. A. M. et alii. *GÊNIOS DA PINTURA: Manet, Renoir, Degas, Cezanne, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec e Klimt*. Vol. 1 a 12. São Paulo: Editora Abril S/A Cultural e Industrial, 1980, p. 1-287.

SARAIVA, Antônio José & LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 15^a Edição. Porto: Porto Editora, 1989.

VIÇOSO, Vítor. *A máscara e o sonho: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

-----, “Raul Brandão e o seu tempo”. In: BRANDÃO, Raul. *Húmus* (textos escolhidos). Lisboa: Seara Nova, 1978.

-----, “A escrita de uma crise”. In: BRANDÃO, Raul. *Húmus* (textos escolhidos). Lisboa: Seara Nova, 1978.

HISTÓRIAS DE VIANDANTES: O PÉRIPOLO DO MUNDO

Flávia Aninger de Barros Rocha – UNEB

Portadores de uma prosa de cunho poético, Sophia de Mello Breyner Andresen e Guimarães Rosa aproximam-se neste trabalho por tratarem de um tema que permeia a literatura universal: a viagem. Se encontramos na escrita delicada de Breyner Andresen as marcas do mar e de tudo que este representa aos olhos portugueses, o tema da viagem e dos viajores amplia-se como operador de leitura do mundo e da busca humana por respostas. Também na poética rudeza dos caminhos do sertão brasileiro os itinerários simbólicos traçados por Rosa são capazes de apontar para estas viagens.

Rosa e Breyner Andresen constroem, em *Antiperipléia*, de Tutaméia (1967) e em *Homero* de Contos exemplares (19xx) figurações de viandantes. Em ambos os contos, ecoa a narrativa fundadora de Homero, como metáfora da condição humana. No conto rosiano, encontramos a idéia do périplo que se concretiza no retorno ao ponto de partida, ou antipériplo, rota que se realiza também na Odisséia, história de *nostos*, retorno. A viagem se concretiza na rota de um cego e seu guia, que, pelas estradas mineiras, estão a caminho do conhecimento. Tomé, o cego, representa a busca, o desejo por respostas, a indagação sobre a complexa condição humana; guiado pelos sentidos que o podem trair, está sempre em busca de uma outra visão.

No conto da autora portuguesa, o título anuncia um personagem de caráter mítico, em viagem contínua, *aedo* como Homero, e também ele vagamundo. Búzio, o velho que é mendigo como o cego Tomé, parece portar em sua aparente loucura o segredo da integração entre nomes e coisas, entre o mundo e o eu e pode representar o encontro possível, a identidade entre natureza e ser, entre o homem e seu caminho.

Tomemos, inicialmente, a vereda rosiana: em *Antiperipléia*, o narrador relata a um senhor desconhecido, vindo das cidades, suas experiências. Na estória curta, o anão corcunda e feioso conta suas ambulâncias como guia do cego Tomé, bonito como Jesus, relatando também o modo como descrevia para seu senhor a beleza das mulheres que por ele se apaixonavam, afirmando serem todas bonitas, mesmo as feias. O cego, saindo

à noite, vindo de um encontro com uma mulher casada, cai em um despenhadeiro e morre.

O relato se estabelece em torno da culpa da morte do cego, sendo possível que o marido da mulher desejasse matá-lo, ou mesmo a mulher, para que o cego, na possibilidade de voltar a enxergar, nunca visse sua real figura, ou ainda, que o cego tivesse morrido por acidente. Também são aventadas as idéias de que o cego, voltando a enxergar, desejasse morrer diante da realidade da feiúra da mulher e tivesse se suicidado, ou ainda a sutil sugestão de que o anão, bêbado, o tivesse empurrado para a morte. O caminho do cego se liga à viagem do ser humano diante do incontrolável e ao sentido da viagem, que é acionado pela queda no despenhadeiro, lugar abismal que contém os mistérios da existência. Rosa parece nos sugerir que o sentido da viagem se revela apenas no retorno ao ponto de partida, quando se completa o antipériplo.

O desejo de ver, a procura existencial platônica e a viagem se integram na figura de Tomé. Desejando ver, Tomé procura conhecer o mundo, mas o que pensa saber do mundo vem da visão de seu guia Prudencinhano. O desejo de Tomé é conhecer, apesar de sua limitação e dependência. Através dos sentidos primários, preso ao mundo das sensações, ele procura perceber o que seja o amor e a beleza, compondo uma alegoria da condição humana na experimentação do mundo.

Tomé assemelha-se assim, ao viajante Ulisses, o qual, a contragosto, é forçado a passar por diversas situações até que possa voltar. Para François Hartogⁱ, “a figura de Ulisses traduz o exílio da alma no mundo sensível. Plutarco, meditando sobre a situação do exilado, relacionava-a com essa condição geral que faz de todos nós seres de passagem e em exílio”.

Podemos também afirmar que a cegueira de Tomé liga-se à condição humana descrita por Platão, na qual se parte da ignorância (agnosis), vinculada à imagem daqueles que estão na caverna e acreditam nos contornos que vêem, passando pela opinião (doxa), para chegar ao conhecimento pleno (episteme). Também Heloísa Vilhenaⁱⁱ assim analisa o conto, relacionando o cego a alguém preso ao mundo dos sentidos, ou da doxa, sendo o anão aquele que “vê outras coisas”, por ter a visão do conhecimento. Neste ponto, como personagem do antipériplo, Tomé novamente se parece com Ulisses, não o de Homero, mas o de Dante, personagem com o qual compartilha um destino de morte por desejar experimentar o mundo.

No conto, este desejo de ver o mundo é enfatizado pela figura do cego, duplo do viajante Ulisses, portanto: “Cego suplica de ver mais do que quem vê”. E ainda: “O

pior cego é o que quer ver”. Este desejo de ver e conhecer se realiza no amor por Sá Justa, nome que se liga ao sentido platônico da busca humana: a Justiça, a Beleza e o Bem.

Podemos tomar os personagens como desdobramentos do ser humano, de modo que, ao cego, que apalpa o mundo para conhecê-lo, corresponda o mundo dos sentidos, ou dos limites do corpo. Seu nome, Tomé, nos indica a atitude da figura evangélica, capaz de aceitar apenas o que podia ser percebido pelos sentidos, conforme se lê no episódio da ressurreição narrado no evangelho de São Joãoⁱⁱⁱ.

De acordo com Shoepflin^{iv}, a teoria platônica caracteriza a condição humana por uma espécie de escravidão da alma com relação ao corpo, que se configura como uma prisão, ou como um sepulcro, onde ela se encontra exilada após a queda desastrosa que a fez despencar do Céu das Idéias para este mundo. Da mesma forma, o guia, a alma, está presa a seu companheiro cego, o corpo, condição que estabelece situações de conflito. A possibilidade de a alma se reunir novamente à transcendência, ou à Verdade, para Platão, além da busca racional e filosófica do saber, se realiza através do amor, que é escada entre os dois universos, entre o corpóreo e o espiritual, o Sensível e o Inteligível.

No conto de Rosa, o cego Tomé não é capaz de reconhecer a verdadeira beleza ou amor. Sem alcançar o invisível, detendo-se no prazer sensorial das formas, morre Tomé: “Dia que deu má noite. Ele se errou, beira o precipício, caindo e breu que falecendo”. (p.15). Mas o abismo, precipício ou despenhadeiro, representa, segundo Chevalier^v, a integração suprema na união mística, ou os estados informes da existência, deste modo ligando começo e fim, caos primordial ou inferno. Segundo a doutrina platônica, a morte é o retorno ao estado primordial, perdido periodicamente pela reencarnação da alma. Rosa demonstra aqui que o suposto mal, feito a Tomé, é na verdade o cumprimento do destino de alguém que, preso à terra e aos sentidos, imerge no abismo para o perfeito conhecer.

Tomemos agora a via portuguesa: Sophia de Mello Breyner, ao trazer a figura errante de Búzio para sua narrativa poética, insere-se na linhagem homérica da mesma forma como agiam os *Homéridas*, ou descendentes de Homero, corporação de aedos que se dedicava a transmitir os antigos poemas gregos. A autora narra a partir de uma memória de criança, muitas vezes coberta pela bruma da indefinição do ato de recordar, fato que liga ainda mais o personagem à esfera mítica.

Sozinho, pobre, de bordão à mão, como os mais antigos caminhantes, “rodeado de luz e de vento”, Búzio encarna, como um “monumento manuelino”, feições marítimas, identificando-se, a todo momento, além da força e das cores do mar, com as árvores, o sol, as folhas de plátano, ou um rio. Nada nele sugere as lamentações comuns aos pedintes, ou as doenças e gemidos. Diferenciado dos “bandos acastanhados e trágicos” de mendigos, Búzio trazia a dignidade de um penedo distante, alto e direito. “Não fazia pena. Ter pena dele seria como ter pena dum plátano ou dum rio, ou do vento”.

Sua suposta loucura o aproxima da esfera do incognoscível e afasta-o das convenções ou do senso-comum. Com suas castanholas de conchas, entoava longas melopéias ou marcava o ritmo de seus longos discursos cadenciados como poemas. Diante das portas das casas, recebia pão ou alguns tostões e o mandavam embora. Seu nome entrelaça-se com o objeto que impulsiona sua caminhada: o búzio que anuncia e marca seu cantar, através do qual obtém o pão para continuar caminhando. Por sobreviver do seu cantar, Búzio é o que faz. Búzio é também Homero, o aedo pelas estradas, tornado em personagem. Mas não oferece seu canto apenas às pessoas. Está indissolivelmente ligado à natureza, seus pés escutam o chão em que pisam, a terra é sua companhia mais íntima.

Búzio, flagrado pela visão da menina, isolado dos homens, em enorme “tarde transparente” fala com o mar. Estende-lhe as mãos e num discurso que paira acima da racionalidade, profere palavras como um canto, que ocupam espaço visível no ar, e que correspondem ao nome das coisas. O uso que Búzio, o aedo, faz das palavras, traz “os rostos dispersos da alegria da terra”. Nomeadas, as coisas se apresentam, ganham existência pelo ato de invocação da palavra como poiesis, criação.

Para Octavio Paz^{vi}, a distância entre palavra e objeto advém do fato do homem ter se separado do mundo natural e ter construído um outro mundo no interior de si mesmo. Para dissolver tal distância, seria necessário regressar a este mundo natural, transcendendo as limitações impostas por sua condição moderna. Ainda segundo Paz, enquanto não se opera essa reconciliação, a palavra poética continuará sendo um dos poucos recursos do homem para ir mais além de si mesmo, e ir ao encontro do que é profundo e original.

Búzio representa este encontro, ou retorno. Em sua contínua andança, comprometida com o canto e com a comunhão do mundo, o movimento é em direção ao ponto de retorno, tornado possível pela palavra que brilha e ocupa espaços vazios,

chamando as coisas por seus nomes verdadeiros. A modernidade, conforme Paz^{vii}, permanece fascinada por este estado anterior, em que objeto e signo se correspondem, condição primordial que não conheceu, mas a qual busca incessantemente. Também Lukacs^{viii} comenta sobre este mundo pré-moderno, mundo orientado, no qual havia correspondência entre ser e destino e que é substituído por um lugar de desabrigo transcendental.

Rosa e Breyner compartilham de um caminho em que se dispõem a fazer o que Paz preconiza: cabe ao poeta recriar e purificar o idioma, para que a linguagem seja novamente poesia em seu estado natural e possa prestar-se à intenção de trazer ao leitor a experiência do sagrado. Sabemos que Guimarães Rosa elege uma forma lingüística que escapa às formas da linguagem realista tradicional e que permite que a consideremos como instrumento de reversão da condição moderna.

Também Sophia de Mello Breyner se dedica, em sua obra poética, especialmente, a tecer com suas palavras, reencontros, renovações, contemplações do sagrado. Ainda a temática do mar em sua obra, como afirma Langrouva^{ix}, constrói uma poética do espaço e da viagem, em que o eu-lírico mergulha numa rota em busca de si mesmo, em plena identificação com o cosmos.

Se a linguagem de Rosa se constitui em veículo de redescoberta de um mundo que, em sua finitude, pode comportar infinitos, a linguagem de Breyner Andresen aponta para um desligamento das contingências do tempo, para um encontro comunal do eu com o mundo. Podemos afirmar que ambos os autores se distanciam do solo da modernidade, operando travessias e retornos. A errância de Búzio e a busca de Tomás são a mesma. Uma é encontro, a outra, desejo do encontro. O canto de Búzio anuncia que é possível o retorno de todos os Ulisses. Na trajetória dos caminhantes do sertão, Rosa aponta para as veredas da transcendência. Como a personagem menina que a tudo observa, Sophia de Mello Breyner testemunha o que a palavra poética pode fazer pelo mundo e pelo ser humano, sendo ela mesma, como seu irmão de Letras brasileiro, legítimos depositários deste legado.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *As Três Graças*. São Paulo: Mandarin, 2001.

CHEVALIER, Jean & Alain Gheerbrant. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996.

HARTOG, François. *Memória de Ulisses: Narrativas sobre a fronteira na Grécia Antiga*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

LUKACS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Duas Cidades: São Paulo, 2000.

LANGROUPA, Helena. *Mar-Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen: poética do espaço e da viagem*. Brotéria Cultural, Lisboa, v.154, p.431-446, 2002.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SHOEPFLIN, Maurizio. (ed) *O amor segundo os filósofos*. Trad. Antonio Angonese. Bauru: EDUSC, 2004.

NOTAS

ⁱ Hartog, 2004. p.48.

ⁱⁱ Araújo, 2001.p.139.

ⁱⁱⁱ Evangelho de João, Cap. 20:25.

^{iv} Shoepflin,2004. p.13.

^v Chevalier,1996. p.5.

^{vi} Paz, 1982. p.43

^{vii} Idem, 1982, p.142.

^{viii} Lucaks, 2000, p.25.

^{ix} Langrouva, 2002, p.431.

**NOVOS SÓLITOS PASSEIOS PELOS INSÓLITOS BOSQUES DA NARRATIVA
CURTA DE MÁRIO DE CARVALHO: UMA LEITURA CRÍTICO-
INTERPRETATIVA DE “O BASILISCO”, SER IMAGINÁRIO**

Flavio García - UERJ / UNISUAM *

Como já vimos há muito demonstrando em nossas pesquisas¹, é fértil a manifestação do insólito não ocasional, essencial à trama, nas narrativas curtas de Mário de Carvalho. Contudo, nunca é demais retomar e reafirmar nossos posicionamentos teórico-metodológicos, entendendo por insólito aquilo que frustra ou decepiona as expectativas do leitor virtual, tomando-se por referência sua realidade empírica, ou seja, aquilo que rompe com a lógica de dado senso comum a que esse leitor encontra-se vinculado enquanto ser sócio-cultural.

Ao manifestar-se na narrativa, o insólito ficcional põe em cheque o previsível ou irrefutável segundo uma ótica referencial estabelecida, constituindo-se, assim, em força que fragiliza sobremaneira o que era visto tradicionalmente como sólito, habitual, em consonância com os usos e costumes. Portanto, o insólito guarda consigo uma carga negativa, marcada semanticamente pelo prefixo “in”, também presente, por exemplo, em incrível, incomum, impróprio, inesperado, inusual, inaudito...

Compreender certo evento narrativo como manifestação fenomenológica sólita ou insólita depende, via de regra, dos momentos histórico-culturais por que passa(ou) o Homem, suas crenças e valores, uma época própria e específica. Nesse sentido, refletir sobre o insólito na narrativa de ficção obriga a que se levem em conta os códigos interrelacionais, sempre em processo de permanente metamorfose e, conseqüentemente, mutáveis conforme a recepção de cada leitor, em cada momento histórico distinto, pois, como bem observa Filipe Furtado,

o verosímil remete o texto, antes de mais nada, para um *corpus* complexo, basicamente determinado pelas camadas sociais dominantes numa época e num espaço geográfico determinado. (...) [Assim,] o caráter relativo e contingente do verosímil, [será] sempre dependente da própria evolução ou substituição dos conceitos a que se adequa.²

* Professor Adjunto da UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro) e da UNISUAM (Centro Universitário Augusto Motta).

Mas há, nas estratégias de construção narrativa adotadas pelo autor – primeiro leitor privilegiado de sua própria escrita – no desenvolvimento de seu enredo, traços intratextuais, marcas discursivas, elementos da linguagem, categorias narrativas – igualmente diferenciados ao longo dos tempos –, que levam, semelhantemente, os seres de papel – narrador, personagens e narratário³ – a também eles identificarem ou não a presença de eventos insólitos no plano narrativo, denunciando-os, primeiramente, por vezes, ao leitor modelo⁴, entendido aqui tanto como aquele que habita o texto quanto como aquele que, fora dele, o recepciona no ato efetivo de leitura.

Será essa categoria narrativa – o insólito ficcional –, por nós eleita como fio condutor de nossas pesquisas, que orientará, mais uma vez, a leitura da obra de Mário de Carvalho que apresentaremos neste XXII Congresso da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa – ABRAPLIP (2009). Nosso olhar crítico-interpretativo focalizará a narrativa curta “O basilisco”⁵ nos tênues limites de consumação do Fantástico, conforme sugere Todorov⁶, em que o insólito oscila entre ser ou não explicado pelas leis da natureza, de fundamentação lógico-racional, ou simplesmente aceito como emersão do sobrenatural ou extraordinário, rompendo com as regras de conduta quotidianas, conforme a racionalidade empírica, em um jogo lúdico de impossível conclusão favorável a uma ou a outra possibilidade pacífica de explicação.

No XVIII Encontro, em Santa Maria/RS (2001), tratamos de “Do Deus memória e notícia”⁷, sob a égide do Realismo Maravilhoso⁸, destacando o amálgama harmonioso dos *realia* com os *marabilia* presentes naquela narrativa⁹. No XX Encontro, em Niterói/RJ (2005), detivemo-nos na antologia orgânica *Casos do Beco das Sardinheiras*¹⁰, apontada por nós, naquele momento, como paradigma do outro e novo gênero literário da Contemporaneidade, o Insólito Banalizado¹¹. No XXI Encontro, em São Paulo/SP (2007), aprofundamos a questão, solidificando nossa proposta de existência do novo gênero literário no bojo das manifestações contemporâneas, com uma leitura de “O nó estatístico”¹².

Em “O basilisco”, desde o título, o leitor, empírico ou modelo, é transportado para o universo do insólito, em conformidade seja com as tradições do Maravilhoso – Clássico ou Medieval – ou com as do Sobrenatural, encarado aqui, conforme sugere Todorov, como a manifestação moderna daquele gênero¹³.

Em *O livro dos seres imaginários*, Borges dedica quase três páginas ao verbete que trata desse “ser”¹⁴. O escritor argentino, cultor do insólito em sua obra ficcional – também importante ensaísta que se aventurou por reflexões acerca da narrativa dita fantástica ou estranha –, inicia informando que, “no decorrer das eras, o basilisco se modifica, crescendo

em fealdade e horror, e hoje é esquecido.”¹⁵ Desse modo, o autor remete para o campo da fealdade e do horror, *topoi* próprios do universo do insólito, limítrofe de certa tendência grotesca de matiz gótica, perpetuada nas literaturas moderna e contemporânea¹⁶. Borges ainda situa o basilisco num tempo ancestral e infinito, marcado pelo “decorrer das eras”, tão distante que “hoje é esquecido”. Mas o escritor português Mário de Carvalho, semelhante a seu colega argentino, também cultor do insólito em sua obra de ficção, tenta, com esta sua narrativa, resgatar aquele “ser imaginário” de seu esquecimento e trazê-lo desde as eras decorridas para o seu tempo.

Borges descreve o basilisco em seus aspectos físicos:

o basilisco era uma serpente que tinha na cabeça uma mancha clara em forma de coroa. A partir da Idade Média, é um galo quadrúpede e coroadado, de plumagem amarela, com grandes asas espinhosas e cauda de serpente que pode terminar em gancho ou em cabeça de galo. (...) Uma das gravuras que ilustram a *História Natural das Serpentes e Dragões* de Aldrovandi lhe atribui escamas, não penas, e oito patas.¹⁷

E não deixa, ainda, de realçar, em ajuda à descrição horrenda e pavorosa que traz à baila, seus poderes extraordinários ou sobrenaturais: “O que não muda é a virtude mortífera de seu olhar. Os olhos das górgonas petrificam; Lucano conta que do sangue de uma delas, Medusa, nasceram todas as serpentes da Líbia: a áspide, a anfisbena, a amódita, o basilisco.”¹⁸

Conforme Borges,

O basilisco vive no deserto; ou, melhor dizendo, cria o deserto. A seus pés caem mortos os pássaros e apodrecem os frutos; a água dos rios em que sacia a sede fica envenenada durante séculos. Que seu olhar quebra as pedras e queima o pasto (...). O cheiro da doninha o mata; na Idade Média, dizia-se que o canto do galo também o matava. Os viajantes experientes se muniam de galos para atravessar comarcas desconhecidas. Outra arma era um espelho: o basilisco é fulminado pela própria imagem.¹⁹

Na narrativa de Mário de Carvalho, um narrador heterodiegético²⁰ refere-se ao mês de fevereiro, situando temporalmente os acontecimentos que irá narrar, mas localiza o mês em um ano remoto e impreciso: “No mês de Fevereiro do ano de tantos”²¹. Desse modo, não só adentra o universo do “era uma vez”, fartamente utilizado pelo autor em *Casos do Beco das Sardinheiras*, iniciando cada um de seus onze “casos” e o “Epílogo” pela expressão “uma ocasião”²², sua paráfrase perfeita, quanto se aproxima de Borges “no decorrer das eras”²³.

Nesse tempo de então, informa o narrador, “abateu-se uma estranha maldição sobre os habitantes de Lisboa”²⁴. Tanto o vocábulo “estranha”, adjetivando, quanto o “maldição”,

nomeando o que se abatera, utilizados pelo autor na construção de sua voz narrativa, prenunciam o insólito, manifesto desde a primeira linha do texto. Tratava-se de um enovado de sensações e reações díspares e contrárias entre si, que acometera a população local, era “um desarranjo dos actos e das posturas, um atabalhoamento das atitudes, que surpreendeu e incomodou as gentes”²⁵. Como sentencia o narrador, “a normalidade do quotidiano havia sido alterada”²⁶, o insólito instalara-se na narrativa.

Nesse caso, os seres de papel – narrador e personagens – percebem a manifestação do insólito e denunciam-na ao narratário²⁷, chegando, por extensão, ao leitor modelo e, conseqüentemente, aos leitores virtuais, que, em dado momento, se compreenderem as regras do jogo ficcional proposto pelo autor modelo – também construto narrativo – firmarão um pacto de adesão e se permitirão participar, partilhando, dos eventos insólitos manifestos na narrativa²⁸.

O narrador registra vários fatos incomuns, inusuais, impróprios, inauditos, inesperados e, mesmo, extraordinários – fora da ordinariedade – ou sobrenaturais – para além da naturalidade:

palavras ditas de viés e gestos tendentes à incompatibilização com os objectos, como se os sentidos do tacto e da orientação estivessem desfocados. Foram inúmeras, nesses tempos, as colisões de automóveis e os acidentes de toda a espécie.
(...) todas as pessoas sossobravam a um grande abatimento. A agitação de antes deu lugar a uma prostração lânguida, actos lentos e pesados, falência de vontade ou de acção. Lerdo e modorrento, sem alma, passou a ser o giro dos homens. Todos se deixavam ficar, se deixavam estar. As próprias crianças abandonaram os brinquedos e passaram a sentar-se em qualquer lado, de olhares parados, sem coração.
Com dificuldade, as pessoas arrastavam-se para os empregos, a pé, porque ninguém tinha coragem de conduzir um automóvel; e, nos empregos, deixavam pura e simplesmente que o tempo passasse, porque ninguém era capaz de fazer o que fosse. Uma corveta da marinha de guerra encalhou ao sair da barra e ninguém procurou safá-la. Para ali ficou...²⁹

Estava, efetivamente, rompida a ordem quotidiana. Um mau augúrio, uma promessa de desgraça, um desolamento atigiram a cidade e seus habitantes. Repentinamente, “exalava-se um cheiro fétido, do rio, das águas, das casas. O Céu mostrava-se toldado e escuro. Um calor húmido, malsão, impregnava todos os recantos”³⁰. Um deserto simbólico se instalava em Lisboa.

Recorreu-se à ciência para explicar o fenómeno: “Falava-se em epidemia, radiações, miasmas...”³¹ Imaginou-se fosse um vírus: “Os médicos ainda não isolaram o vírus...”³² Até que um astrônomo, “um jovem cientista fez, apressadamente, um rápido balanço da situação”³³ e concluiu: “Não há nenhum vírus a isolar...”³⁴ Seu colega, incrédulo, ainda

insistia e contrapunha-se, mas, após cálculos e reflexões, aquele jovem instou o outro a acreditar que aquilo não era “um caso médico, acredita. É mesmo um fenómeno, em absoluto, estranho à medicina”³⁵. E, inquirido, chegou a admitir: “Se eu te contasse agora não acreditavas”³⁶, mas pediu ao colega aceitasse entrar no jogo: “Peço é que te disponhas a vir comigo sem fazer muitas perguntas. De acordo?”³⁷

Podemos sugerir, sem susto, que, nessa passagem, Mário de Carvalho faz um discurso metalinguístico, convidando uma personagem – figura de autoridade e aqui apontada como cumprindo a função de narratário e, portanto, canal de veiculação da mensagem em direção ao destinatário virtual, qual seja, o leitor –, através do diálogo com outra – também figura de autoridade –, a assumir o jogo da ficção, em que “o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’”³⁸, pois, como já advertira Umberto Eco, “quando entramos no bosque da ficção, temos de assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar, por exemplo, que lobo fala (...)”³⁹. Assim se fecha competentemente o circuito da narração, cumprindo-se a interlocução desejada – narrador e personagens > narratário personagem > leitor empírico ou virtual > leitor modelo, em que se coadunam, coincidentemente, o autor modelo e leitor modelo, dando coesão ao discurso, produto eficiente das estratégias narrativas adotadas pelo autor – ser da realidade.

Retornando à narrativa ficcional, texto e pretexto desta leitura crítico-interpretativa, tem-se o diálogo de negociação, acordo, pacto, entre os dois astrónomos, em que “o jovem cientista, após um momento de pausa, voltasse à carga”⁴⁰, provocando objeção imediata do outro: “Nós somos astrónomos, não somos médicos, que podemos fazer? Não passou nenhum cometa, pois não? Não é epidemia de cometa. Não temos portanto nada a ver com o caso. Olha, deixa vir aquela equipa médica indiana, especializada e epidemiologia”⁴¹. Mas, “o jovem astrónomo tomou um ar sério de quem faz confidências, olhando o outro bem de frente”⁴², e tornou à carga, insistindo: “– Isto não é um caso médico, acredita. É mesmo um fenómeno, em absoluta, estranho à medicina.”⁴³

O outro acabou por aquiescer, e firmava-se o pacto. “Ao fim de exaustivas negociações, o jovem cientista arrastou o amigo”⁴⁴. Foram a um “hospital de Cascais, longe da área afectada, que estava centralizado todo o serviço de combate à calamidade”⁴⁵. Lá, “exibindo o cartão do observatório, conseguiram ser recebidos pelo médico-chefe”⁴⁶ – outro recurso à figura de autoridade, imprimindo maior verossimilhança e garantindo coesão e coerência internas da narrativa. O médico pergunta-lhes: “– Mas em que posso ser-vos útil”⁴⁷. Em resposta, “o jovem cientista adiantou que, em sua opinião se tratava de um fenómeno da natureza, por assim dizer, cósmica”⁴⁸.

Novo embate entre as personagens – figuras de autoridade de ambos os lados – irá transmitir aos destinatários textuais – tanto os intra quanto os extratextuais – a hesitação que Todorov atribui ao fantástico⁴⁹, imprimindo, no plano da diegese⁵⁰, o embate entre valores racionais – de fundamentação lógico-científico-racional – defendidos pelo médico e, a princípio, pelo astrônomo mais velho, e valores advindos de outra ordem e natureza que não lógico-científico-racional – sustentados por crenças, lendas, mitos – defendidos pelo jovem astrônomo e, já agora, igualmente admissíveis por seu colega.

Polarizam-se, nesse momento da narrativa, duas atitudes distintas e importantes para a manutenção da ambiguidade, fator essencial para a consumação e permanência do fantástico – como observaram tanto Todorov quanto Furtado⁵¹ –, já que, de um lado, o astrônomo mais velho parece ceder ao acordo ficcional e acompanha seu colega, o também astrônomo, cientista mais jovem; enquanto que o médico, portanto, também cientista, não adere ao pacto e os abandona: “– (...) Cada mocho a seu souto. (...) Sendo assim, tenho muita pena...”⁵², disse-lhes, “e despediu os dois astrônomos com um apressado aperto de mãos”⁵³. Assim, os destinatários textuais oscilam entre dois diferentes posicionamentos, semelhantemente tomados por figuras de autoridade presentes na narrativa, suspendendo a absoluta credibilidade em algum deles.

No percurso empreendido pelos dois astrônomos em direção ao local assolado pelo fenômeno, haverá alusões à religião – “és batizado?”; “vais comungar, confessar-te (...)”⁵⁴ – e à insanidade – “Lérias! Tu estás é doido”⁵⁵ – Mas, ao fim e ao cabo, eles chegam à cidade, “irreconhecível”⁵⁶:

Era o deserto. Bombeiros, de faro protector, retiravam corpos adormecidos para grandes camiões, dispondo-se cautelosamente lado a lado, como sardinhas em lata. Pesava um silêncio cinzento, opaco, espesso...

Há muito que os dois cientistas vinham a usar os pulmões de oxigénio, de maneira que não podiam perceber-se do fedor pútrido que embebia os ares.

(...) De patas para o ar, um cão, inchado, jazia a meio do caminho.⁵⁷

Agora, estavam perto – “*Perto de quê?*”⁵⁸, perguntou o cientista mais velho. – “*do Basilisco*”⁵⁹ – respondeu o cientista mais jovem. E, “à medida que se internavam nos terrenos do vale, iam-se-lhes deparando animais mortos. Muitos cães, gatos, ratos, uma jerico pequena... A meio dum terreiro, coberto de detritos, manchado aqui e além de cadáveres, o carro parou”⁶⁰. Devia ser ali o local, concluía o jovem astrônomo, instruindo seu colega:

*“Põe a máscara de soldar” (...) “É para não ficares fascinado, meu tonto. O basilisco anda por aí. Agora é procurar-lhe o rasto nesses terrenos, Vê se percebes por que eu te fiz confessar. Um homem em pecado pode morrer se vir um basilisco. É o que dizem os antigos...”*⁶¹

O rapaz estaria certo, e o esforço não fora em vão:

Não tardou muito a darem com ele. Atrás de um montuto, anéis meio encobertos por restos de tijolo, as fauces escancaradas, os grandes olhos triangulares a chisparem, o basilisco fitava-os, imóvel, amarelo, meio serpente, meio dragão, com a cabeça triangular, cristada, mais avantajada que a duma víbora. Em torno do corpo, ao compasso do lento enroscar de anéis, saltavam pequenas faíscas. Dos olhos desprendiam-se chispas ablongas, avermelhadas.⁶²

Em certos aspectos bem semelhante ao ser imaginário da descrição borgiana, ali estava a manifestação insólita, emersão sobrenatural e extraordinária, irrupção de um fenómeno incrível, incomum, impróprio, inesperado, inusual, inaudito.... Era preciso pôr-lhe fim e repor a ordem.

Assim,

Munido de uma manivela de mão, o jovem cientista partiu contra o basilisco: A besta mantinha-se quieta, de fauces vermelhas muito abertas, a língua bifurcada em evoluções lentas. Teve um inesperado movimento de recuo quando o astrónomo se aproximou, e deu um brusco salto para trás, quando a primeira pancada do ferro feriu a terra, muito próxima.

O jovem astrónomo investia com fúria, brandindo a manivela encurvada. Não era propriamente um esgrimista competente e preciso, mostrando-se obviamente pouco adestrado em matar serpentes. Todo aquele espalhafato – considerou o outro, que tinha ficado expectante, a olhar – resultava um tanto ridículo. Mas o certo é que, pancada sim, pancada não, o basilisco se quedou imóvel, cabeça descaída, aí ao quarto golpe. Quando o animal, estorcendo-se na agonia, rolou, mostrando o ventre escamoso, lívido, repugnante, o jovem aplicou-lhe o golpe de misericórdia, bem em cheio. Depois confirmou, com outras pancadas, que o corpo do basilisco, inerte, já não reagia, esbarrondado no chão, mostrando vísceras esbranquiçadas, por múltiplas feridas.

Durante um momento, ainda os cientistas observaram o monstro ferido, que não mais se moveu.⁶³

Exterminado o basilisco, o caos daria lugar à reordenação. “O cheiro fétido que pairava sobre Lisboa se desvanecia de repente. Soprava agora uma brisa fresca e leve. Os ares corriam limpos e saudáveis, ares de Lisboa verdadeira”⁶⁴. Cumprida a aventura⁶⁵, os cientistas “dali partiram, em grande velocidade, diretos à Faculdade de Ciências”⁶⁶. E, no caminho, convencido da certeza de seu colega e já totalmente aderente ao pacto que aceitara fazer,

Perguntava o astrónomo mais velho (...):

– Bom, posso agora saber como chegaste a esta conclusão?

– Na véspera dos acontecimentos meti-me a ler o *Livro dos Prodígios*, do Boiastuau, um tipo francês do século XVI. Ele dá conta das observações dum tal doutor Jerónimo Cardan sobre os basiliscos, tão peçonhentos que chegam a empestar cidades inteiras. Bem vêes, logo relacionei... O resto foi intuição.⁶⁷

A narrativa carvalhiana, contudo, não se adapta à estrutura comportada do Maravilhoso, cujo mundo é/está sempre e incondicionalmente “‘sobrenatural’, ‘extranatural’, ‘meta-natural’, ‘alucinado’ ou ‘insólito’”⁶⁸, em que “é instituído desde o início um mundo inteiramente arbitrário e impossível, onde o espaço e os fenómenos encenados não permitem qualquer dúvida quanto à sua índole meta-empírica”⁶⁹, mesmo porque, dali “a hora e meia, já a cidade, revigorada, retornava à sua vida”⁷⁰.

Algum tempo depois, “os dois cientistas encontravam-se de novo no poiso do basilisco, acompanhados de dois guardas do jardim zoológico, e de um contínuo bisonho da Faculdade de Ciências que montava vara de alumínio comprida, telescópica, terminada por um bizarro braço articulado com uma rede”⁷¹. Foram todos ali comprovar, demonstrar, exhibir o ser medonho que assolara Lisboa. “Mas o basilisco não estava lá”⁷². Recoloca-se a questão, repõe-se a dúvida – teria sido verdade, teria havido basilisco, o que de fato acontecera?

O local era bem aquele, por detrás de um monturo, entre restos de tijolos quebrados e entulhos vários. Os rastros do animal eram bem visíveis. A manivela de ferro havia deixado cicatrizes inconfundíveis no chão, dos golpes falhados do jovem astrónomo. A areia encontra-se revolvida, no local da agonia do basilisco. Bem procuram, em vão.⁷³

Conforme propõe Filipe Furtado,

a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialéctica entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles.⁷⁴

Logo, conclui o jovem astrónomo: “– Para onde terá ele ido? A bem dizer, nada sabemos dos hábitos destes animais. Nem sabemos se estava morto...”⁷⁵. Ao que completa o outro, seu colega mais velho: “– Nem sabemos sequer se eles morrem...”⁷⁶.

Se, como sentencia, Filipe Furtado, “só o fantástico não propõe qualquer saída para o debate [entre explicações lógicas e racionais ou explicações de outra ordem distante destas para os fenómenos insólitos] antes ampliando a indefinição ao fazer-se constantemente eco dela”⁷⁷, “enquanto o maravilhoso se decide por um mundo arbitrariamente alucinado, sem aventar os motivos da sua escolha”⁷⁸ e “o estranho mantém a incerteza durante um certo

tempo, acabando por negar a existência de qualquer fenómeno alheio à vigência das leis naturais”⁷⁹, “O basilisco”, de Mário de Carvalho, ainda que não seja um exemplar pleno do gênero fantástico, aponta para seu traço fundamental: a ambiguidade, já que

qualquer narrativa cujo tema dominante se relacione de forma inegável com uma manifestação meta-empírica nunca totalmente explicada ou aceite reúne já as condições básicas para ser tomada como fantástica, sobretudo se essa dialética entre a natureza e o extranatural vier a ser repetida e ampliada inúmeras vezes no decurso da intriga⁸⁰,

ou, ainda, mais específica e explicitamente em seu desfecho.

Não se pretende, aqui, filiar essa narrativa carvalhiana ao fantástico propriamente dito, mas, neste exercício de leitura crítico-interpretativa, pelas sendas do fantástico, empreendem-se novos sólitos passeios pelos insólitos bosques da narrativa curta de Mário de Carvalho, repetindo a demanda de Percival⁸¹ por aventuras, entrando-se no bosque várias, seguidas e repetidas vezes. E quantos mais se entrará? Respondam os astrônomos: “nada disseram a ninguém, porque nada havia a dizer”⁸².

NOTAS

¹ GARCÍA, Flavio. De "O tombo da lua", de Mário de Carvalho, a "O homem que engoliu a lua", de Mário de Carvalho e Pierre Pratt. Letras de Hoje. , v.43, p.17-19, 2008.

_____. O homem, a Lua e o Insólito em "O tombo da Lua" e "O Homem que engoliu a Lua", de Mário de Carvalho In: Anais do V Encontro de Literatura Infantil e Juvenil: leitura e crítica, 2008, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Faculdade de Letras, 2008.

_____. Tensões entre o “sólito” e o “insólito” em Mário de Carvalho In: Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, São Paulo. São Paulo: ABRALIC, 2008.

_____. "Casos do Beco das Sardinheiras", de Mário de Carvalho: paradigma do macro-gênero do insólito. O Marrare. , v.8, p.8-19, 2007.

_____. Marcas da banalização do insólito na narrativa curta de Mário de Carvalho: Casos do Beco das Sardinheiras como paradigma de um novo gênero literário In: Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada. São Paulo: ABRALIC, 2007, v.1.

_____. Questões de gênero literário: mecanismo de construção narrativa em literaturas da lusofonia – Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Méndez Ferrín In: Anais do X Congresso Internacional ABRALIC, 2006, Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006.

_____. Impasses de gênero nas literaturas da lusofonia: Casos do beco das sardinheiras, de Mário de Carvalho, um exemplo In: Anais do XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa, 2005, Niterói: ABRAPLIP, 2005.

_____. Mário de Carvalho e a ancestralidade ibérica In: XVIII Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa, 2001, Santa Maria: ABRAPLIP/ Editora Pallotti, 2003. p.165-173.

² FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980. p. 46.

³ Filipe Furtado propõe a denominação “ser de papel” ao se referir ao narratário, equiparando-o à personagem, em oposição distintiva aos “destinatários reais” (op. cit., p. 76), ou seja, aos leitores efetivos, para os quais se pode propor a denominação “seres da realidade”, constituindo-se, assim, um binômio: “seres de papel” ≠ “seres da realidade”.

⁴ Umberto Eco desenvolve as categorias distintivas de leitor empírico e de leitor modelo, sendo aquele o leitor qualquer, no ato de leitura mais costumeiro, que se atém apenas à história, e este, tanto o conjunto de estratégias narrativas utilizadas pelo autor e, portanto, presente no corpo do texto como elemento narrativo, quanto aquele outro quando identifica as estratégias e lê não apenas a história, mas ainda o próprio processo de construção discursiva. Em linhas gerais, Eco apresenta esses postulados em *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

⁵ In: CARVALHO, Mário. *Contos soltos*. Lisboa: Quatro Elementos, 1985. p. 25-32.

Muito poucas narrativas dessa antologia foram, mais tarde, republicadas em outras antologias, mas a maioria delas, inclusive “O basilisco”, permanece sem edição posterior a 1985, uma vez que o volume, igualmente, não tornou a ser produzido.

⁶ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

⁷ In: CARVALHO, Mário de. *Contos da Sétima Esfera*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 1990. p. 17-30.

⁸ Conforme Irlemar Chiampi,

realismo maravilhoso propõe um “reconhecimento inquietante”, pois o papel da mitologia, das crenças religiosas, da magia e tradições populares consiste em trazer de volta o “Heimliche”, o familiar coletivo, oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade. Neste sentido, supera a estrita função estético-lúdica que a leitura individualizante da ficção fantástica privilegia. (...) o realismo maravilhoso visa tocar a sensibilidade do leitor como ser da coletividade, como membro de uma (desejável) comunidade sem valores unitários e hierarquizados. O efeito de encantamento restitui a função comunitária da leitura, ampliando a esfera de contato social e os horizontes culturais do leitor.

A capacidade do realismo maravilhoso de dizer a nossa atualidade pode ser medida por esse projeto de comunhão social e cultural, em que o racional e o irracional são recolocados igualitariamente. (*O Realismo Maravilhoso (O realismo Maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva: 1980. p. 69.)

⁹ GARCÍA, Flavio. Mário de Carvalho e a ancestralidade ibérica In: XVIII Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa, 2001, Santa Maria: ABRAPLIP/ Editora Pallotti, 2003. p.165-173.

¹⁰ CARVALHO, Mário. *Casos do Beco das Sardinheiras*. 6 ed. Lisboa: Caminho, 1991.

¹¹ GARCÍA, Flavio. Impasses de gênero nas literaturas da lusofonia: Casos do beco das sardinheiras, de Mário de Carvalho, um exemplo In: Anais do XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa, 2005, Niterói: ABRAPLIP, 2005.

O Insólito Banalizado seria um gênero literário contemporâneo, manifesto no bojo das experiências pós-modernas, constituído por um conjunto de narrativas curtas marcadas pela presença de eventos insólitos não ocasionais que funcionam como móveis da narração, narrativas estas que têm como estratégia discursiva principal a banalização – aceitação – do insólito pelos seres de papel.

¹² In: CARVALHO, Mário. *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho e outras histórias*. Lisboa: Caminho, 1992. p. 53-68.

Naquela ocasião, apresentamos “O insólito na narrativa de Mário de Carvalho: uma questão de gênero literário”, que, até o momento, às vésperas da realização do XII Encontro, aguarda publicação.

¹³ TODOROV, Tzvetan. “A narrativa fantástica”. In: *As estruturas narrativas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 147-166.

¹⁴ BORGES, Jorge Luís. “O Basilisco”. In: _____ et GUERRERO, Margarita L. Coppola. *O livro dos seres imaginários*. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 40-42.

¹⁵ BORGES, op.cit., p. 40.

¹⁶ Trata-se de admitir, mesmo embrionariamente, seguindo as proposições apresentadas por Todorov, que o Sobrenatural moderno e o contemporâneo sejam uma atualização do Maravilhoso clássico e do medieval, estes com forte carga sublime e aqueles com deslocamentos mais nítidos para o grotesco. Tal posicionamento crítico-teórico ainda merece maior e mais detida atenção, porém não nos furtamos a sugerir-lo para, com isso, marcar um território apropriado da discussão emergente.

¹⁷ BORGES, op. cit., *ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Idem*, p. 41-42.

²⁰ Trata-se do narrador não personagem, comumente chamado de narrador observador, que relata os acontecimentos em terceira pessoa, não participando deles (Cf. REIS, Carlos et LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7 ed. Coimbra: Almedina, 2002. p. 265-267.). Este tipo de narrador não é aquele que Todorov indica como sendo próprio do Fantástico, mas, na grande maioria das narrativas modernas e

contemporâneas em o insólito se manifesta, verifica-se este tipo de narrador, diferentemente de como se dá nas narrativas que o estudioso do Fantástico apresenta como paradigmáticas do gênero (TODOROV, op. cit.).

²¹ CARVALHO, Mário. “O basilisco”. In: *Contos soltos*. Lisboa: Quatro Elementos, 1985. p. 25.

²² CARVALHO, Mário. *Casos do Beco das Sardinheiras*. 6 ed. Lisboa: Caminho, 1991.

²³ BORGES, op. cit., p. 40.

²⁴ CARVALHO, Mário. “O basilisco”. In: *Contos soltos*. Lisboa: Quatro Elementos, 1985. p. 25.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Filipe Furtado atribui especial importância à função do narratário, chegando a dedicar-lhe uma capítulo integral: “O narratário: papel e limitações” (op. cit., p. 74-84). Furtado afirma que “o papel do narratário não pode deixar de constituir uma característica importante do gênero [fantástico]” (p. 75).

²⁸ Para compreender essa proposta de entendimento crítico-teórico-metodológico, vale recorrer a ECO, op. cit., que desenvolve os conceitos de “autor modelo”, “leitor modelo”, “leitor empírico” e, ainda narrador, narratário, personagens.

²⁹ CARVALHO, op. cit., p. 25.

³⁰ Ibidem.

³¹ Idem, p. 26.

³² Ibidem.

³³ Ibidem. O recurso à personagem identificada por sendo um “jovem cientista”, um “astrônomo”, tem especial importância, pois, como destacam Filipe Furtado (op. cit.) e Umberto Eco (op. cit.), trata-se de imprimir à narrativa um efeito de “autoridade”, já que “o emprego de figuras geralmente consideradas *respeitáveis* pela idade, pela sabedoria ou pelo estatuto social” FURTADO, op. cit., p. 54), reforçam, nas próprias palavras de Furtado, a plausibilidade da ação e, ainda, daquilo que se encena na narrativa.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Idem, p. 27. Essa outra personagem, também astrônomo, reforça o recurso à figura de autoridade, já antes apontado. Nesse caso, contudo, terá ainda papel mais relevante, uma vez que, como se pode sugerir, trata-se de uma personagem – ser de papel – que cumpre a função de narratário – também ser de papel –, acumulando em si, simultaneamente, as funções de personagem e narratário, de maneira análoga aos narradores auto ou homodiegéticos – aqueles que reúnem em si as funções de personagem (principal ou secundária) e de narrador. Filipe Furtado desenvolve essa particularidade dos narratários personagens em textos fantásticos, atribuindo-lhes, inclusive, maior eficiência ao “induzir o destinatário do enunciado à sua aceitação” (FURTADO, op. cit, p. 55) como verossímil.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ ECO, op. cit., p. 81.

³⁹ Idem, p. 83.

⁴⁰ CARVALHO, op. cit., p. 27.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ TODOROV, op. cit.

⁵⁰ Em conformidade com o que propõe Carlos Reis, opta-se, aqui, pelo emprego de *diegese* como sinônimo de *história*, referenciando o plano da *história* (REIS et LOPES, op. cit., p. 108).

⁵¹ TODOROV (op. cit.) e FURTADO (op. cit.).

⁵² CARVALHO, op. cit, p. 28.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Idem, p. 29.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Idem, p. 29-30.

⁵⁸ Idem, p. 30.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem.

⁶³ Idem, p. 31.

⁶⁴ Ibidem. O emprego do adjetivo “verdadeira” para qualificar a condição recomposta da cidade merece, em outra leitura, alguma atenção, uma vez que a discussão acerca da verdade e do real permeia as questões conceituais em torno do insólito.

⁶⁵ Ressalte-se que a opção aqui pelo termo “aventura” tem por objetivo apontar para o imaginário do Maravilhoso, em que os heróis sempre saíam demandando por aventuras, já que, em se aceitando a existência efetiva do basilisco e sua ação maléfica sobre a cidade, a narrativa de Mário Carvalho teria aportado no Sobrenatural, vertente contemporânea, de matiz gótico-grotesca, daquele gênero tão caro à Antiguidade Clássica – em suas epopeias – e à Idade Média – nas canções de gesta, manifestação medieval do gênero épico, e nos romances corteses.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980. p. 21.

⁶⁹ Idem, p. 34.

⁷⁰ CARVALHO, op. cit., p. 32.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980. p. 40.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Idem, p. 42.

⁸¹ Percival é um dos cavaleiros arturianos, destacado no ciclo do Graal, tendo merecido, inclusive, um romance próprio e exclusivo (TROYES, Chrétien de. *Percival* ou o Romance do Graal. São Paulo: Martins Fontes, 1992.).

⁸² CARVALHO, Mário. “O basilisco”. In: *Contos soltos*. Lisboa: Quatro Elementos, 1985. p. 32.

1959, O COLÓQUIO DA BAHIA, O *PORTUGAL DEMOCRÁTICO*, JORGE DE SENA

Gilda Santos - UFRJ *

Em Portugal, o ano de 1959 foi pródigo de inquietações para o governo salazarista. Contornáveis, as petições, cartas abertas e greves representaram o lado mais ameno das contestações ao regime. De maior contundência, uma nova tentativa de derrubada da ditadura, o “Golpe da Sé”, serviu, ao ser abortada, para engrossar o número de desaparecidos e de presos políticos no país. Amplamente noticiadas, a fuga de Henrique Galvão e o longo e tenso asilo político de Humberto Delgado na Embaixada do Brasil, deram visibilidade internacional a muitas das mazelas que o Estado Novo gostaria de manter encobertas. Em termos culturais, atestando o apetite da Censura, ganhou relevo a apreensão do romance *Quando os lobos uivam* e o processo movido contra seu autor, Aquilino Ribeiro, então rotulado de subversivo.

É deste ar irrespirável que procuram escapar muitos intelectuais, que, como Jorge de Sena, se sentem exilados em sua própria terra. E Jorge de Sena, que tivera participação ativa no “Golpe da Sé”, e temia o pior para si a qualquer momento, consegue deixar o país graças ao convite para participar do *IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, realizado na Universidade da Bahia, em Salvador, entre 10 e 21 de agosto de 1959. Seguiu, assim, os passos de seu amigo Adolfo Casais Monteiro, que em 1954 se fixara no Brasil ao ser convidado para o *Encontro Internacional de Escritores* sediado em São Paulo.

Todavia, possivelmente frustrando expectativas de alguém que acabara de optar pelo assumido exílio e chegara a um território de liberdade, esses primeiros dias em solo baiano não foram dos mais harmoniosos. A par da programação intensíssima, logo vieram à tona as dissonâncias entre a “delegação oficial portuguesa” comandada por

* Professora de Literatura Portuguesa nos cursos de Graduação e Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ (1976-2006). Vice-Presidente do Real Gabinete Português de Leitura (Centro de Estudos) e Coordenadora-Geral do PPRLB-Pólo de Pesquisa sobre Relações Luso-Brasileiros, na mesma instituição.

Marcelo Caetano, e os intelectuais portugueses, oposicionistas tal qual Sena, efetivamente convidados pelos organizadores do colóquio, como que a reduplicar o triste confronto vivido em Portugal. Mas, na Bahia, um confronto diplomaticamente gerido com luvas de pelica, de parte a parte...

Como demonstra Maria de Fátima Maia Ribeiro, no seu excelente e alentado estudo sobre esse evento, foi decisivo o papel desempenhado pela imprensa na ocasião, a fim de “formar a opinião pública acerca das questões em cena”ⁱ:

Da amplitude e minudência do trabalho da imprensa na cobertura do Colóquio depreende-se um interesse na opinião pública, enquanto “fonte de legitimidade do poder e como respaldo de reivindicações grupais”, radicadas nas elites e em pessoas e “instituições revestidas de autoridade” – expressão de Wright Mills –, nos circuitos acadêmico e governamental. Elemento complementar e constitutivo do Colóquio, a atuação da imprensa tornou-se decisiva para a espetacularização pretendida, tanto quanto para a emergência das tensões subjacentes ao evento.

Primeira peça reveladora do embate é o artigo “A grande hipocrisia da Comunidade”, de Adolfo Casais Monteiro, publicado no *Jornal da Bahia*, em 15/16 de agosto de 1959ⁱⁱ – ou seja, “no calor da hora”... –, depois reproduzido no jornal *Portugal Democrático* de setembro seguinte, que dedica toda a sua página 4 ao Colóquio. Como esse jornal paulista, fundado em 1956 por exilados portugueses anti-salazaristas, que destacava em todos os números a advertência de que não era visado pela censura, teria todo interesse em deixar às claras uma visão crítica do que acontecera em Salvador, as matérias que publicou dão-nos pistas relevantes – e são numerosas e de várias naturezas – para a constituição de um dossiê documental a ser contraposto aos registros oficiais do encontro científico. Tendo acesso facilitado a esse periódico hoje raroⁱⁱⁱ, parece-me oportuno transcrever aqui as mencionadas páginas, trazendo achega que julgo substancial aos estudos sobre um Colóquio que, em muitos aspectos, como enfatiza Maria de Fátima Maia Ribeiro, concentra alta densidade simbólica ainda à espera de maior atenção, 50 anos já passados.

Começo por registrar matéria informativa, não assinada, que se reporta a outras publicações na imprensa e que ocupa o maior número de colunas dessa referida página 4, sob o título de “Manifestações hostis a Salazar durante o ‘Colóquio Luso-Brasileiro’ na Bahia”:

Ex-comissário “nacional” da “Mocidade portuguesa”, Marcelo Caetano veio à Bahia chefiando a “delegação oficial” fascista ao Colóquio Luso-Brasileiro que se realizou em agosto em Salvador. Inúmeras foram as provas que recebeu de que era indesejável a sua permanência na terra democrática do Brasil.

Na cerimônia de doutoramento “*honoris causa*” do notório aspirante a ditador, os professores brasileiros primaram pela ausência, assim como os autênticos representantes da Cultura Portuguesa que estiveram também na Bahia, mas não incluídos na “delegação oficial”. Mas a visita do “ex-delfim” foi ilustrada ainda por outros incidentes, nomeadamente os dos protestos que os estudantes brasileiros lhe enviaram.

Os tristes emissários de Salazar representaram, na Bahia, um papel lamentável. Pouco habituados à discussão livre das idéias, fugiam a todos os debates e, mesmo nos assuntos em que se podia esperar que se encontrassem tecnicamente bem preparados, reagiam de tal forma que davam a impressão de nada saberem. O que salvou o bom nome do nosso país neste diálogo entre portugueses e brasileiros foi o grupo de elementos não oficiais que a Universidade da Bahia teve o bom senso de convidar.

Os representantes salazaristas andavam pelo Colóquio com medo, com um ar de indivíduos que pisam um terreno perigoso e estão sempre à espera que lhes rebente uma bomba sob os pés. A sua fuga à discussão e à livre troca de idéias não evitou que ouvissem algumas verdades duras. Os brasileiros, evidentemente, com a gentileza e a dignidade que os caracteriza, não podiam abdicar da sua função de hospedeiros, pondo a descoberto a fragilidade do regime fascista, em que se baseia a pretensa cultura que esses delegados oficiais representavam.

Só quem não tinha funções oficiais, como era o caso por exemplo do escritor Jorge Amado, pôde aproveitar a ocasião para dizer diretamente, a Marcelo Caetano e à sua comitiva, aquelas palavras independentes que infelizmente os nossos escritores não lhe podiam dizer. Na sessão de candomblé, o autor de *Jubiabá*, falando em nome dos organizadores da festa, congratulou-se com a presença, naquela festa de folclore africano, não só dos representantes oficiais como dos outros portugueses e insistiu na necessidade de paz e democracia, tanto para o Brasil como, e principalmente, para Portugal. Marcelo Caetano, lívido, abandonou a festa antes do fim, seguido pela comitiva de lacaios que o acompanhava. Mais tarde, o nº 2 do regime fascista português comentou, indignado, que “não viera ao Brasil para ouvir propaganda comunista”...

Mas foi nas mesas redondas do Colóquio, a propósito da comunidade luso-brasileira e de questões luso-afro-brasileiras, que os próceres salazaristas passaram momentos desagradáveis. Os participantes dessas mesas redondas eram selecionados, mas assim mesmo, ainda foi possível tocar em muitos problemas que os delegados oficiais não gostam de discutir.

OS ESTUDANTES DO BRASIL PROTESTAM

A posição dos estudantes da Bahia, em relação à “delegação oficial” foi de clara antipatia. Quando o jornal “Estado da Bahia” publicou artigo que neste número transcrevemos (e que foi igualmente divulgado por “O Estado de S. Paulo”), a União dos Estudantes da Bahia, órgão máximo da representação dos universitários baianos e membro da União Nacional de Estudantes, deu publicidade ao seguinte comunicado:

“Os estudantes baianos, reunidos em seu Conselho Estadual, no dia 17 do corrente, às 20 horas, aprovaram por unanimidade a moção de

solidariedade, apresentada pelo colega Antonio Guerra, da Faculdade de Direito, da Universidade da Bahia, ao ilustre escritor pelo esclarecido artigo que publicou no jornal da Bahia, na sua edição do dia 16 de agosto de 1959”

Aproveitamos a oportunidade para apresentar as nossas Saudações universitárias (a) GERMANO CASAIS E SILVA”

Deve salientar-se que, ao ver publicado o artigo de Casais Monteiro, a representação fascista tomou ares de vestal ofendida e foi em virtude desta atitude que os estudantes baianos, por intermédio do seu órgão representativo, fizeram sentir claramente ao Marcelo e seus acólitos quanto era desagradável a presença dos agentes de Salazar.

Por outro lado, quando Marcelo Caetano teve conhecimento de que todos os jornais da Bahia e, o que é mais significativo, a Rádio Cultura (oficial), haviam dado grande relevo à mensagem dos estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, protestando contra a sua presença no Brasil, visto ser um dos cúmplices do aniquilamento da cultura portuguesa, esbravejou dizendo que se tratava de “uma bofetada no povo português”. Desde quando o sr. Marcelo Caetano se acha autorizado a identificar-se com o povo português que o repele e despreza?

OS ESTUDANTES PAULISTAS CONTRA O FASCISMO

Uma vez ainda, a juventude paulista fez ouvir a sua voz, dizendo claramente a Marcelo Caetano – para que este o vá dizer ao seu chefe – que no Brasil a opinião pública está com os democratas portugueses.

Em telegrama remetido ao secretário do Colóquio, declararam os estudantes de S. Paulo que o reitor da Universidade (salazarista) de Lisboa “representa um regime que persegue e tortura professores e estudantes com manifesto desprezo pela Declaração Universal dos Direitos do Homem”. A mensagem foi subscrita por Mário Ernesto Humberg, presidente do Grêmio da Faculdade de Filosofia, Carlos Aurelio Dampiere, do Grêmio Politécnico, José da Rocha Carvalheiro, do Centro Acadêmico Osvaldo Cruz, todos da Universidade de S. Paulo e Tales Cstelo Branco, Antonio Paoli Filho e João Chatiau, da Faculdade de Direito Mackenzie e João Manoel Conrado Ribeiro, da União Nacional dos Estudantes.

Por seu turno, o Centro Acadêmico “XI de Agosto”, em documento assinado pelo seu presidente, sr. Luís Carlos Bettiol, enviou também ao secretário do Colóquio Luso-Brasileiro, em nome dos jovens da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, a seguinte e vibrante mensagem, protestando contra a presença do sinistro delegado de Salazar e de seus lacaios na terra livre e democrática do Brasil:

O Centro Acadêmico “XI de Agosto”, da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, sente-se no dever de dirigir-se aos seus colegas universitários da Bahia, e do Brasil em geral, para preveni-los e alertá-los contra a presença no País, do Sr. Marcelo Caetano, ex-ministro da Presidência e atual reitor da Universidade de Lisboa, que participa, como chefe da delegação oficial portuguesa, do IV Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros, atualmente realizando-se na Bahia. Sentimo-nos no dever cívico e patriótico de lembrar os nossos colegas da Bahia de que o sr. Marcelo Caetano é considerado o “Delfim do regime” fascista português, portanto o eventual sucessor do Sr. Oliveira Salazar, que se vem mantendo, há mais de trinta anos, no governo português, apoiado por uma ditadura responsável

pela perseguição e pela morte de ilustres estudantes portugueses, que se recusam a compactuar com os crimes do atual regime fascista luso.

Os estudantes de Direito do Largo de São Francisco julgam louvável a idéia da realização do Colóquio Luso-Brasileiro, para a discussão de importantes assuntos culturais que interessam aos dois países. Todavia, gostariam que esse colóquio fosse realizado com representantes de uma nação livre e democrática, e não obscurecida por um regime bárbaro e desumano, que tem custado o assassinio de vários jovens idealistas e as lágrimas de muitas mães de família. Como sempre, o sr. Salazar aproveita-se da organização de reuniões culturais, como a que ora se realiza na Bahia, para exportar para o Brasil, na representação portuguesa, alguns de seus vassalos, os mais fiéis à ideologia fascista, que custou milhões de vida durante os trágicos dias da Segunda Guerra Mundial. Todavia, os acadêmicos do Largo de São Francisco, não esperavam que, desta vez, o sr. Salazar exportasse para o Brasil o mais fiel e o mais vil de todos os seus lacaios. Realmente, o sr. Marcelo Caetano foi o mesmo homem que, em 1947 traiu o ideal dos estudantes, aos quais propunha orientar. Naquela época, surgiu em Portugal nova esperança de liberdade, como um movimento desencadeado contra o regime por vários universitários, alguns dos quais foram presos e torturados. Os líderes estudantis procuraram, então, o sr. Marcelo Caetano, que já era conhecido e influente professor, para conseguir a clemência de Salazar para os jovens. Mas, à maneira de Pilatos, Marcelo Caetano lavou as mãos e escolheu o lado da ditadura, que viria mais tarde a brindá-lo com o alto posto de ministro da Presidência. Como vemos, cobrou, à vista, de Salazar, os seus mesquinhos serviços prestados contra os estudantes. Ainda em 1947 formou-se em Portugal o tão tristemente famoso tribunal de “Nuremberg” da intelectualidade portuguesa, que provocou o afastamento de suas cátedras universitárias dos mais lídimos e preclaros professores universitários que não comungavam pela cartilha de Salazar e que representavam, em suas cátedras, a reação democrática contra o fascismo. Esse tribunal foi presidido por outro autêntico fascista, o sr. Lopes de Almeida, que também integra a delegação portuguesa ao Colóquio.

Como se vê, o sr. Lopes de Almeida, como antes, ainda é hoje um servil capacho da ditadura portuguesa.

O sr. Salazar precisa compreender que o seu barato regime, conhecido por “Estado Novo”, já foi desmascarado, há muito, no Brasil. Dois anos depois que aqui floresceram os primeiros germens maléficos desse regime, o povo brasileiro, principalmente os paulistas e, com eles, nós, os acadêmicos do Largo São Francisco, derramamos o nosso sangue nos campos da revolução constitucionalista de 1932, para demonstrar que a juventude esclarecida e democrática do País se levantava em armas contra a nova catástrofe preparada contra a nossa liberdade. Perdemos, mas a nossa luta continuou, até que em 1945 o ditador caiu, vencido pelas forças democráticas do País.

Portanto, o Brasil já se livrou do “Estado Novo” há anos, não havendo mais motivo para o Sr. Salazar exportar fascistas notórios para fazer “arengas” numa nação verdadeiramente democrática. Isso ficaria muito bem durante a ditadura do caudilho do Sul, quando o Sr. Antonio Ferro, subvencionado pelo regime Salazarista vinha fazer aqui as suas utópicas conferências. Então, Antonio Ferro ditava os seus artigos no “Diário de Notícias” de Lisboa, nos quais afirmava “Que o ditador fale ao povo e que o povo fale. Que o ditador e o povo se confundam de tal forma...”

Lamentavelmente, a matéria fica truncada, porque aquilo que seria sua continuação, remetida para a página 7 do mesmo jornal, de fato não completa a notícia

(confusão que deve ter passado despercebida, já que não há corrigenda posterior). Na verdade, essas poucas linhas da página 7, começadas por “O COLÓQUIO E A...” (assim, em caixa alta) completam aquele supra referido texto de Adolfo Casais Monteiro (são os três últimos parágrafos), que agora ganha o título mais comedido de “O Colóquio e a comunidade”^{iv}:

Cinco anos de vida no Brasil deram-me uma certeza: o intercâmbio cultural luso-brasileiro não pode ser coisa de governos, pela razão evidente de que entre uma democracia e uma ditadura as trocas são impossíveis; porque esta só quer saber de prolongar deste lado do Atlântico a mentira em que se baseia, lá, todo o edifício. Ora, sucede que a cultura não pode alimentar essa mentira. Se o governo português cuidasse seriamente de difundir a cultura nacional, estaria difundindo aquilo mesmo que por todos os meios procura abafar, pois cultura e ditadura são termos antitéticos. De modo que o governo português só tem real interesse no intercâmbio de... títulos universitários, de salamaleques acadêmicos e de discursos. E, a título de exemplo:

Por toda a parte onde tenho estado, de Porto Alegre a Fortaleza, verifico este fato impressionante: com exceção de S. Paulo, por toda a parte se evidencia a carência daquela biblioteca que Portugal deveria ter oferecido a cada uma das universidades brasileiras, como demonstração mínima de interesse no tal intercâmbio; mínima e... econômica. Por aí se devia começar, e com isso o orçamento não se veria em risco de perder aquele celebrado superavit, tão caro à alma do sr. Oliveira Salazar.

E contudo, até a excelente biblioteca oferecida por exceção à Universidade de São Paulo, tem um codicilo suspeito: vem com ela o “presente” de um professor que, por períodos de dois anos, creio, a Universidade de Coimbra renova. Parece que o ultimo teve de ser recambiado antes da data prevista, de tal maneira o seu reacionarismo lhe criou um ambiente impróprio aos fins supostamente desinteressados da sua escolha. Ora o que se deseja são bibliotecas... sem condições, é a cultura sem mestre, porque o mestre, se escolhido por qualquer entidade portuguesa, mesmo universitária, fica justificadamente suspeito de ter sido escolhido, não pela sua competência, mas pelas garantias políticas que ofereça.

Há quem se escandalize pelo fato de haver no Brasil intelectuais portugueses que não se restringem às respectivas “especialidades”, e que sendo professores não se limitam a ensinar, sendo poetas não se limitam a fazer versos, sendo pintores, não se limitam a pintar... etc. É que esses intelectuais são também “especialistas” de outra coisa, se me permitem a ironia: têm a especialidade de ser cidadãos conscientes. Não lhes parece que cumpra a um intelectual ou artista português ignorar os problemas dos portugueses, pelo fato de se encontrar no Brasil. E, pelo contrário, essa condição os obriga precisamente a defender o melhor da dignidade nacional não calando o que a sua consciência lhes aponta como irresponsabilidade ou traição por parte dos detentores do poder, ou dos detentores de funções culturais que pelo seu silêncio e aquiescência se tornam afinal politicamente responsáveis e com aqueles solidários.

O problema é, efetivamente, este: aqui no Brasil, onde os intelectuais, e professores portugueses são recebidos de braços abertos, não se espera deles que sejam enviados da ditadura, mas representantes da cultura portuguesa. E

como podem homens que abdicaram daquela liberdade essencial à autêntica cultura, representar a do seu país? Os que pactuaram com o regime ditatorial tornaram-se coniventes no crime contra a cultura – e só podem ser, aqui, pálidas e tímidas sombras, de cabeça vergada ao peso da sua traição, fugindo à conversa leal, fingindo ignorar o preço por que pagaram as suas cátedras.

É muito cômodo dizer que é “alheio” à política. Mas como pode um professor ser alheio à demissão dos seus colegas de ontem, cujo valor intelectual não ignora? Como pode ele ser indiferente à censura, à supressão dos mais elementares direitos, às prisões sem outra justificação que a arbitrariedade do poder? Como pode ele admitir que seja da polícia política a última palavra no concurso para uma cátedra? Esse alheamento com que julga poder justificar-se chama-se covardia, e o seu resultado é que ele se torna tão político como o poder que lhe impõe o silêncio.

É por isso que pomos em dúvida a contribuição que possam dar a qualquer espécie de autêntico intercâmbio cultural luso-brasileiro indivíduos ou instituições que não são livres de debater os problemas da cultura, pois esta se encontra agrilhoadada a um sistema de governo que pretende fazer dela expressão do seu reacionarismo, tutelando-o e dirigindo-a. Em vista do que, a palavra caberá em última análise ao medo, e não à opinião.

O que pode interessar à cultura brasileira é a colaboração desinteressada de intelectuais portugueses, universitários ou não, que possam debater problemas comuns – e que queiram “dar” sabendo “receber”. O Brasil não precisa de lições, mas quer uma cooperação que todavia só pode ser benéfica para ambas as culturas se as Universidades e os intelectuais portugueses vierem aqui em seu próprio nome, representando uma cultura e não um governo.

Não é para admirar que aumente constantemente o número de professores portugueses em Universidades e outras Escolas do Brasil, sabendo-se quantos, em Portugal, se acham impedidos de exercer a sua atividade em estabelecimentos de ensino. Esse é talvez o maior serviço prestado pelo Brasil à cultura portuguesa, pois permitindo que não se estiolem vocações em Portugal desviadas do seu curso normal. O Brasil não pergunta aos professores quais são as suas opiniões políticas, e só quer saber da qualidade da colaboração que lhe podem trazer esses professores, seja qual for a sua nacionalidade. É exatamente uma lição que proponho à meditação dos representantes oficiais portugueses que, no próximo Colóquio, terão oportunidade para aprender alguma coisa sobre a maneira como no Brasil se promove a cultura e se orienta a educação.

É de lamentar que no Brasil se duvide da isenção de representantes da cultura portuguesa que o são ao mesmo tempo dum governo que deu provas em demasia de não respeitar nem a liberdade do ensino, nem a liberdade da cultura. Mas a dúvida é infelizmente justificada. Pergunta-se, compreensivelmente, como pode haver diálogo entre um povo livre e um povo de boca tapada. Os mais otimistas acham, com encantadora ingenuidade, que, sendo a cultura desinteressada, esse problema está fora de questão. Mas isto é o mesmo que supor a total separação entre um povo e a sua cultura. Admitir que uma ditadura não prejudica a “alta” cultura equivale a considerar esta última um puro bizantinismo; supor a sua isenção é descrever da sua realidade, é ver na cultura um devaneio sem consequências nem implicações... É, sobretudo, cômoda hipocrisia de que se vê alguma vantagem em fechar os olhos à evidência...

Curiosamente, ainda nessa página 4 do *Portugal Democrático* encontra-se um artigo com idêntico título ao do jornal baiano, “A grande hipocrisia da comunidade”, porém assinado por Paulo de Castro (teria havido troca por parte dos tipógrafos?):

São homens como Rodrigues Lapa, Casais Monteiro, Vítor Ramos que representam a cultura portuguesa no Colóquio da Bahia, e não um Marcelo Caetano, pajem de Salazar e que “concilia” a cultura com a anticultura da censura e da perseguição a intelectuais.

O governo português não encontrou ninguém melhor para representar a cultura do que um servidor da Razão de Estado, da dogmática fascista, da mediocridade oficial.

A vinda à Bahia do sr. Marcelo Caetano indica, por um lado, a ausência de valores da ditadura e, por outro lado, a identificação muito lógica do fascismo entre cultura e cruzada ideológica; entre cultura e propaganda mesmo indireta de um sistema e de um feixe de conceitos que não interessam mais a um país emancipado. A sua vinda diz bem que a ditadura julga ainda ser possível ao Brasil tornar-se uma “colônia intelectual” da Atenas-Santa-Combadão”.

Que nos diz esse “defensor” da cultura da prisão seguida da morte de intelectuais, como Bento de Jesus Caraça; da expulsão de professores universitários das suas cátedras por se recusarem a aceitar o partido único; da perseguição a professores do ensino superior, levando-os ao desespero, como aconteceu a Abel Salazar; do obrigatório exílio imposto a professores de renome universal, como Rui Gomes e Aniceto Monteiro; de processos contra escritores, como Aquilino Ribeiro?

Que nos diz esse “defensor” da cultura da prisão de Antonio Sergio, Jaime Cortesão, Azevedo Gomes, Vieira de Almeida, todos nomes de talhe internacional?

Que nos diz esse “defensor” da cultura da proibição de conferências, como a de Aneurin Bevan, da censura à imprensa, da violação da correspondência, da apreensão de livros enviados do Brasil de autores católicos e de uma editora católica (a “Agir”), como o de Inácio Lepp (“De Marx a Cristo”), em que narra a sua conversão religiosa?

Que nos diz esse “defensor” da cultura do terrorismo contra a cultura em Portugal?

Felizmente que um Rodrigues Lapa, um Casais Monteiro, um Vitor Ramos, se encontram nesse Colóquio e falam legitimamente pela cultura portuguesa resgatando um povo e os seus valores perante o povo brasileiro.

São estes homens alguns dos que melhor representam a oposição republicana no Brasil. A dois deles, Vitor Ramos e Casais Monteiro, se deve a fundação e a colaboração constante no órgão “Portugal Democrático”, sob a direção firme de Otávio Martins de Moura e, devido a uma equipe que não abandonou o seu posto, continua a combater, dentro de um espírito rigorosamente liberal, o fascismo português.

Esse jornal, que pertence aos republicanos, e continuará sob a direção de republicanos, com a colaboração sempre generosa e valiosa do capitão Sarmiento Pimentel, é dos órgãos que honram a oposição portuguesa e uma tribuna que continuará o seu caminho através de todas as dificuldades.

A presença do sr. Marcelo Caetano no Brasil já está despertando reações como a dos estudantes de São Paulo. Em telegrama enviado ao sr. Heron de Alencar, secretário dos Colóquios Luso-Brasileiros, a diretoria do “Centro XI de Agosto” acentua que o sr. Marcelo Caetano representa o “o regime que persegue e tortura os estudantes e professores democráticos portugueses”. Assina o telegrama o estudante Luís Carlos Bettiol, presidente do “XI de Agosto”.

O sr. Heron de Alencar, intelectual de renome e democrata de convicções bem firmes, embora não possa expulsar o sr. Marcelo Caetano do Colóquio, certamente revelará o conteúdo deste telegrama, e, se não o puder fazer, o “Jornal da Bahia” se encarregará de publicá-lo dentro da sua linha de combate ao totalismo [sic] que vem fazendo com inteligência e coragem.

A vinda do sr. Marcelo Caetano como “embaixador” da “cultura” portuguesa, e as reações que já está provocando e o mal-estar que criou no Colóquio, mais uma vez demonstra que a comunidade luso-brasileira só pode existir, em termos verdadeiros, e fecundos, se tiver por base a democracia. Um Brasil democrático e um Portugal fascista não podem estabelecer entre si qualquer colóquio.

Adolfo Casais Monteiro no mês seguinte ainda regressa ao tema: no *Portugal Democrático* 29, de outubro de 1959, lê-se na primeira página o seu artigo de fundo “Duas Mentalidades”:

A graciosa invenção de chamar luso-português ao recente Colóquio de Salvador, sugerindo o confronto de duas mentalidades opostas, não só tem graça, como verdade. Confronto que ajudou a abrir os olhos de muita gente, da que precisa de ver para crer, e pôde ver, claramente visto, como certas personalidades oficiais portuguesas tiveram como fundamental preocupação não responder, sempre que haveria a dar alguma resposta, em fugir ao assunto, quando o assunto ia bulir com as “verdades” intocáveis do Estado Novo.

Essas personalidades deviam dar-se por muito felizes. Ninguém empanou o brilho das hipocrisias oficiais; ninguém aproveitou a oportunidade para fazer política, e tudo decorreu, até o fim, na paz do Senhor. Se é certo que houve protestos brasileiros, coisa perfeitamente compreensível, contra a presença de uma destacada figura política do salazarismo e das mais responsáveis (lamentável falta de senso por parte do governo português, diga-se de passagem), a verdade é que os anti-salazaristas portugueses que tomaram parte no Colóquio nada fizeram para o perturbar. Tiveram a grande delicadeza de se alhear disso, dentro do Colóquio, reservando-se como é lógico, o direito de manifestar cá fora a sua opinião. E haverá quem os pretenda criticar por isto, aqui? Duvido, pois seria admitir que haja brasileiros interessados em fazer do Brasil, novamente, uma colônia...

E contudo, os representantes oficiais de Portugal não ficaram contentes, ao que se diz. O seu desgosto foi certamente, antes de mais nada, a presença de portugueses livres. Esta, que grandemente honra a Universidade da Bahia, deve ter dado a Marcelo Caetano e seu séquito uma horrível sensação de lesa-majestade. Coisa que os brasileiros decerto nem podem supor, e por isso mesmo é que este artigo se escreve, a fim de tornar compreensível o que lhes há-de parecer absurdo.

É preciso reparar, antes de mais nada, que o esteio-mor do Estado Novo é nem mais nem menos do que o Silêncio. Esse é o deus que preside a toda a

sábria arquitetura da mentalidade salazarista. Que nunca se ouça uma voz discordante! – eis o sagrado princípio da Ordem. Discutir, eis o crime. Ora, mesmo quando não houvesse grande risco de discussões políticas, as vedetas do salazarismo não se sentiam garantidas contra o risco da Voz Discordante. O que esta pudesse dizer era o menos. O Mal era a existência dela, de uma voz que podia falar, sem que antecipadamente se pudesse saber o que ela iria dizer. Uma voz sem mordação, horror! – pior ainda, uma voz que os jornais (ah, essa imprensa brasileira, que libertinagem!) iriam reproduzir, sem censura!!

Foi em vista disso, sem dúvida, que as vedetas houveram por bem dar elas próprias o exemplo – e ficar caladas. Aliás, é a isso que precisamente estão habituadas, pois que é gaguejar as palavras de ordem do Chefe, senão uma forma de estar calado? Aqui, porém, o silêncio foi mais puro ainda. E viu-se um norte-americano, ingênuo, depois de ter feito duas perguntas sobre o problema africano a um delegado luso, exclamar, desorientado: Ele não responde! – Como se o alto exemplo de Pacheco tivesse sido em vão, pois não é apenas no conselheiro Acácio que os homens do Estado Novo têm buscado o seu modelo.

Mas reconheço a impossibilidade de fazer compreender este absurdo aos leitores brasileiros que não tenham podido observar *in loco* o estranho fenômeno; pois, se toda a gente sabe que a ditadura portuguesa se impõe pelo medo, não imagina a maior parte que é também o medo que domina as próprias hostes governamentais. Ignorância bem compreensível; pois como imaginar que um Estado forte não tenha certezas, e portanto confiança em si próprio? Mas aí está o engano. É que a única certeza do Salazarismo é... Salazar. E, a tantos milhares de quilômetros, longe de sua sombra, e da sua polícia, como haviam de sentir-se à vontade os seus acólitos?

A grande ilusão de muita gente de boa-fé é achar sempre que nós, adversários do Estado Novo, exageramos. Achar que não pode ser assim tão mau. Que o adversário é sempre um despeitado, etc. Essa boa fé é responsável pela surpresa, que verifiquei, de muitos brasileiros, ao verem o comportamento da gente do Estado Novo. É que não se pode sequer imaginar a deformação sofrida por quem serve uma ditadura, custando a conceber que dentro da cabeça de cada um daqueles lacaios do poder esteja um policial alerta...

Pois não se viu um catedrático de Coimbra quebrar o regulamento, o que deve ser gravíssimo para um catedrático, e para mais de Coimbra! e lançar um apavorado aparte, pedindo que “não se falasse de política”, quando um coluista disse que Eça de Queiroz não era um precursor do Estado Novo?!

Isto mostra como a mentalidade oficial salazarista cria um estado de espírito avesso ao esclarecimento das coisas mais “inocentes”. Certos termos deixaram de representar idéias, são como que círculos mágicos, no interior dos quais é vedado pisar. Na verdade, não há crime nenhum para Eça em não ter sido precursor do Estado Novo, tanto mais que jamais qualquer escritor sério o foi – nem Antonio Sardinha... Nem há crime algum em se esclarecer tal coisa, para comodidade da discussão. “Crime”, aqui, foi pronunciar-se a sacratíssima expressão “Estado Novo” sem tirar respeitosamente o chapéu, nem invocar, de olhos em alvo, o “Exmº Senhor Presidente do Conselho...”

Creio que os representantes oficiais da “cultura” do Estado Novo muito teriam podido aprender aqui, se ainda fossem suscetíveis de se regenerar. Conforme a um deles lembrou Agostinho da Silva, no Brasil pode discutir-se com liberdade. Eis, porém, o que, pela parte deles, era impossível. E daí o seu visível mal-estar. Habitado a ter as costas quentes, a hipótese da discussão aterrorizava-os. Como, se não podiam mandar calar os adversários, caso os houvesse?

Não, realmente não houve um Colóquio luso-português... isso seria democracia. Para evitar tal colóquio é que existe o Estado Novo. Para o evitar é que, em vez de fazer presidir a sua delegação por uma figura de intelectual apolítico, mandaram o mais político dos catedráticos portugueses, o apontado sucessor de Salazar, Marcelo Caetano. Para policiar devidamente a delegação respectiva, e fazer o competente relatório. Coisa de muito mau gosto, que podia ter provocado reações desagradáveis, tal não tendo acontecido, sobretudo, porque os portugueses livres souberam dar uma lição de elegância, como resposta à delegacia do governo de Lisboa – e porque não precisavam do Colóquio para dizer as verdades que a imprensa brasileira, por esmagadora maioria, está sempre pronta a tornar públicas.

E registre-se que, tendo vindo não obstante, de Portugal, algumas personalidades altamente representativas, nenhuma delas veio pela mão do Estado Novo, mas como convidada da Universidade da Bahia. E ao governo de Salazar cabe a responsabilidade por ter escolhido os que mandou pela confiança política que lhe mereciam e não pelos seus títulos intelectuais. Por isso, deixaram de vir algumas das mais notáveis figuras da inteligência portuguesa, substituídas por meia dúzia de burocratas da cultura, que não representavam nada – nem a si próprios, porque nada são.

Vários meses depois, o Colóquio ainda repercute no *Portugal Democrático*. Assim é que a página 2 do número 35, de abril de 1960, estampa matéria satírica intitulada “Da Bahia a São Paulo, passando por Coimbra...”:

Na altura do Colóquio Luso-Brasileiro da Bahia, circularam os versos que abaixo se reproduzem, o que provocou, então, gostosas gargalhadas entre os que se deslocaram a Salvador. Entretanto, de Coimbra, “um leitor amigo” manda-nos os versos, já que não os viu em nossas colunas, embora os tenha lido na Lusa-Atenas... Neles a glosa é... o prof. Pimpão, literato que, além de burro, é salazarista – o que é a pior coisa que pode acontecer em Portugal. Dizem os versos:

Álvaro Júlio da Costa
e Pimpão por apelido,
tão douto historiador
quanto pimpão convencido,
Álvaro Júlio da Costa
de ter ideias não gosta.

O douto Pimpão que ensina?
Que ensina o douto Pimpão?
O Pimpão ensina história
com uma grande erudição.
Mas lá de ideias não gosta
o Álvaro Júlio da Costa.

Que história ensina o Pimpão?
O Pimpão que história ensina?
A das letras portuguesas,
coisa séria, coisa fina.
Mas ter ideias não gosta
o Álvaro Júlio da Costa.

É Pimpão proveito e exemplo
dos ofícios que há no templo
da douta sabedoria.
Em vez de ideias dá murros...
E que ciência há nos urros
com que liquida a poesia!

Também a prosa não escapa
a tão férrea inquisição:
a torniquetes austeros
liquida-a o douto pimpão.

E muito mais liquidava
se pudesse e o deixassem.
Que ficaria das letras,
se muito a sério o tomassem?
Palavras? Nomes e datas?
Nem tanto ficava, não:
que esses malandros que escrevem
metem ideias em tudo!
Eis o temível canudo
que mais irrita o Pimpão!
Ter ideias – isso não!
Álvaro Júlio da Costa
de ter ideias não gosta.

O texto que aí figura como anônimo é de autoria de Jorge de Sena, e há muito escrito (a 18 de janeiro de 1957), conforme se comprova pela edição póstuma de seus poemas “de escárnio e maldizer”, as *Dedicácias*”. No entanto, o Colóquio, tendo Pimpão como um de seus atores, constituiria cenário perfeito para que aí fosse evocado e recitado... E, nessa altura em que os versos se publicam, transcorridos oito meses de Brasil, Sena já era *habitué* das páginas do *Portugal Democrático*, onde se estreara em novembro de 1959 e onde permanece até outubro de 1962, tendo mesmo integrado o Conselho de Redação do periódico.

A adesão de Jorge de Sena ao jornal paulistano, onde já atuavam, entre outros, seus amigos conterrâneos Adolfo Casais Monteiro e Fernando Lemos, permitiu-lhe seguir atento ao que em Portugal se passava e, certamente, com maior riqueza de detalhes do que lhe seria possível obter se lá estivesse. Isto porque o jornal conseguia publicar notícias e comentários impensáveis para a imprensa portuguesa submetida à censura prévia, graças a uma diversificada rede internacional de informantes (portugueses opositores exilados em vários países), que fazia circular clandestinamente críticas ao regime de Salazar ou esperançosos sinais de que este ruísse. Assim, nesse periódico mensal que durou até 1975, que alcançou a tiragem de 4000 exemplares, que exibiu diagramação avançada para a época, que tendia mais para

a análise conjuntural do que para a notícia pura e simples, liam-se longos artigos sobre os rumos da repressão no caduco Estado Novo e da política externa portuguesa, em particular os concernentes ao colonialismo em África.

A independência conquistada pelo jornal – o que não era difícil nos tempos democráticos de Juscelino Kubitschek de Oliveira – permitiram a Sena expor claramente suas posições e análises políticas, que, por motivos óbvios, era obrigado a escamotear em sua terra. Em certa medida, o comprometimento de Sena com sua pátria e seus concidadãos (sem excluir sua vigilante consciência de “cidadão do mundo” e “testemunha”) beneficiou-se do exílio brasileiro, e da inaugural experiência de liberdade então vivenciada, para vir à tona e ganhar maior densidade. É como se aqui se tivesse tornado ainda mais português do que julgava ser, agudizando a relação de amor e ódio que sempre manteve com sua pátria – sentida como mãe e madrastra indissociavelmente.

Tudo isto se evidencia não só nas 37 colaborações que publicou, assinadas ou não, no *Portugal Democrático*, mas também na obra que produziu no exílio brasileiro (1959-1965), sobretudo na volumosa narrativa ficcional, eivada de conotações políticas, como, por exemplo, os contos de *Os Grão-Capitães*, a novela *O Físico Prodigioso* e o romance *Sinais de Fogo*. Aliás, como já procurei demonstrar^{vi}, confrontadas as datas, não é difícil descobrir elos entre o noticiário do jornal e a contextualização de muito que Sena aqui escreveu. Ou seja, por vezes, matérias do *Portugal Democrático* serviram de mote ao processo de criação de Sena, atestando que “as vivências, experiências ou observações do autor, e a sua criação em verso ou prosa estão intimamente ligadas”^{vii}.

Enfim, mais uma vez se pode comprovar muitos elos e enorme coerência interna na obra (e na vida...) de Jorge de Sena. Coerência que o faz abandonar o Brasil pouco depois do golpe militar que aqui instaurou algo muito próximo ao que já vivera em Portugal e o fizera partir. Coerência palpável em trechos de auto-análise como este^{viii}:

politicamente, sou contra qualquer espécie de ditadura (quer das maiorias, quer de minorias), e em favor da democracia representativa. Não tenho quaisquer ilusões acerca desta – pode ser uma máscara para o mais impiedoso dos imperialismos. Mas isso também o podem ser outros sistemas. Sou a favor da paz e do entendimento entre as nações, e espero que o socialismo prevalecerá em toda a parte, mantendo todas as liberdades e a democracia representativa. Não subscrevo a divisão do mundo em Bons e Maus, entre Deus e o Diabo (estejam de qual lado estiverem). [...] Nenhuma liberdade estará jamais segura, em qualquer parte, enquanto uma igreja, um partido, ou um grupo de cidadãos hiper-sensíveis, possa ter o direito de governar a vida privada de alguém. Do mesmo modo, não devemos nunca pactuar com a ideia de que qualquer reforma vale o preço de uma vida humana. Mais do que nunca, num mundo onde as vidas humanas se tornaram tão baratas que podem ser gastas por milhões, aos escritores cumpre resistir. Poderemos ter

revoluções: mas tenhamos esperança de que nelas as pessoas podem morrer por acidente, mas nunca assassinadas.

Enfim, um tipo de coerência que certamente não teria agradado aos integrantes da “comitiva oficial portuguesa” do *IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, ao se cruzarem com Jorge de Sena em Salvador.

REFERÊNCIAS

MONTEIRO, Adolfo Casais. *O País do Absurdo*. 2 ed. Lisboa: IN-CM, 2007.

RIBEIRO, Maria de Fátima Maia. *IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros: relações culturais, identidade, alteridade*. Salvador: UFBA, 1999. (Tese de Doutorado)

SANTOS, Gilda. Entre o atemporal e o circunstancial. In: SENA, Jorge de. *O Físico Prodigioso*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 7-14.

SENA, Jorge de. *Dedicácias*. Lisboa: Três Sinais, 1999.

SENA, Jorge de. *Poesia I*. 3 ed. Lisboa: Ed. 70, 1988.

NOTAS

ⁱ RIBEIRO, 1999, p.20

ⁱⁱ *Jornal da Bahia*, 15/16 Ago. 1959, p.4, Caderno 2.

ⁱⁱⁱ A coleção completa do jornal encontra-se digitalizada na Cátedra Jorge de Sena/UFRJ, graças ao patrocínio da *Fundação Calouste Gulbenkian*.

^{iv} É com este título, e sem os três últimos parágrafos, que o artigo se encontra publicado no livro que reúne os escritos políticos de Adolfo Casais Monteiro, *O País do Absurdo*, dado que fornece matéria de investigação à Crítica Textual. (Ver MONTEIRO, 2007, p.145-7)

^v SENA, 1999, p. 23-4

^{vi} SANTOS, 2009, p.7-14

^{vii} SANTOS, 2009, p.7

^{viii} SENA, 1988, p. 20-22

EM PORTUGAL E ALHURES: *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

Helena Bonito Couto Pereira – UPM*

As marcas textuais consagradas nos romances saramaguianos encontram-se em *Ensaio sobre a cegueira*, que, todavia, distingue-se dos demais pela agilidade que o narrador imprime ao ritmo narrativo. Singulariza-se, face às outras obras, também pela intensidade com que representa indivíduos perdidos ou desorientados, à mercê de acontecimentos insólitos. O mal-estar que experimentam personagens de obras como *O ano da morte de Ricardo Reis* ou *Todos os nomes*, por exemplo, aprofunda-se de modo extraordinário nos labirintos da metrópole contemporânea. O narrador põe em movimento, abruptamente, em plena via pública, personagens que são referidas como “o primeiro cego”, “o garotinho estrábico”, “a rapariga dos óculos escuros”, e assim por diante, sem fazer alusão a episódios anteriores da vida dessas personagens sem nome nem passado, que circulam em uma cidade com estabelecimentos, ruas e bairros igualmente sem denominação alguma.

A fidelidade com que as cenas do romance se reproduzem na tela talvez leve à impressão equivocada de que esse livro poderia ser facilmente convertido em filme. Ao contrário, desde o lançamento de *Ensaio sobre a cegueira*, em 1995, alguns críticos já haviam observado que esse seria um livro quase impossível de ser filmado. Fernando Meirelles o escolheu justamente pelo desafio, como ele mesmo declarou em entrevista à *Folha de São Paulo*:

[o desafio] era filmar uma história que não se tem por onde pegar. É um filme sobre uma doença que não existe nem nunca vai existir, numa cidade que não existe, com personagens que não têm nome nem história. É pura invenção. (...) A primeira coisa que falam nos manuais de roteiro americanos é sobre a identificação com o personagem, para grudar o espectador. Essa possibilidade o filme não tinha. (2008, E, p. 1).

* Helena B. C. Pereira é docente de graduação e pós-graduação em Letras na Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM-SP), instituição na qual exerce, atualmente, a função de Decano (Pró-Reitora) de Extensão.

Deve-se considerar que a decisão de Meirelles pode ser atribuída, em parte, às similaridades entre o *Ensaio sobre a cegueira* e outras obras literárias anteriormente filmadas por ele, nas quais sobressai sua postura, sempre calcada na busca obstinada de sentido para as ações humanas, no anseio pela recuperação de uma ética perdida e na crença na capacidade do ser humano para fazer escolhas e reagir ante as adversidades. O enredo se constroi em situações-limite, quando o simples fato de sobreviver a circunstâncias hostis ou degradantes, mantendo a dignidade humana como um bem inegociável, ainda que raro, parece uma tarefa quase sobre-humana. O mesmo se passa em filmes como *O jardineiro fiel*, adaptado do romance de John Le Carré, e *Cidade de Deus*, rodado a partir da obra de Paulo Lins.

Dessa forma, tomando como pressuposto que a narratividade é uma prática discursiva comum à literatura e ao cinema, este estudo focaliza aspectos da roteirização que levou o *Ensaio sobre a cegueira* à versão fílmica. Breves considerações sobre a adaptação ou transposição entre linguagens artísticas e roteiro antecedem o cotejo entre fragmentos do livro e as correspondentes cenas ou sequências na tela.

O intercâmbio entre literatura e cinema contribuiu para que a narrativa cinematográfica criasse sua própria linguagem, incorporando continuamente novos recursos tecnológicos. Bluestone (2003, p. 3) informa que desde os primórdios do cinema, nos anos 30 do século passado, um terço da produção dos grandes estúdios americanos era proveniente de livros, embora, evidentemente, nem todos fossem estritamente ficcionais, fazendo parte dessa cifra também as adaptações de biografias, episódios históricos, textos jornalísticos romanceados e similares. A situação se repete em nossos dias, embora o fato de haver uma fonte literária nem sempre seja destacado nos créditos ou na divulgação dos filmes. Tais fontes evidenciam-se apenas em determinadas circunstâncias, quando um filme de sucesso chamar atenção para o livro, o que resulta em novas edições e releituras. Recupera-se a importância do livro, também, quando se adapta uma obra canônica, cujo título esteja na memória dos leitores, como ocorreu com o filme mexicano *O crime do padre Amaro*, adaptado livremente do romance de Eça de Queirós.

As narrativas ficcionais organizam-se em sequências e simultaneamente reorganizam a realidade ao seu redor, como pondera Gimferrer:

La sustancia de una novela no es su asunto o su soporte social, sino su carácter de organización verbal de la realidad en secuencias narrativas. Exactamente del mismo modo que la novela organiza la realidad verbal, el

cine organiza la realidad visual. Lo cual no significa que una novela sea sólo palabras [...], ni tampoco que una simple sucesión de imágenes [...] constituya una narración cinematográfica. Con sólo imágenes se hace una película, pero no un relato fílmico; con sólo palabras se escribe un texto, pero no una novela en el sentido corriente. Pero tanto como el hecho de relatar – y aún este hecho es muy cambiante, puede ser un mero fluir de escenas sin progresión dramática – cuentan la palabra, para la novela, la imagen, para el cine*. (GIMFERRER, 2000, p. 55)

Na literatura, constrói-se uma realidade ficcional com palavras, o que, no cinema, resulta de imagens, sons, ruídos e ilusão de movimento. Construída esteticamente, toda realidade ficcional suscita questões de ordem ideológica ou temática. A palavra é essencial para o romance, assim como a imagem para o cinema, pois palavra e imagem permitem que leitores e espectadores alcancem a fruição da obra artística e, ao mesmo tempo, reflitam sobre seus aspectos ideológicos.

Um dos maiores teóricos brasileiros de cinema, Ismail Xavier, comenta as peculiaridades da adaptação cinematográfica face à proliferação de recursos midiáticos, o que resulta em maior margem de liberdade para os cineastas e menor compromisso de fidelidade do filme em relação ao livro. Xavier considera que

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens (...), sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro. (in Pellegrini, 2003, p. 61)

Xavier propõe, portanto, o exercício da liberdade na ação de adaptar, minimizando a ênfase que é tradicionalmente posta na fidelidade do filme adaptado. A qualidade de uma adaptação não resulta de aproximações e similaridades com o texto original, já que suscita novas leituras e propicia nova contextualização. A margem de liberdade, que nem sempre faz parte das intenções de diretores e roteiristas, não implica a dissociação obrigatória entre livro e filme. Tem, todavia, o mérito de permitir a

* A substância de um romance não é seu assunto ou seu suporte social, mas sim seu caráter de organização verbal da realidade em sequências narrativas. Exatamente do mesmo modo que o romance organiza a realidade verbal, el cinema organiza a realidade visual. Isso não significa que um romance seja apenas palavras [...], nem, tampouco, que uma simples sucessão de imagens [...] constitua uma narração cinematográfica. Apenas com imagens faz-se um filme, porém não se faz [necessariamente] um relato fílmico; apenas com palavras escreve-se um texto, mas não um romance, no sentido corrente do termo. Todavia, ao lado do fato de relatar – fato que, além disso, pode ser muito variável, pode ser um mero fluir de cenas sem progressão dramática – contam a palavra, para o romance, e a imagem, para o cinema.

consagração do filme adaptado e o reconhecimento de suas qualidades estéticas, muitas vezes distantes do texto de origem. Mas a interação entre mídias torna-se cada vez mais frequente, em paralelo ao declínio da leitura, decorrente de numerosos fatores, dentre os quais a própria multiplicação de produtos audiovisuais. Da proliferação de narrativas para a teledramaturgia e o cinema resulta um volume expressivo de enredos a serem roteirizados.

A adaptação transporta determinado conteúdo diegético para outra mídia e, como explica Vanoye, esse conteúdo compreende uma história e o “universo fictício” que a pressupõe:

A história e a diegese dizem respeito, portanto, à parte da narrativa não especificamente fílmica. São o que o roteiro, a sinopse e o filme têm em comum: um conteúdo, independente do meio que dele se encarrega. (...) No filme, a contrapartida da diegese é, com certeza, tudo o que se refere à expressão, o que é próprio do meio: um conjunto de imagens específicas, de palavras (faladas ou escritas), de ruídos, de música – a materialidade do filme. (1994, p. 40)

A recriação da diegese em outra modalidade de expressão implica o respeito às especificidades do livro e do filme, que são produtos estéticos atrelados cada qual a um determinado código. Nesse sentido, Syd Field, conhecido roteirista norte-americano, ressalta uma diferença fundamental entre ambos e comenta, com acerto, que a recriação da ação dramática depende da forma como se transforma em imagens o conteúdo narrado, ou seja, como se exteriorizam os pensamentos, as emoções e todo o mundo interior das personagens pré-existentes no livro:

Num romance, você pode escrever a mesma cena numa frase, num parágrafo, numa página ou num capítulo, descrevendo o monólogo interior, os pensamentos, sentimentos e impressões do personagem. Um romance geralmente acontece na mente do personagem (...). Um roteiro lida com *exterioridades*, com detalhes (...). Um roteiro é uma história contada em imagens. (1995, p. 274)

A situação das ações na mente dos personagens compõe o que Field define como *cenário mental* a ser transformado em imagens visuais. Em determinadas narrativas o processo se dá com relativa facilidade, como sucede, por exemplo, nas narrativas realistas. Todavia, a tentativa de transformar em *exterioridades* a prosa de Saramago, concentrada em *cenários mentais* mesmo quando narrada em terceira pessoa, e ainda

marcada por incontáveis interferências metalinguísticas, só pode ser bem sucedida se resultar de uma roteirização paciente e minuciosa.

Para um filme acontecer, a ação dramática depende da atuação de atores e atrizes que dão vida às personagens. Segundo Aumont & Marie, no *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2003, p. 226), as personagens têm duas dimensões: uma individual, que compreende “a atribuição de traços físicos, os do ator, seus trajes, sua maquiagem, seus traços psicológicos e morais significados por seus atos e suas falas, seus gestos e seu comportamento”, e outra coletiva, que consiste na “diferenciação, por contraste, complementaridade, oposição, similitude” em relação às demais personagens. Todo leitor de romance imagina determinada caracterização física para cada personagem, mas, ao ver o filme, o espectador se depara com essa caracterização já estabelecida.

Além disso, as personagens trazem a “série” de papéis que representaram em outras produções. Quem vai ao cinema com alguma frequência já terá visto alguns dos protagonistas de *Ensaio sobre a cegueira* em outros papéis. Basta citar algumas atuações marcantes dos protagonistas em outros filmes: a atriz que personifica a mulher do médico, Juliane Moore estrelou um filme como *As horas*, o homem da venda negra, Danny Glover, destacou-se em *A cor púrpura*, o líder do bando de malfeitores é Gael García Bernal e a “rapariga dos óculos escuros”, é representada por Alice Braga, destaque em nosso cinema desde *Cidade de Deus*.

Apesar do papel excepcional exercido pela mulher do médico, o grupo de sete protagonistas consolida-se aos poucos, até constituir um conjunto uno, em que as complementaridades se sobrepõem a eventuais diferenças, graças às circunstâncias que entrelaçam seus destinos. No relato do narrador, são referidos simplesmente como “mulher do médico”, “médico”, ou por atributos físicos relacionados à visão: “o primeiro cego”, a “mulher do primeiro cego”, a “rapariga dos óculos escuros”, o “garotinho estrábico”, o “homem da venda negra”. São reduzidas ao essencial as referências sobre a caracterização física, a condição social ou as atividades cotidianas de cada um deles, referências que chegam ao leitor à medida que decorre o enredo. O “homem da venda negra” é um “velho de bom gênio” (Saramago, 1995, p. 28) que sofre de catarata. A “rapariga dos óculos escuros”, ao sair da consulta, vai a um encontro em um hotel, e obterá dinheiro, que compensará sua despesa com a consulta médica (idem, p. 32), e sua sensualidade se sobressai em várias situações. O “garoto estrábico” manifesta-se pouco, quase sempre por estar com fome ou sentir outras urgências fisiológicas. Quanto ao primeiro homem que cegou, pode-se deduzir que é jovem, pois

quando se apresentam uns aos outros, assim que são internados, o médico diz “A voz é de pessoa relativamente nova” (idem, p. 52). De sua esposa, sabe-se apenas que é “empregada de escritório”.

A escassez na caracterização possibilitou um “preenchimento” bastante livre quando o romance foi adaptado para o filme. Assim, não é português, mas sim japonês, o primeiro casal que cegou. No caso do velho, não só usa uma venda negra, como ele também, no filme, é negro. Em nosso entender, a composição multi-étnica com que foram recriadas as personagens tem por alvo ampliar o significado da obra, em representações que ultrapassam grupos étnicos, regionais ou mesmo nacionais.

Embora se manifeste em terceira pessoa, o narrador saramaguiano sempre se faz presente por meio de sua linguagem, fortemente marcada pela ironia, em comentários pseudofilosóficos, digressões de todo tipo, frases corriqueiras e até provérbios intencionalmente adulterados. É quase impossível transpor para cenas e diálogos esses recursos estilísticos, que permanecem apenas no texto literário. Dentre os incontáveis fragmentos que resistem à conversão em imagens visuais, podem-se destacar extensas considerações, carregadas de ironia, por exemplo, sobre a consciência moral, quando o “falso samaritano” decide roubar o carro do primeiro cego. (idem, p. 26), ou ainda o provérbio desconstruído: “já se sabe, água mole em brasa viva tanto dá até que apaga, a rima que a ponha outro” (idem, p. 213), paródia de “água mole em pedra dura, tanto bate até que fura”. Se, no texto escrito, a paródia ao provérbio tem o intuito de “desautomatizar” a linguagem, tal procedimento é inviável na tela, o que leva à simples omissão do exercício metalinguístico, sem maiores prejuízos à compreensão da trama. Em muitos episódios, é possível transposição, porém com intensidade diferente do que a despertada pela narrativa escrita. Por exemplo, quando o primeiro cego demora a despertar, afirma o narrador saramaguiano que *naquele estado de meia vigília que vai preparando o despertar, considerou seriamente que não estava bem manter-se numa tal indecisão, acordo, não acordo, acordo, não acordo (...)*. No filme, a indecisão é representada por um mero menear de cabeça.

Cumprе ressaltar ainda uma vez que este estudo comparativo não tem por alvo comentar a fidelidade do filme em relação ao livro, pois esse é um aspecto definido *a priori*, pelo diretor. O que está em pauta é a apreciação do valor estético e ideológico das duas produções, e ainda a tentativa de identificar, no filme, qualidades que, não sendo as mesmas do filme, porque se trata de mídias diferentes, sejam equivalentes às do livro. Boa parte do público espera encontrar no filme uma reprodução fiel do livro,

porém, mesmo quando a fidelidade é perseguida tenazmente – e isso ocorre no presente caso – as diferenças de código a tornam praticamente impossível.

Ensaio sobre a cegueira inicia-se com uma situação insólita, quando um indivíduo, dirigindo seu veículo, perde repentinamente a visão e paralisa o tráfego. Socorrido por um homem que se prontificou a conduzir o veículo e levá-lo a sua casa, esse homem percebeu, mais tarde, que o “bom samaritano” pouco depois havia roubado o seu carro.

No livro, o cenário urbano se impõe em ritmo frenético desde o parágrafo inicial:

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse (...) Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata.

O sinal verde acendeu-se enfim, bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham arrancado todos por igual. (Saramago, 1995, p. 11)

Quase todo o primeiro capítulo do romance foi transposto para os sete minutos iniciais do filme. Neste, o nervosismo da narrativa se reproduz e se intensifica por meio de diversos recursos: a rápida alternância de cores intensas, como o verde e o vermelho do semáforo, o ruído de motores e buzinas, a sobreposição de vozes das personagens, as ágeis mudanças de posições das câmeras, com a passagem do plano de detalhe do semáforo para o cruzamento inteiro visto em *plongée*. Repentinamente, toda essa agitação é paralisada pela cor branca, que invade todo o espaço da tela e introduz os créditos do filme. Logo se mostram as diferenças em relação ao livro, como o já mencionado multiculturalismo, representado pelo casal que protagoniza as cenas iniciais. Para não haver dúvidas quanto à intencionalidade desse componente, a caracterização vai ao requinte de apresentar os diálogos entre marido e mulher em japonês.

O ambiente ruidoso e hostil da metrópole, com muita gente nas ruas, em meio um tráfego volumoso e impaciente, em nada lembra a cidade de Lisboa. Essas cenas foram gravadas em três cidades: Montevideú, Toronto e São Paulo, e não se tentou camuflar os textos das placas informativas, nem os letreiros dos estabelecimentos comerciais. Alguns críticos manifestaram estranheza ante tais liberdades na adaptação,

que, de modo geral, contrastam com o enredo, sendo este, sem dúvida, seguidor fiel do texto saramaguiano. A descaracterização intencional do universo lusitano, em meu entender, revela que a intenção do cineasta foi ampliar o alcance da obra literária. O filme exhibe o lado sombrio de indivíduos, que se acentua em momentos traumáticos. Além disso, indica circunstâncias que determinam mudanças de comportamento surpreendentes ou mesmo imprevisíveis.

Como se sabe, todas as personagens que entram em contato com o primeiro cego também perdem a visão: o oftalmologista que o consulta, os pacientes da sala de espera, o ladrão do automóvel e assim por diante. A doença espalha-se e leva o pânico à população. Os cegos são confinados em um antigo hospital, ignorando que entre eles se encontra a “mulher do médico”, única pessoa inexplicavelmente não atingida pelo mal.

Nesse espaço de confinamento, a chegada de mais cegos acarreta hostilidades entre os ocupantes, que ficam expostos a situações de crescente degradação. Alguns dos cegos instituem um regime de terror, passam a confiscar dinheiro e objetos dos demais, sonégam a escassa comida e promovem todo tipo de violência, inclusive a sexual, contra as mulheres. No limite, a “mulher do médico” vê-se forçada a mudar a situação, o que só será possível pelo assassinato do líder dos malfeitores. Essa personagem, inteligente e solidária, torna-se assassina por força das circunstâncias, interrompendo, com essa ação, a contínua degradação física e moral que rondava o grupo de cegos. Como observa o crítico e psicanalista Contardo Calligaris, *o surgimento quase abstrato de uma situação extrema, em que se trata de escolher e agir a partir de nada. O passado, o lugar não contam: os personagens são definidos por suas escolhas aqui e agora.* (Calligaris, 2008, E, p. 16)

Na situação extrema, a escolha da “mulher do médico” resultou na possibilidade de saída do confinamento. Assim que o grupo de cegos, agora centrado nos sete protagonistas, ganha as ruas, depara-se com o verdadeiro caos em que a cidade se transformou. Começam a se deslocar, imundos e famintos, e precisam desviar de outros grupos de cegos, caminhando em meio à sujeira, ao lixo e à lama que estão em toda parte. Entram em luta violenta, para defender a comida saqueada em um supermercado. As cenas da reinserção do grupo protagonista na cidade totalmente deteriorada, narradas nos capítulos 13 e 14, correspondem parcialmente a oito minutos do filme, na cena 12. Como o enredo é bastante detalhado, no livro, os roteiristas optaram por supressões de acontecimentos secundários e por alterações na sequência espaço-temporal.

Como já se observou anteriormente, é quase impossível manter determinadas marcas do texto literário no filme. É o que ocorre no episódio em que a “mulher do médico”, tendo obtido comida, tenta retornar ao local onde deixou o grupo: *agora ia de peitos descobertos, por eles, lustralmente, palavra fina, lhe escorria a água do céu, não era a liberdade guiando o povo, os sacos, felizmente cheios, pesam demasiado para os levantar como uma bandeira.* (Saramago, 1995, p. 225). O texto escrito evoca o célebre quadro de Delacroix, *A liberdade guiando o povo*, metáfora da liberdade que teria sido conquistada pela Revolução Francesa. Além disso, o narrador reitera sua própria presença e chama a atenção para o código lingüístico, ao inserir ironicamente uma expressão tão pouco usual como *lustralmente, palavra fina*.

Em uma das cenas mais tensas da narrativa, a mulher do médico chega ao limite das suas forças e cai, exausta, após ter visto uma matilha de cães devorando um cadáver, outros cães se aproximaram e *farejaram os sacos, mas sem convicção, como se já lhes tivesse passado a hora de comer, um deles lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar prantos.* (Saramago, 1995, p. 226)

Pouco depois, desaba uma chuva torrencial, que parece lavar toda a sujeira das ruas e todo o individualismo e agressividade que estavam dentro das pessoas. É uma cena epifânica que faz contraponto à última cena de intensificação da degradação, aquela em que cães atacam um cadáver humano. A chuva abundante, que sacia a sede e purifica as pessoas nas ruas, antecipa uma possível saída, até então não vislumbrada em momento algum, já que, até este momento, a narrativa marcou-se pelo processo de deterioração. Daqui para o final, tanto no livro como no filme, os indícios se modificam. A “mulher do médico” consegue levar o grupo a sua própria casa, onde pode dar continuidade à recuperação da condição humana de cada um, que também passa, como no livro, por um banho purificador. No livro, o narrador cria suspense, ao insinuar um falso desfecho, no último parágrafo, quando o “primeiro cego” recupera a visão. Em seguida, a mulher do médico *foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo. (...) Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco. Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava.* (idem, p. 310)

O falso desfecho abre caminho para o desvendamento dos significados do livro, que, em nosso entender, são intensificados no filme. Na esteira de Maria Rosário Bello (2005), consideramos que *o universo abrangido tanto pela narrativa literária quanto pela narrativa cinematográfica é o que diz respeito aos aspectos concretos e sensíveis*

da experiência humana. Embora o façam cada qual a seu modo, mais *conceptual* na literatura e mais *perceptual* no cinema, isso não deve impedir o reconhecimento de *uma inegável vocação comum: a de suscitar a criação de um outro mundo possível (...)*. Neste se recria a densidade da experiência humana, com suas grandezas e com suas limitações.

A cegueira branca desencadeia a pausa necessária à tomada de consciência e à superação da nossa visão, habitualmente turva, para que sejam apagadas as tonalidades de cores com que olhamos para o mundo e para que nos libertemos para um novo olhar. Só assim chegaremos à percepção de nossa apatia perante da violência, da indiferença ao sofrimento humano, da degradação moral e do niilismo que se disseminam na sociedade contemporânea.

A realização do processo ocorre pelo mergulho na miséria humana, de um modo que recusa a piedade, impede a indiferença e obriga a refletir. O filme retoma o romance em toda a sua crueza. Não atenua nem minimiza a tensão instaurada pelo livro. Parece que Saramago, secundado por Meirelles, tem o intuito de criar ou ativar em seus leitores e espectadores uma visão nítida, correspondente a uma conduta norteadas por valores autênticos.

Para finalizar, a intensificação da proposta de *Ensaio sobre a cegueira*, no filme, reforça seu caráter de denúncia dos graves problemas da sociedade pós-industrial. Cabe-nos, como críticos, realçar esses componentes temáticos, que complementam a riqueza estética das duas versões de *Ensaio sobre a cegueira*.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas (SP): Papirus, 2003.

BELLO, Maria do Rosário L. Lupi. *Narrativa literária e narrativa fílmica. O caso de Amor de perdição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2005.

BLUESTONE, George. *Novels into films*. London: The John Hopkins University Press, 2003.

CALLIGARIS, Contardo. *Folha de São Paulo*, Caderno *Ilustrada* (E) p 16, 18/09/2008.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

GIMFERRER, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral, 2000.

MEIRELLES, Fernando. Entrevista. *Folha de São Paulo*, Caderno *Ilustrada* (E) p. 1, 12/09/2008.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Col. Ofício de arte e forma. Campinas: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar – no cinema” in PELLEGRINI, Tania. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2003.

Referências fílmicas

Ensaio Sobre a Cegueira. Brasil, 2008. [Blindness (Japan: English title), L'aveuglement (Canada: French title)]. Direção: Fernando Meirelles. Roteiro: José Saramago (romance) - Don McKellar (roteiro).

**POR BRECHAS, À ESPREITA: OLHARES CONTEMPORÂNEOS DE
SEBASTIÃO UCHOA LEITE E JOAQUIM MANUEL MAGALHÃES**

Ida Ferreira Alves - UFF*

Abrimos portas, curtos corredores,
o pensamento é isso, volumes
donde espreitamos o céu roído.

(MAGALHÃES, 2001, p.21)

para não sentir
o peso deste tempo
embriagai-vos sem cessar
de vodca
de poesia
ou de viol-
ência
(UCHOA LEITE, 1988, p.84)

Na poesia portuguesa publicada nas duas últimas décadas, já se destacam determinados nomes cujas poéticas praticam diálogos sintomáticos de uma época. Em relação a isso, temos em mente alguns poetas de trinta a quarenta anos, com publicações iniciais a partir dos anos noventa, que indicam, em dedicatórias e citações de versos alheios, a escuta atenta de um ou outro poeta que eles consideram uma voz na diferença. Entre essas referências, um nome com frequência invocado é o de Joaquim Manuel Magalhães¹, poeta que se inicia, em 1974, com *Poemas* (edição policopiada num envelope concebido pelo pintor António Palolo) e o livro *Consequência do lugar*.

¹Nascido em 1945, sua obra inclui os livros de poesia: *Consequência do lugar* (1974), *Dos enigmas* (1976), *Os dias, pequenos charcos* (1981), *Segredos, sebes, aluviões* (1981), *Alguns livros reunidos* (1987 – recolha de poemas de 1974 a 1985, excluindo os livros *Os dias, pequenos charcos* e *Segredos, sebes, aluviões*), *Uma luz com um toldo vermelho* (1990), *A poeira levada pelo vento* (1993), *Alta noite em alta fraga* (2001) e *Consequência do lugar* (2002 – recolha de sua poesia, retomando o título de seu primeiro livro.), quatro livros de estudos de poesia: *Os dois crepúsculos* (1981), *Dylan Thomas* (1982), *Um pouco da morte* (1989) e *Rima pobre* (1999), além de uma produção importante de tradução de poesia principalmente de língua inglesa.

Além do trabalho poético, Magalhães vai produzir uma obra crítica das mais importantes e marcantes para a compreensão do cenário português moderno e contemporâneo, o que leva outro poeta e crítico, Fernando Pinto do Amaral, a afirmar em seu estudo sobre a modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente que “De todos os poetas que este percurso tenta acompanhar, é inegável ser Joaquim Manuel Magalhães o que mais se tem preocupado em apoiar a sua escrita numa persistente reflexão sobre o significado da poesia sua contemporânea.” (AMARAL, 1991, p.94)

Sem publicar livro de poesia desde 2002 e fora de circuitos habituais de divulgação, a escrita desse poeta e crítico ecoa de maneira singular na poesia portuguesa mais recente e tal singularidade parece se fundamentar principalmente por sua atenção rigorosa ao mundo exterior ao sujeito lírico, estabelecendo com radicalidade uma visão crítica que traz à superfície do poema a certeza da desilusão frente a um presente arruinado social e mentalmente. Sem pudor ou limites, seus textos expõem claramente seus valores e atacam com veemência, mesmo com certa violência verbal, tudo o que não lhe satisfaz ou que repudia. “Quem começará, a sério, sem medos políticos, a educação deste povo contra o seu mau gosto, o seu veneno moral, a passividade com que quer sempre voltar ao mesmo? [...] Mas enquanto não se mudar esta colectiva miséria instintual, para quem se anda a falar de livros, para quem se anda a escrevê-los?” (1981, p. 316)

Se sua crítica é, assim, inegavelmente inteligente e feroz, sua poética não o é menos, pois aguda e amarga examina o mundo ou a sociedade ou o próprio sujeito sem complacência. Como o personagem eciano, parece vociferar a cada passo: “corja!” ou, em diálogo mais próximo, parece refletir as posições de um outro poeta e ensaísta fundamental no panorama português, Jorge de Sena, que nunca se eximiu de dizer o que pensava e o que sentia frente à realidade do mundo e da sociedade (das sociedades) em que viveu.

A poética de Magalhães é, nesse trânsito entre sujeito e mundo, fortemente visual. Há, em geral, um olhar sem condescendência sobre coisas ou pessoas ou situações. Fala da vida cotidiana, corrompida, desfigurada, absurda e solitária e, para isso, o poema estrutura-se a partir de olhares circulantes, intervalares, penetrando entre brechas do real ou manifestando-se em brechas da escrita, na medida em que o poema também se organiza na fricção entre estratos de registro de uma pseudo realidade diária e estratos de lembranças.

“Bem-vindo à casa a derradeira. / A terra abre-se / na luz a que são cegas as flores / o luar. / As últimas colinas antes de se ver o rio. / Bem-vindo ao centro, ao ritual, à sombra. / Entre o que não é real e os sentidos / dizem ser o mundo. / Na claridade dolorosa./ Os mortos vigiam-me da água, / grades sábias, gaivotas que desaparecem.” (2001, p. 90)

Essa visualidade vigilante nos lembra, em outro tom, um poeta oriundo de contexto diverso, frente a realidades outras, embora de mesma língua. No comparativo formal dos poemas, a diferença é grande, mas há algo que os une no tempo que é o nosso: uma constatação pungente de mundo-mercadoria, em que os sujeitos estão mal-situados vivendo fragmentariamente, em que o lirismo se manifesta nos restos, nos interstícios da linguagem e do real. São duas linguagens que mais olham do que narram ou afirmam e esse olhar se processa em cortes, em ângulos agudos, em fragmentos de imagens e de sensações, num processamento metonímico do real e da ficção². Falamos do poeta brasileiro Sebastião Uchoa Leite pernambucano de nascimento, mas carioca por escolha. Estreou em 1960, com *Dez sonetos sem matéria*, mas somente em 1979 volta a publicar poesia, *Antilogia*, livro que recebeu o prêmio Jabuti de Poesia de 1980. Falecido em novembro de 2003, continua sendo um foco de atenção, um lugar poético de paragem e reflexão para a crítica brasileira de poesia.

Aproximamo-nos dessa poética como o leitor de que fala Joaquim M. Magalhães: “[...] aquele que só quer ler e partir para o que é dele com essa leitura” (2001, p.8), atraído por sua contenção verbal, por essa espécie de rigor exalado por uma poesia que não se deseja confundida com sentimentos ou confissões. Atrai também um certo humor que tempera a crítica e o amargor – “[...] toneladas de versos / ainda serão despejados / no wc da (vaga) literatura / ploft! / é preciso apertar o botão da descarga / que tal essas metáforas? / ‘sua poesia é um fenômeno existencial’ / olha aqui / o fenômeno existencial” (LEITE, 1988, p. 111) - humor ausente por completo dos versos portugueses de Magalhães, em que a tensão é permanente e o tom de insatisfação e de questionamento é muito mais fechado.

²Miguel Nava também observou esse tipo de processo estudando as poéticas de Joaquim Manuel Magalhães e João Miguel Fernandes Jorge: “[...] Creio é que privilegiando assim a metonímia como mecanismo de apreensão e organização do real (no que se assume a exploração da transparência que o facto de o ‘pôr em imagens’ lhe atribui) - ainda ninguém fizera da persistência do olhar sobre o quotidiano o que se me afigura ser uma das traves-mestras da poética destes textos. (2004, p. 193).

Teria sido interessante o diálogo pessoal entre os dois poetas de língua portuguesa. Não houve. Talvez seja por isso necessário provocá-lo aqui, ampliando as possibilidades de pensarmos o lirismo em língua portuguesa. Tentemos, pelo menos.

Nos limites desta apresentação, sem poder penetrar realmente na complexidade dessas duas poéticas, queremos trazer à análise um livro de cada um. Do português: *Alta Noite em Alta Fraga* (2001); do brasileiro, *A espreita* (2000). Já a partir dos títulos temos a configuração do posicionamento lírico: os poemas resultam de olhares que se lançam em atitude vigilante. Em “alta fraga”³, o sujeito lírico desloca seu olhar como a luz de um farol, varando a alta noite ininterruptamente; Em posição de “espreita”, o sujeito observa, atento, a vida. Em *Alta Noite em Alta Fraga* um olhar do alto, circulante, processando-se da visão mais ampla para detalhes;

[...]

Quando a sevícia do acordar me enforca
eu vejo inteiros os navios
de encontro ao tapume da janela
e até eles estende-se o cortejo
de condomínios por suborno nas arribas.
Que sempre cerrada seja a luz
e sempre aos meus olhos se iluminem
os navios que dão logro de se poder fugir.

O alastramento do miasma químico
e todas as formas de resíduo e conflagração.
Refulgem as epidemias, outras secretas
e sabemos que para nenhum deus
valem as preces, que tudo acaba aqui.
(2001, p.10-11)

em *A espreita*, um olhar delimitado, que se detém inicialmente sobre um fragmento, para expandir-se progressivamente até eclodir os limites iniciais. Se figurássemos geometricamente isso, teríamos o triângulo como boa representação espacial desses olhares agudos, porém em posições invertidas.

O livro de Magalhães, publicado em 2001, é composto de 17 poemas, todos longos, perfazendo uma edição de 81 páginas. Os títulos desses poemas são substantivos como “sangramento”, “acendimento”, “arqueiro” ou sintagmas nominais como “um colchão de rua”, “eco do sementeiro à noite”, “um pano turvo”, “a cal e canto”. O primeiro poema intitula-se “valvulina”, termo inicialmente antilírico na medida em que designa referencialmente “lubrificante viscoso obtido do petróleo, usado

³ Em gíria, também fraga pode significar em flagrante delito.

para as engrenagens dos equipamentos mecânicos e caixas de câmbio dos automóveis”⁴; o último poema, “laminagem”, termo também oriundo do trabalho sobre a matéria metálica, laminar os metais, adelgaçá-los em camadas ou, no campo geológico, “adelgaçamento das camadas resultante de dobramentos”⁵. Portanto, os poemas se organizam entre a idéia de um lubrificante necessário ao movimento de engrenagens de uma máquina e a necessidade de trabalho sobre a matéria para lhe dar forma e espessura. Isso calha bem com uma escrita exigente como a desse poeta, que se desenvolve em contínuo movimento de observação, articulando imagens num processo de concentração do olhar, como referimos antes, do mais amplo ao mais estrito.

Acordo para o cansaço da manhã
com o cheiro das primeiras vozes
e os motores acesos da casa que principia.
De novo. Sempre principia. Setas
que segregam luz dolente, esfarelam
por dentro de quem não queria
acordar nunca, esquecido na rasura
dos lençóis, o empurrão da voraz claridade.

Cada próspera cidade tem no seu meio
uma cidade de subnutrição, crianças mortas,
desalojados, desemprego. E em cada cidade
das mais podres há, num aro de metralhadoras,
uma cidade da tecnologia, rara
costura, sobre finança, e medo.

Confundo lucerna com lucarna enquanto
a tormenta não acaba nunca de passar.
A pequena janela com a lamparina,
quase um candil. Brechas; nessa confusão
esqueço os pisos que se amontoavam
os materiais falsificados que fracassam,
a selva da rua que parece sorver calor.
Ninguém acerta o relógio por um sino.

[...] (2001, p. 9-10)

Na maioria absoluta dos poemas que compõem esse livro, o sujeito em primeira pessoa enuncia seu lugar de visão logo nos primeiros versos, e em alguns outros mistura-se a um nós ao longo do texto. O sujeito lírico registra o mundo que o cerca pelos sentidos diversos, mas é, ao fim, pela visão que o poema se organiza como

⁴Dicionário Aurélio eletrônico

⁵Idem, ibidem.

meditação interior ou mesmo curta narrativa de fatos diversos. ([...] A tarde abriu no telhado / um cimo de goivos e o suão desperta / o foco de uma sirene. Chamo os teus olhos / para mostrar a crueldade do dia. [...])” (2001, p. 23). A partir desse olhar, os poemas tornam-se espaço de observação da cidade, revelando sua degradação ou falhas ou brechas, qual um navio com rombos a naufragar. Esse posicionamento do sujeito lírico ao mesmo tempo contemplativo (porque perscruta o mundo, a realidade urbana, a vida) e atuante (porque trabalha na escrita, construindo essas máquinas de visão que são os poemas) reatualiza, no contexto poético português contemporâneo, a idéia de “uma poética do testemunho”, em confronto direto com a “poética do fingimento” pessoana, defendida por Jorge de Sena nos idos de 60, o que significa uma compreensão da poesia como uma espécie de ética irrecusável, para além do trabalho estético. “Mas o poema fala, fala de si, / apanha o real porque nele está / quem o escreve, que sou eu / que procuro deixar um sinal / de quanto nos esmagam / a todos os que são nós.” (MAGALHÃES, 2001, p. 38)

Também nos poemas de Magalhães, a paisagem natural é presença constante, mas aparece desfigurada pela expansão urbana e especulação comercial com seus interesses massificadores e populistas. No seu livro de ensaios tão referenciado *Os dois crepúsculos*, em sua segunda parte, com textos sobre a sociedade e a cultura portuguesa em geral, há um artigo intitulado “Sobre praias”, em que o escritor avalia a transformação da paisagem pela ação deseducada, consumista, alienada do homem português contemporâneo: “Eu não estou a defender que as praias sejam só para alguns [...] O que estou é a dar voz ao pavor, talvez pessoal, sem dúvida aumentado pela mediocridade das situações, de nelas assistir à massificação dos desejos.” (1981, p. 313). Tais preocupações se apresentam igualmente em sua poética, que se constitui como visão⁶ autêntica da contemporaneidade em que vive.

Ainda que me digam que não olhe,
eu vejo. Ainda que me digam faz ginástica
e a depressão desaparece, nada me resolve.
Os ruídos sobem de qualquer lugar,
sintetizadores, martelos, desabamentos
uma percussão alheia a qualquer justiça.
Nenhuma janela que não fale

⁶ Jorge Fernandes da Silveira, em resenha a *Alta noite em alta fraga*, republicada em *Verso com verso* (2003, p.31), escreve que esse livro “mantém essa antiquíssima, e, hoje, não mais dita idêntica, chama no firmamento da poesia portuguesa: o poema como manifestação apurada de uma sensibilidade indignada por entre a degradação dos sentidos do que engrandece o humano: “Só nos resta esperar então morrer?” (p.81)”.

da construção administrativa dos piores instintos.
Todo o lixo do humano feito sebo
em qualquer lugar. Ainda que me digam
que vivemos em democracia eu digo
que não sei. Nem direitos nem deveres.
Um sem remédio ancestral.

Morreu a casa. Matou-a
o que lhe coube por contemporâneo
contra a placidez. Os autorizados
pelo conluio e pela votação.
Morreu a casa. E o pior
é não poder partir. [...]

(2001, p.78)

A poética de Joaquim Manuel Magalhães, nesse livro, alia um canto de denúncia, de repúdio e de forte indignação social – “Assim armado o país. / As gentes em catástrofe deslocam-se, / deixam por testemunho o abandono e a inépcia. / Uma a uma, uma paisagem é trucidada [...] (2001, p.80) - a uma consciência lírica que se manifesta em perda, em ausência, fomentando o que consideramos ser uma das marcas da escrita poética portuguesa contemporânea: a preferência pelo elegíaco como o lirismo possível de nosso presente frente a uma tradição bucólica perdida. “Estes poemas querem desordenar-se, quase nunca / souberam encontrar quem se condoesse. / Há os que procuram, os que procuraram / mas eu só queria quem me procurasse. / Não atingi o deslumbramento, / mas se outros o conseguem / o que tenho é de me calar?/ Julgo que não. Encho apenas o espaço / das coisas para serem esquecidas.” (2001, p. 63-64)

A subjetividade que se constrói nesses poemas é dolorosa, ferida pelo desencanto do real. Sem poder ou querer alhear-se do mundo que aí está, matéria do lírico possível, experimenta igualmente a constatação de seu amargor e de uma espécie de doença existencial que marca a todos nessa vida de restos, lixo e perdas. Isso gera a tensão permanente desses versos, a sensação também de “sem saída” para seus leitores. Em todo o livro, o léxico suporta esse desencanto ou “acrelirismo”: “esgoto”, “subvida”, “resto”, “lacerada”, “rugosa”, “desconsolo”, “crueldade”, “bílis”, “corrompido”, “infectada”, etc. No entanto, ainda é em direção ao leitor que essa poética caminha como em busca de uma saída.

[...]
Cada palavra mistura-se com todas.

Mas lembra-te que pensei sempre,
leitor, jardim aberto,
de algum modo em ti.
Deixa estar por uns segundos contigo
estas histórias. Dá-lhes
algum cuidado. [...]
Dei-lhe o meu pensamento ameaçado
por um holofote tenaz.
Se encontrares nisso algo que te sirva
recorda-o no teu espírito
mesmo que nada se possa repetir.

Eu digo para mim que é esta
a utilidade da poesia,
a lembrança.
E que podes ainda, se parecerem vãos
todos os meus efeitos,
largá-la de ti e haver proveito
em não seguires comigo todos os caminhos
onde ressoam passos do meu precipício.

(2001, p.60)

Falamos em “acrelirismo”, tomando emprestado o termo a Sebastião Uchoa Leite que escreve “o acrelírico”, no poema “Odores odiosos I”, em *A espreita*. Esse livro, publicado um ano antes do livro de Magalhães, reúne 55 poemas curtos, o menor com 7 versos e o maior, com 23, sendo mais frequente, porém, o poema com 11 versos. Tais poemas encontram-se agrupados em duas partes: a primeira, intitulada “A espreita”, com 42 textos e a segunda, “Antídoto”, com 13.

O que chama logo a atenção do leitor, em diferença à poética de Magalhães, é a economia verbal dos poemas de Uchoa Leite, num ritmo seco, de corte abrupto dos versos, como saltos felinos, metáfora que vamos buscar ao próprio poeta no texto “A linguagem do susto” do livro *Cortes / toques* (1983-1988), recolhido em *Obra em dobras* (1988). Discutindo o conto “Meu tio o Iauaretê” de Guimarães Rosa, especialmente sua linguagem, Uchoa Leite chama nossa atenção para uma definição que se pode dobrar sobre sua própria escrita: [...] “A linguagem da felinidade, cheia de silêncios, de saltos e sobressaltos. A linguagem do susto e da atenção. Do que se abate sobre algo e do que sabe ficar agachado, à espreita.” (p. 40). Essa linguagem de felinidade se concretiza num jogo de versos que pode oscilar de duas a nove sílabas, com cortes abruptos, em saltos. “Como evitar / A queda desse carro / Que se dirige para / O canal vazio? / Perdeu a direção do vento / Como vou saltar / Parado no ar / Solto do pesadelo do salto / Não estou morto / Desta vez / Destravei o motor do sono” (2000, p. 85)., A segunda marca de atenção é o domínio de uma subjetividade que pouco diz

“eu”, projetando-se em terceira pessoa ou numa segunda, a partir de descrições rente às coisas ou às emoções. “ Outro odor: o lixo / Nauseambundo / Que inunda / As calçadas / A água em poças / Ou muros urinados / O fedor / De todos os / Maus odores / No coração / Deste fin-de siècle” (idem, p. 49)

A poética de Uchoa Leite, diversamente da escrita de Magalhães, manifesta uma contenção da palavra e da subjetividade, mas os dois poetas se encontram no olhar ácido ou cortante sobre o mundo, alimentando uma poética também acre e rugosa. Da mesma forma, há um léxico que suporta esse amargor e uma relação com o lírico de não submissão, exigindo portanto de seus leitores um deslocamento de expectativas poéticas ou uma reaprendizagem do que seja efetivamente o lirismo em nossa contemporaneidade. Aliás, essa é uma questão que mereceria um maior e mais aprofundado desenvolvimento, o que não poderemos fazer aqui, pois trata-se de pensar como o lirismo pode responder às tensões deste nosso tempo e como pode se redesenhar a relação entre poeta e leitor que apresentam hoje outras demandas de sentidos (metafóricos e físicos). Escreve Uchoa: “poesia e verdade não dá certo / Não o palco / nem o jogo do falso / Todo poético é inimigo / Visões são vísceras / Um deles viu Marie Antoinette / E as damas de honra / Todas descabeçadas / Ao pensar na Alemanha / Perdia o sono / Quem falou em poesia? / Alguém / Cospe” (idem, p.80); Deseja ironicamente Magalhães: “ [...] Não ser lido por quem lê. Somente / pelos que procuram qualquer coisa / rugosa e rápida a caminho de uma revista/[onde fotografaram todo o ludíbrio da felicidade. /Que um poema meu lhes pudesse entregar, / ademais da morte, / um alívio igual ao de atirar os sapatos / que tanto apertam os pés desencaminhados. [...]” (2001, p. 21)

Voltando, porém, ao modo como a visualidade se configura na poética de Uchoa Leite, é de se notar também a presença do sujeito lírico em lugares fechados, atravessando com seu olhar a janela para alcançar a realidade cotidiana. A partir de um ponto de observação, o horizonte do poema se abre na reflexão crítica. Trata-se de uma poética visual no seu processamento e não simplesmente na sua temática. O poema se constrói como se pudesse representar o olhar pousando sobre as coisas, penetrando-as, cercando-as. O título do livro forma-se pelo substantivo *A espreita*, note-se, não a expressão adverbial “à espreita”, mas a ambiguidade, que oralmente não se resolve, nomeia um modo de entender a poesia como espaço de expectativa, de vigilância de si, da escrita e do mundo. Em decorrência dessa vigilância e pela constatação dos

descaminhos do sujeito e do mundo, a noção de doença⁷ atravessa fortemente essa escrita, mas igualmente se apresenta na do poeta português, a partir mesmo do sentido dicionarizado do termo : “Conjunto de sinais e/ou sintomas que têm uma só causa; moléstia.” , pois os sujeitos líricos dessas duas poéticas captam esses sinais ou enunciam os sintomas de um tempo, de uma sociedade fora de lugar, sem solução.

Esses dois poetas contemporâneos de língua portuguesa convergem assim numa escrita visual que possibilita a configuração da subjetividade como um “sair fora de si” (usamos expressão de Michel Collot⁸), articulando a matéria da linguagem com a matéria do mundo a partir de uma fisicidade extremamente presente que se apresenta em corpos que sentem, corpos que vêem, corpos que escrevem: “[...] E metemos os dedos à garganta, / arrancamos a bÍlis para um chão / de cigarros podres, portas de retrete, / o cheiro corrompido dos canais. / AÍ o aparelho do corpo repousou, / a sua carga de pressentimento / cercou-se de toda a rotação da terra. [...] (MAGALHÃES, 2001, p.24); “Daqui de dentro / Por trás dos vidros / Vê-se lá fora / A rua pétrea / De pedestres / Com pressa / Ao sol incósmico / Deslizam / por dentro do vidro / Parecem vir / Do outro lado / Desta mesa / Onde o olho / É outro espelho / Pétreo” (UCHOA LEITE, 2000, p. 37)

REFERÊNCIAS

AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido – modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

LEITE, Sebastião Uchoa. *A espreita*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Obra em dobras* (1960-1988). São Paulo: Duas Cidades, 1988.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Alta noite em alta fraga*. Lisboa: Relógio D’Água, 2001.

_____. *Consequência do lugar*. Lisboa: Relógio D’Água, 2001.

⁷Sobre essa temática na obra de Uchoa, o Doutorando em Letras da UFF, Franklin Dassie, vem apresentando comunicações e publicando estudos. Vide, por exemplo, DASSIE, Franklin. Uma dupla cidadania: doença e experiência lírica. In PEDROSA, C. e ALVES, I. (Org.). *Subjetividades em devir*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p.92-98.

⁸Cfe. COLLOT, M. *La matière-émotion*. 2. tirage, Paris: PUF, 2005.

_____. *Os dois crepúsculos* – sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.

NAVA, Luís Miguel. *Ensaaios reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Verso com verso*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

VERBETE Sebastião Uchoa Leite. *Dicionário de tradutores literários no Brasil*. Acesso em <http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/SebastiaoUchoaLeite.htm>, em 11/09/2009.

DEMAGOGIA COERCITIVA NOS DISCURSOS RELIGIOSOS DE PADRE AGAMEDES, DE *LEVANTADO DO CHÃO*, DE JOSÉ SARAMAGO

Jaime dos Reis Sant'Anna - UEL¹

DUBIEDADE CASUÍSTA

A estrutura repressiva do Latifúndio, em *Levantado do chão*, calcada no uso da Guarda e das armas, é paradoxalmente avaliada como frágil. Caso os trabalhadores se insurgissem unidos contra o Latifúndio e o Estado, ela sucumbiria em face do elevado número de camponeses movidos pela luta em favor do direito à sobrevivência. Qualquer criança, especialmente aquelas que possuem o tino semelhante ao da menininha da fábula “A roupa do Imperador”, de Hans Christian Andersen, notaria o absurdo da situação e insistiria em proclamar que o rei está nu: “Mas diga-me, senhora mãe, bate também a guarda nos donos do latifúndio, Como é possível, mãe, então faz-se uma guarda só para bater no povo, e que faz o povo.” (LC:72-73).

Não obstante a truculência com que a Guarda e os feitores agem em suas atribuições de aparelho repressor, o narrador adverte: “livre-nos Nosso Senhor da tentação [de rir da Guarda, a qual existe], para ser chamada e mandada” (LC:275) para aterrorizar o povo. Por isso, a causa maior para que não se concretize a reação dos camponeses contra a opressão do Latifúndio – tão plausível aos olhos das crianças, mas cuja real possibilidade não é perceptível aos adultos – não se deve tão-somente à força física representada pelas armas da Guarda. Na verdade, a reação contra a opressão do Latifúndio deixa de efetivar-se porque os trabalhadores têm o entendimento, acerca da situação injusta em que vivem, obnubilado pelas forças anônimas da ideologia dominante que atuam nesses processos sociais. Na estrutura social do latifúndio, a principal força ideológica a enfraquecer o povo, a ponto de submetê-lo ao servilismo indigno, é a ação da Igreja junto às camadas populares que nele trabalham, através da

¹ Mestrado e doutorado pela FFLCH/USP. Autor de *Literatura e ideologia*. São Paulo: Ed. Novo Século, 2003 e *O sagrado em José Saramago: Em que crêem os que não crêem?* São Paulo: Fonte Editorial, 2009. Atualmente é professor de literatura na UEL – Universidade Estadual de Londrina.

figura intermediária do padre Agamedes. Seus discursos funcionam como o principal instrumento ideológico para imprimir a legitimação da realidade injusta.

Segundo Paul Ricoeur, acepção do termo *ideologia* três níveis de compreensão devem ser considerados: em um primeiro nível, *ideologia é a distorção* da realidade; em um segundo nível, a *ideologia é, também, uma legitimação* desta realidade; e finalmente, em um terceiro nível, *ideologia é integração* do povo à realidade distorcida.² Louis Althusser lembra, inclusive, que o problema da ideologia é colocado a partir de um modelo de organização social que ele divide em superestrutura e infraestrutura. Enquanto a infra-estrutura abrange as chamadas *forças anônimas* que atuam como agentes dominadores da sociedade – como o capital, por exemplo –, a superestrutura é formada por um variado conjunto de expressões da cultura, da arte, do direito e da religião.³

A religião, por meio do estabelecimento da constelação hierárquica da sociedade católica portuguesa – rei e príncipes, bispos e padres, latifundiários e capitalistas –, constitui-se no mais forte elemento de alienação da realidade social, responsável pelo trinômio *distorção, legitimação*. Ao longo das primeiras sete décadas do século XX que servem de pano de fundo ao enredo de *LC*, o catolicismo tornou-se um dos principais instrumentos nas mãos do Governo implantado pela ditadura de Antonio de Oliveira Salazar. Desta forma, a sedimentar a ação opressora da Trindade do Mal junto à população alentejana, inserem-se os discursos ideológicos da Igreja, representados pelo discurso religioso de padre Agamedes.

A compreensão do modo como são construídos estes discursos, bem como os contextos em que são, formal e informalmente, proferidos, oferecer-nos-á a chave para interpretar as funções ideológicas da Igreja na manutenção do *status quo* que caracteriza o Latifúndio, distorcendo a realidade, através de uma prédica localizada no Alentejo, mas que não se restringe aos limites daquela região portuguesa, pois representa o universo da posição política da Igreja Católica de Portugal, no século XX.

A personagem padre Agamedes, na verdade, extrapola a figura comum de uma personagem verossímil, uma vez que o tempo de sua atuação no romance está para além dos limites da longevidade de um ser humano normal. No início de *Levantado do chão*, ele já se apresenta como figura a exercer suas atividades eclesiais no Latifúndio,

² Paul Ricoeur, *Ideologia e Utopia*, pp. 21-32.

³ *Apud* Paul Ricoeur. *Op.cit.*, p. 243.

desde meados do século XX, proferindo seus discursos ideológicos até o término da obra, com a Revolução dos Cravos, em 1974. Tal qual um sujeito atemporal, os mais de setenta anos de presença no Latifúndio transcorrem como se ele estivesse imune à ação degradante do tempo, de forma a parecer-lhe natural o dom sobre-humano de resistir aos efeitos físicos do passar dos anos, sempre com as mesmas práticas e os mesmos discursos ao longo de todos os períodos históricos alcançados pelo romance. Com esta característica, o texto de Saramago, diz Cerdeira da Silva, “chama a atenção do leitor para uma evidência”:

As pessoas não são eternas, mas é eterno o que elas representam; elas são, portanto, as mesmas enquanto representantes de uma entidade que as ultrapassa, e que fala por elas.⁴

O estabelecimento de uma espécie de “tempo sagrado”, especialmente traçado para a composição desta personagem – um recurso consagrado pela literatura fantástica, mas que destoa do estilo neo-realista de *Levantado do chão* – proporciona ao padre Agamedes uma vivência no espaço do Latifúndio, cuja natureza lhe imprime a representação atemporal da presença perene da Igreja Católica inserida na História de Portugal. Garante-lhe, por conseguinte, a paradoxal coerência do discurso, mesmo em situações explicitamente antagônicas, pois, como avalia o narrador, dando vazão à impressão percebida por João Mau-Tempo, ao sair de uma missa onde o pároco pregava, não importa em que contexto político-social ele se encontra: “a prédica dele é sempre a mesma” (LC:122). Seu discurso e seus sermões são elaborados a partir de uma dubiedade casuística que lhe permite adaptar o velho discurso aos mesmos interesses que as novas situações exigem.

O efeito literário imediato é a criação de um paradigma que explica a manutenção das condições sociais de Portugal por tantos séculos, uma vez que, ainda que mudem os nomes das personagens, quer os Bertos proprietários do Latifúndio, quer os Mau-Tempo trabalhadores dos campos, uma e a mesma é a Igreja que galvaniza a ideologia dominante.

A conseqüência natural do uso desta estrutura romanesca é a construção de uma antroponímia cuja recorrência é pedagogicamente articulada. Por um lado, o narrador

⁴ Teresa C. Cerdeira da Silva, *José Saramago entre a História e a ficção: uma saga de portugueses*, p. 209.

registra que os proprietários do Latifúndio têm nomes similares, diferenciados apenas pela simples variação de um mesmo sufixo de origem germânica “Bert” (brilho): Lamberto, Dagoberto, Alberto, Floriberto, Norberto, Sigisberto, Adalberto, Angiberto, Gilberto, Ansberto e Contraberto⁵. A intenção é indicar a continuidade cíclica de diferentes padrões que, desde tempos medievais, se alternam e se eternizam no poder com nomes e *modus operandi* semelhantes. Na outra extremidade da configuração social do Latifúndio, os sofrimentos da família Mau-Tempo também se sucedem ciclicamente, inseridos numa mesmice que lembra o curso da natureza, fazendo com que a história dos homens se assemelhe “à história das searas [que igualmente] repete-se com notável constância” (LC:303).

Diante da pouca variação dos sofrimentos que se repetem, mudam somente os nomes das personagens do clã dos oprimidos: Domingos, João, Antonio, Adelaide, dentre tantos outros que eles representam. Apenas “os olhos azuis” de João e de Maria Adelaide – nascidos, respectivamente, em 1905 e 1955 –, apresentam-se, segundo Gomes, como um “leitmotiv emblemático”,⁶ possibilitando ao narrador a reconstrução da linhagem dos Mau-Tempo na descontinuidade que lhes caracteriza os padecimentos: submissão e bastardia que remontam a um daqueles estrangeiros que viera para a terra com Lamberto Horques Alemão, “um galhardo homem de pele branca e olhos azuis”, a reclamar direitos sobre a terra e sobre os que nela “vieram agarrados, como torrão às raízes” (LC:71), gerando uma descendência deserddada, a partir do domínio político-social e da violência sexual.

Entretanto, no contexto da estrutura de desigualdade social do Latifúndio, desde o início do século XX até o fim do terceiro quartel, o sacerdócio católico representado em padre Agamedes mantém o mesmo e invariável nome: Agamedes, o eclesiástico cujas atividades “sacerdotais” acompanham as práticas anticristãs do Latifúndio contra os trabalhadores rurais.

A antroponímia do personagem é reveladora: na mitologia grega, Agamedes foi o arquiteto que construiu o templo de Apolo, em Delfos. Em *Levantado do chão*, Agamedes é o padre que não só é responsável pelo templo católico no Latifúndio como também, à sua maneira, arquiteta um discurso metafísico, monofônico, coercivo, demagógico e casuísta; ele é responsável pela edificação de uma estrutura ideológica

⁵ Renato Cordeiro Gomes. “A alquimia do sangue e do resgate, em *Levantado do Chão*”, 101-108.

⁶ *Ibid.*, p. 107.

que legitima o *status quo* de exclusão social. Um e o mesmo são os seus ambíguos discursos ao longo do século, como também inalterada se mantém sua comunhão com o Latifúndio e o Estado, as outras duas “pessoas” da Trindade do Mal.

A aparição do sacerdote na estrutura narrativa do romance coincide com a migração de Domingos, Sara e o filho João Mau-Tempo, de Monte Lavre para a freguesia de São Cristóvão, para a qual chegam em uma noite de intenso temporal. Ao estabelecerem-se os Mau-Tempo naquelas terras, lá já se encontrava o padre Agamedes. Da convivência entre o aldeão e o pároco, este primeiro representante da família Mau-Tempo torna-se sacristão e compadre do eclesiástico. Porém, o relacionamento entre o desregrado sapateiro e o mundano pároco é marcado por conflitos que culminam em bebedeiras e brigas que os levam às vias de fato dentro da igreja, enquanto celebravam uma missa: “uma vergonha, com os santos todos a olhar, e Deus que tudo vê” (LC:31). O importante para os objetivos deste estudo é que estes fatos ocorreram quando João Mau-Tempo acabara de nascer, cinco anos antes da implantação da República. Portanto, pelo menos desde 1905 o padre Agamedes já estava em pleno exercício de suas atividades eclesiásticas. Sua atuação se estenderá ao longo do século XX, pelo menos até a invasão do Latifúndio, em 1974, quase setenta anos depois de sua primeira interferência..

Ainda que o narrador registre algumas alterações físicas que refletem o envelhecimento gradual do sacerdote (e.g.: “o padre Agamedes, neste meio tempo fez-se de alto e magro baixo e gordo, LC:267; “Padre Agamedes, está com muito bom parecer, parece que rejuvenesceu”, LC:359), para ele o tempo não representa a passagem natural dos anos. Na singela cerimônia matrimonial do casal Gracinda Mau-Tempo e Manuel Espada, no final dos anos 40 – quase que uma repetição de outras tantas bodas, como a de Sara e Domingos Mau-Tempo, do início do século –, este fenômeno se explicita:

E o padre Agamedes diz as palavrinhas, enrola a estola e desenrola, deita uns olhos de esguelha ao sacristão que se atrasou, que idéia a vossa, este não é Domingos Mau-Tempo, aos anos que isto vai, nem o padre é o mesmo, as pessoas não são eternas. (LC:219).

Trata-se, portanto, de um personagem propositalmente construído de modo a parecer desvinculado do tempo real, a fim de que se torne o paradigma da representação do conjunto do clero católico do século XX, em Portugal. Desta forma, mais que

simplesmente garantir ao personagem a saúde física longa a sustentá-lo no exercício de seu ministério eclesiástico, a intenção é denunciar a omissão secular da Igreja que presencia a opressão ciclicamente repetida à exaustão, responsável pela articulação de um discurso ideológico favorável ao Latifúndio.

DEMAGOGIA COERCITIVA

Nos discursos do padre Agamedes, encontramos as marcas da ilusão da reversibilidade do Discurso Religioso, conforme teoria formulada por Orlandi.⁷ Segundo a lingüista, a grande marca do discurso religioso é sua natureza autoritária e coercitiva, cujo desenvolvimento se dá sob uma falsa possibilidade de livre-arbítrio por parte dos interlocutores, aos quais, na verdade, resta apenas a submissão integral à vontade divina representada pelo discurso do locutor. Para ela, o plano espiritual superior da ação do representante da voz de Deus (os discursos do padre) transforma a força em um direito inquestionável, enquanto o plano inferior temporal dos interlocutores (os camponeses) deve compreender a obediência como um dever. Desta forma, todas as intervenções retóricas do padre funcionam como forma de coerção. A violência deste tipo de discurso é diluída por uma falsa sensação de que o interlocutor é o responsável por uma decisão que não lhe compete, pois é determinada anteriormente pela imposição da vontade soberana do Deus em nome de quem o sacerdote fala.

A análise de alguns dos discursos do padre Agamedes confirmará esta relação ideológica de legitimação da violência arbitrária contra os trabalhadores, através da manipulação da linguagem religiosa. Ao abordarmos alguns discursos de padre Agamedes, em busca da compreensão do uso coercitivo da linguagem religiosa, tomá-los-emos como fragmentos esparsos que compõem um todo orgânico. Em certo momento do registro dos contextos em que estes fragmentos são proferidos, o narrador se antecipa em advertir ao leitor acerca da superfluidade do registro integral das falas religiosas do padre, tendo em vista a sua natureza tautológica. Trata-se, de fato, de variações do mesmo tema, a repetir-se em prédicas que se arrastam de modo invariável

⁷ Eni Puccinelli Orlandi. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*, pp. 239-262.

ao longo de todo o século: “Não vale a pena escrever o resto, já todos conhecemos o sermão do padre Agamedes” (LC:141).

As funções coercitivas dos discursos de padre Agamedes nos conduzem, mais uma vez, à figura repressiva da Guarda, já anteriormente abordada, e agora acrescida de uma patrulha especial, cujo alcance se espalha para além dos limites do Latifúndio, imprimindo terror por todo o território português: a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE).

No episódio ocorrido em meio às calamidades promovidas pela II Guerra Mundial, o Latifúndio se mostra inexorável perante a miséria da população, a ponto de impedir que os trabalhadores apanhem as laranjas a respeito das quais se decidiu que deveriam apodrecer no chão, ao invés de aproveitadas pelos camponeses esfaimados. Novamente deparamo-nos com a prescindibilidade do sagrado a reger a linguagem do narrador. Ao associar as laranjas com o “fruto proibido” do mito bíblico da primeira desobediência adâmica, a símile saramaguiana estabelece uma correspondência entre o Criador, que puniu a criatura recalcitrante, e a Guarda, cujos olhos oniscientes a enxergar todos os pecados (LC:117) conferem aos membros da Guarda o mesmo atributo divino da onisciência, utilizado para igualmente oprimir o faltoso e castigar os infratores.

Por semelhante modo, enquanto os males que afligem intensamente a Europa neste contexto histórico – guerras, pestes e fomes – são, “para usar a linguagem do padre Agamedes, os três cavaleiros do apocalipse” (LC:118), a Guarda, por sua vez, é avaliada como um “quarto cavaleiro/cavalo apocalíptico”, de alcance ainda mais amplo, pois seu aspecto aterrorizante se desdobra em “três rostos”.

No livro bíblico do Apocalipse, do qual Saramago extrai o fragmento para compor a imagem dos quatro cavaleiros, descreve-se cada uma das figuras montadas em cavalos de diferentes cores e trazendo consigo símbolos que obedecem a uma teleologia profética: o cavaleiro montado no cavalo branco recebe uma coroa, representando a vitória sobre o mal e, de acordo com as interpretações ortodoxas, é Jesus, o rei vitorioso que traz a vida⁸; o segundo e o terceiro cavaleiros, montados em cavalos vermelho e preto, recebem, respectivamente, uma espada e uma balança, com as quais tiram a paz da humanidade e a julgam. O quarto cavaleiro, montado em um cavalo amarelo, chama-

⁸ Cf. Bernard McGin. *Apocalipse (ou Revelação)*, pp.563-582.

se Morte, e o Inferno o segue: “foi-lhe dada autoridade sobre a quarta parte da terra para matar à espada, pela fome, pela peste e por meio das feras da terra”.⁹

A figura tem importância capital para a análise do sagrado na linguagem de Saramago porque, em *Levantado do chão*, desdobra-se em três rostos, todos eles associados à Morte: o latifúndio, a Guarda e, de modo especial, aquele que simboliza o poder extremo de Morte: a polícia de vigilância e defesa do estado, responsável pela execução da política de repressão armada contra toda a oposição ao Governo de Antonio de Oliveira Salazar:

E agora sempre chegou o quarto [cavaleiro], que é o das feras da terra. Mas este é o de mais assistência e tem três rostos, primeiramente o rosto que o latifúndio tem, depois a guarda para defender a propriedade no seu geral e o latifúndio em seu particular, depois o rosto terceiro. (LC:118-119)

O “rosto terceiro”, a que se refere o texto, ganhou contornos históricos quando o ditador português Antonio Salazar, após reforçar a proibição das greves e fundar, em 1933, a PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado), aperfeiçoou seu principal braço de repressão política, transformando-a, em 1945, na famigerada PIDE. Utilizou para o seu aprimoramento o apoio de agentes italianos e alemães para aplicar suas temíveis “técnicas”. Trata-se da oficialização do inferno apocalíptico da vontade única do Estado fascista, “uma bicha de três cabeças e uma só vontade verdadeira” (LC:119), de que tratou *Levantado do chão* no capítulo que culminou com a prisão e tortura de vários líderes grevistas, sendo Sigismundo Canastro, João Mau-Tempo e Manuel Espada (o futuro marido de Gracinda Mau-Tempo), os principais envolvidos nas ações da comunidade de Monte Lavre.

Na expressão da linguagem metaforicamente religiosa de *Levantado do chão*, a PVDE/PIDE “é um cavalo que rebenta as portas das casas a coice, come à mesa do latifúndio com o padre Agamedes e joga as cartas com a guarda” (LC:119), ou seja, desfruta de plena comunhão com os representantes dos poderes constituídos. Trata-se do braço oficialmente organizado e armado para agir como órgão repressor em harmoniosa parceria com os representantes eclesiásticos e com os grandes proprietários, revitalizando a Trindade do Mal – Estado, Igreja e Latifúndio. Entretanto, a ideologia e a transcendência hermenêutica das práticas e dos discursos de padre Agamedes não

⁹ Livro do Apocalipse, cap. 6, verso 8. (Bíblia Sagrada/NT, p. 266).

percebem no quarto cavaleiro o rosto da intolerância política contra a sua grei. Segundo a avaliação crítica do narrador, a Igreja não se dispõe a interpretar a Bíblia por outra perspectiva que não seja a espiritualização distanciada de tudo aquilo que está acontecendo no mundo concreto da fome e da tortura que se desenvolvem em Portugal:

Tolo é o padre Agamedes que só porque leu na bíblia cavalos julgou que de cavalos realmente se tratava, erro primário de que nos Açores foi retirado Manuel Espada pelo seu promotor colega de companhia. (LC:119)

Além de fazer coincidir a aplicação da figura emblemática do quarto cavaleiro do apocalipse com o terceiro rosto descrito como se fora a polícia política da Ditadura, o narrador estiliza um dos dísticos prediletos de Salazar – *Manda quem pode, obedece quem deve* – para uma variante aplicável ao cotidiano da repressão aos camponeses: “Quem mais ordena não é quem mais pode, quem mais pode não é quem mais parece” (LC:119). Não obstante a política totalitária salazarista permitir-nos afirmar ser a PIDE o poder que mais manda, pois tem a autonomia dos “porões” da repressão – como se observou nos episódios que narram a prisão, tortura e morte dos líderes trabalhistas e dos militantes políticos de oposição ao regime –, o cotejo do restante do enredo de *Levantado do chão*, até o desfecho triunfal que culmina com a Revolução dos Cravos e a invasão do Latifúndio – mostrar-nos-á que o poder que menos parece ser é, de fato, o que mais manda: a Igreja Católica.

A força coercitiva da Igreja, todavia, não abafa a atitude de subserviência que ela assume em diversas situações, quando se inibe diante dos poderes temporais, e se apresenta dominada principalmente pela vontade do latifundiário sobre o clero local. Em um destes episódios, por exemplo, advertido pela autoridade distrital quanto à existência de um trabalho de conscientização político-trabalhista junto aos camponeses, provavelmente realizado por comunistas pertencentes ao grupo a que chamam *organização*, padre Agamedes atende efetiva e prontamente ao regime, proferindo um de seus sermões a serviço da ideologia dominante:

Ainda ontem em conversa com o senhor presidente da junta ele me disse, Senhor Padre Agamedes, olhe que a fatal doença já pegou na nossa vila, e é preciso fazer qualquer coisa contra as perniciosas doutrinas que os inimigos da nossa fé e civilização andam a propagar entre as famílias. (LC:121)

A reação de padre Agamedes no atendimento às preocupações da autoridade temporal contra a atuação comunista é, primeiramente, a imprecisão. Trata-se de uma prática sermonística comum, mas que se mostra pouco eficiente no processo de convencimento dos ouvintes, como expressou o Padre Antonio Vieira, no *Sermão da Sexagésima*: “Sabeis, cristãos, por que não faz fruto a palavra de Deus? Por culpa dos Pregadores. Sabeis, Pregadores, por que não faz fruto a palavra de Deus? Por culpa nossa”.¹⁰ Na verdade, as imprecisões de padre Agamedes revelam mais o estado psicológico de um pregador “roxo de cólera”, transferindo para a comunidade reticente a culpa pela não “frutificação” de seu discurso: “Amaldiçoados sejam eles, caiam-lhes as almas nas profundas dos infernos” (LC:121).

Em termos homiléticos, a pregação encaminha-se para uma proposição mais pragmática, elaborando um sermão “soteriológico” moldado para aquela peculiar circunstância. Sua proposta configura-se em distorção ideológica da realidade, buscando alistar algumas razões com as quais pretende convencer os ouvintes, de que a condição social dos trabalhadores rurais portugueses é boa:

Ingratos, vos digo eu agora, que ignorais que o nosso país é a inveja das outras nações, esta paz, esta ordem, e agora vinde-me cá dizer se é tudo isto que quereis perder, falais de fartos, é o que é. (LC:121)

Durante as missas – momento litúrgico propício para a persuasão, pois as circunstâncias da ação do sagrado facilitam o estabelecimento de um *pathos* favorável ao orador – padre Agamedes utiliza um recurso da linguagem do discurso religioso, que Orlandi denominou *retórica da denegação*, cuja organização obedece a um esquema simples: Exortação, Enlevo e Salvação¹¹.

No que diz respeito à Exortação, três componentes se destacam: a identificação, a quantificação e a denegação. Desde o exórdio, a prédica privilegia a *identificação dos sujeitos*, através de vocativos, como “amados filhos” (LC:140) ou “amados irmãos” (LC:160), dirigidos aos camponeses. Eles são identificados como aqueles a respeito dos quais o padre diagnostica a presença dos graves perigos a que estão submetidos, admoestando-os acerca da necessária salvação. Estabelece-se o princípio da legítima representação da voz de Deus, por meio da prédica do padre, em contraste com as outras

¹⁰ Pe. Antonio Vieira, *Sermões*, vol. 1. (Org. e intr. Alcir Pécora). São Paulo, Ed. Hedra, 2000, p. 36.

¹¹ Eni Puccinelli Orlandi. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*, pp. 257-258.

vozes, cuja autoridade deve ser, *in principis*, demovida totalmente: “Amados filhos, cuidado, sopram ventos de rebelião por estas terras tão felizes, outra vez vos digo que não deis ouvidos” (LC:140).

Evidencia-se, neste procedimento característico da oratória religiosa, a tentativa de *quantificação* da comunidade, aqui delimitada pelo uso de mecanismos gramaticais de inclusão e exclusão: de um lado, o pronome “nós” indica os membros constituintes do grupo anteriormente identificado como “amados filhos”, composto pelos que habitam a “nossa terra”; do outro, o pronome “eles” aponta os articuladores da “rebelião”, inimigos da população trabalhadora que se imbuem, qual agentes a serviço do Diabo, da destruição da “felicidade” que a bendita terra lhes proporciona:

Certos homens que por aí andam em segredo a tirar-vos do vosso sentido, e que a graça de Deus Nosso Senhor e da Virgem Maria quis que em Espanha fossem esmagados, vade retro satanás e abrenúncio. (LC:119-120)

O terceiro componente da Exortação – a *denegação* – encaminha a estrutura da prédica para o contraste entre o Bem e o Mal. Segundo Orlandi, no discurso religioso, a *denegação* é a marca discursiva na qual, “para afirmar o que é positivo, deve-se negar o negativo”.¹² A tendência natural desta marca do discurso religioso é o uso de construções antitéticas, especialmente a utilização de antíteses, paradoxos e oxímoros, que geralmente conduzem o sermão a um inevitável maniqueísmo cristão: anjos da guarda (a Guarda) *versus* diabos vermelhos (comunistas); satanás *versus* Deus e a amantíssima Virgem Maria; a voz de Deus *versus* os ventos da rebelião; paz na terra *versus* peste, fome e guerra; submissão *versus* rebelião; felicidade *versus* desgraça. Deste modo, para convencer acerca do valor da manutenção do *status quo* vigente no Latifúndio, o padre – representante da voz imutável e, portanto conservadora, de Deus – deve reafirmar os perigos de qualquer mudança no latifúndio: no nível espiritual, os dogmas perenes e imutáveis do catolicismo; no campo concreto, o valor de vinte e cinco escudos pela jornada dos trabalhadores, de preferência, também perenes e imutáveis. Para justificar o emprego da violência pela Guarda, deve reafirmar a gratidão do filho a quem o pai castiga por amor.

¹² Eni Puccinelli Orlandi. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*, pp. 257-258.

Quanto ao Enlevo, o segundo elemento para o estabelecimento da *retórica da denegação*, é fundamental o emprego dos verbos no modo imperativo. Por um lado, o pregador profere ordens contundentes para admoestar a grei (“olhai”); por outro, ele inibe outras possibilidades, por meio do uso dos imperativos de proibição (“não lhes deis rancor; não deis ouvidos”). Tais imperativos afirmativos e negativos correspondem aos *propósitos divinos* para construir a necessidade e a realização da Salvação da comunidade. Neste ponto da prédica, o “sentimento de noção de reversibilidade discursiva” – a que se refere Orlandi como o elemento essencial do discurso religioso –, indica que os que mandam o fazem debaixo da indiscutível autoridade de Deus, e por isso, seu discurso não deve ser sublevado; e os que obedecem, o fazem, paradoxalmente, debaixo do “livre-arbítrio” que o dever de servo lhes impõe. Revelam, destarte, o comprometimento da Igreja com os poderes do Latifúndio e do Estado, notadamente os representantes da Guarda e da PIDE:

Fujais deles como da peste, da fome e da guerra, pois são a pior desgraça que sobre a nossa santa terra podia cair. [...] Olhai a guarda como vosso anjo da guarda, não lhes deis rancor. (LC:120)

Olhai que no fim desse caminho que levais está a perdição e o inferno, onde tudo é choro e ranger de dentes. (LC:160)

E por tudo isto enfim vos recomendo, conjuro e emprazo a que não deis ouvidos a esses diabos vermelhos.

Finalmente, na construção teleológica da *retórica da denegação* do discurso de padre Agamedes, a Salvação é a atitude de fé e de agradecimento da comunidade em resposta à dádiva ofertada por Deus por meio da prédica. Ela é invisível e, por isso mesmo, precisa materializar-se na figura concreta de seus representantes eclesiais da paróquia local. No contexto das greves dos trabalhadores rurais contra os baixos salários, entretanto, a perspectiva soteriológica deixa a esfera transcendental e se configura em um aspecto material pragmático, revelando-se no binômio adesismo e delação:

E se derdes fé de que alguém vos quer desencaminhar com falinhas mansas, ide dali ao posto da guarda que assim fareis a obra de Deus, mas se não tiverdes coragem, eu vos ouvirei no confessionário e em minha alma e consciência providenciarei.

E agora rezemos todos um padre-nosso pela salvação da nossa pátria, um padre-nosso pela conversão da Rússia e um padre-nosso por intenção dos nossos governantes, que tanto se sacrificam e tanto bem nos querem, padre-nosso que estais no céu, santificado seja o vosso nome. (LC:120)

A salvação dos trabalhadores, da qual padre Agamedes se propõe ser o emissário de Deus, obedece a uma dramatização hipócrita por parte do eclesiástico, mediante duas instâncias: na esfera do discurso propriamente dito – as falas, os sermões, as admoestações, as homilias –; e na expressão não-verbal – os silêncios, as evasivas, o gestual litúrgico. Em ambas linguagens, padre Agamedes apresenta ostensivas mostras de apoio à violência física empregada pela força policial ou às palavras de desprezo contra os camponeses. No desfecho do episódio da greve que reivindicava a majoração do salário para trinta e três escudos, por exemplo, quando o tenente Contente libera da prisão os trabalhadores vilipendiados, considerando positiva a mediação do pároco no acordo de libertação dos encarcerados, o eclesiástico assume, orgulhosamente, a literal figura sacerdotal de mediador entre Deus e os homens no que tange ao provimento da salvação: “levanta o padre Agamedes os braços, como se estivesse no altar” (LC:163). Tais associações narrativas visam caracterizar a postura cênica do representante da Igreja no momento hipócrita em que ele pode absorver totalmente para si a glória do sucesso de sua intervenção pastoral.

No episódio da greve pelos trinta e três escudos de jornal, os instrumentos ideológicos do discurso proferido pelos segmentos da sociedade opressora constroem uma imagem distorcida acerca dos trabalhadores rurais. A Trindade do Mal – representada pelos discursos de padre Agamedes, das opiniões do latifundiário e sua esposa, e da intolerância dos oficiais da Guarda – confere aos camponeses um tratamento depreciativo, cujo objetivo ideológico é destruir o sentimento de orgulho de classe, destituindo-os de qualquer valor humano e social necessários para a resistência à opressão.

Em todos estes casos, como apontaremos a seguir, padre Agamedes demonstra aceitar a depreciação do povo – que por tratar-se de “ovelhas de seu aprisco”, deveriam ser por ele defendidas –, indicando estar o pároco perfilado com os detratores dos grevistas.

Primeiro, no diálogo com D. Clemência, mulher do latifundiário, acerca da brutalidade dos malfeitores: “Esta gente não se lava, padre Agamedes, é verdade dona Clemência, que se lhes há-de fazer, são piores do que bichos” (LC:150). Verifica-se o mesmo propósito na manifestação verbal do padre ao ouvir João Mau-Tempo recusar-se

a delatar os companheiros da greve: “Deixe lá, diz o padre Agamedes em voz baixa, são uns pobres brutos, é o que eu me farto de afirmar, ainda no outro dia em casa de dona Clemência” (LC:161). Em seguida, ele ouve em silêncio o comentário depreciativo proferido por um homem que passa pelo espaço onde estão “manietados” – este último um vocábulo utilizado na tradução portuguesa dos Evangelhos para referir-se a Jesus durante os eventos da crucificação – vinte e dois envolvidos na greve por melhores salários, e de cujo local exala um agradável perfume de fruta – laranjas ou pêras: “Eu nem sei se eles têm almas para apreciar estas belezas, senhor padre Agamedes” (LC:154). Finalmente, em um terceiro momento, num contexto em que padre Agamedes visita os líderes do movimento grevista na prisão, com o fim de convencê-los a colaborar com os agentes repressores, para que se confessassem culpados e delatassem os companheiros de organização. Sem atentar para as torturas físicas e psicológicas a que eram submetidos os presos – o Dias, o Direito, o Catarino, o Mau-Tempo –, o padre demonstra a mesma permissiva omissão em face das palavras depreciativas proferidas pelo tenente contente: “essa escumalha (isto é, a ralé), senhor padre Agamedes, que Deus me perdoe” (LC:156).

A omissão do padre ao testemunhar o tratamento desumano recebido pelos presos políticos (“os próprios animais não são assim tratados”, LC:159) caracteriza a prevaricação de grande parcela da Igreja Católica, diante das atrocidades praticadas pelo regime totalitário vigente. A avaliação do narrador é explicitada com clareza, por meio do uso intencional do oxímoro que segue a atitude omissa do padre que se fez participante do mal contra o qual deveria insurgir-se: “Há um grande silêncio, rumoroso como todos são no quartel da Guarda” (LC:156).

Este silêncio somente é quebrado no ato de cumplicidade entre o padre e o oficial tenente Contente, a partir da articulação de um mesmo discurso, ainda que oriundo da boca de um representante do poder temporal (tenente) e de um representante do poder espiritual (padre). O uso da expressão irônica “múnus espiritual”, para referir-se ao papel específico que ele deve exercer diante dos conflitos do mundo concreto, revela uma dicotomia que lhe permite distanciar-se da esfera real, quando isto lhe convém. Trata-se de uma maneira prevaricadora de entregar a responsabilidade pelos abusos de autoridade aos encargos do poder temporal. Desta forma, padre Agamedes reconhece ter consciência das práticas abusivas do Governo e do Latifúndio, ao mesmo tempo em que se abstém de envolver-se na denúncia e solução desses assuntos. Para ele, suas funções

estritamente espirituais são a causa de sua omissão perante fatos que prefere fingir desconhecer, o “salvo-conduto” da alma que justifica a tolerância em favor dos opressores. Sua intenção, como soer de qualquer peça retórica, é tão-somente convencer seus interlocutores – um bando de presos desprovidos de qualquer possibilidade de resistência:

Assim estaremos no céu, eu no centro como convém ao múnus espiritual que exerço desde que me conheço e me conheceis, vós tenente à minha direita por serdes o protetor das leis e de quem as faz, vós agente à sinistra minha por fazerdes o resto do trabalho, cujo não quero saber nem que me obrigues. (LC:159).

Os olhos, antes obscurecidos para perceber as torturas, enxergam agora um quadro paradoxal crivado de hipocrisia e expresso por meio de fina ironia: os camponeses foram cegados pela heresia comunista e, por isso, não conseguem enxergar a bondade das autoridades governamentais que desejam o bem dos trabalhadores portugueses; camponeses recalcitrantes que são a causa dos males sofridos pelos guardas e agentes que se encontram pacientemente longe de seus familiares à espera da confissão dos grevistas; camponeses ingratos que precisam reconhecer o bem que a Igreja lhes proporciona ao proteger-lhes a alma e os corpos contra os inimigos vermelhos. Alguns extratos do discurso de padre Agamedes aos presos são marcados por inversão de valores e de juízos, atestando a demagogia que domina a cena:

Abre-se a porta desta casa de disciplina, e o que vejo, ó tristes olhos que para tal haveis nascido, antes fôsseis ceguinhos [...]

Não tem você vergonha, João Mau-Tempo, um homem de barba na cara, um homem de respeito metido nestas rapaziadas [...]

Estão estes senhores [o senhor agente e o senhor tenente] com tanta paciência, perdem a noite, coitados, não dormem, e também lá têm as suas famílias, que é que julga, à espera deles, em vigília, por causa da vossa teimosia [...]

João Mau-Tempo, é preciso não ter consideração pelas autoridades para se comportar desta maneira, que é que lhe custava dizer quem preparou a greve [...] diga-me lá se não está arrependido, a fazer sofrer desta maneira a sua família. (LC: passim).

O desfecho do episódio reflete a postura demagógica da Igreja. Diante da liberação dos presos, padre Agamedes assume uma postura cênica litúrgica, ostentando a vaidade de seu pretenso poder divino de mudar o destino dos grevistas, ao intervir em favor deles junto às autoridades. O comportamento demagógico de padre Agamedes

culmina com o dissimulado oferecimento de transporte aos presos liberados e a suas respectivas famílias, presente hipocritamente atribuído ao sentimento compassivo dos latifundiários: “Uma boa notícia, venham comigo que temos além em baixo à rua transporte para todos, *oferecido pelos vossos patrões*, não pagam nada, vai tudo nos carros e carroças dos patrões, e ainda haverá quem lhes queira mal” (LC:164).

A demagogia ideológica do discurso de padre Agamedes e a conseqüente coerção de seu teor autoritário resultam em adesão momentânea do povo, que lhe abastece “a não carecida despesa com a gratidão dos seus fregueses”. As famílias retribuem com sinceridade e gratidão, ofertando-lhe, dentre outras coisas, a sacrificial oferta representada nas “três gotas de sangue” dos cristos-trabalhadores. Desta experiência “pastoral” tentará o padre tirar proveito sempre que possível, em favor da construção de uma imagem simpática diante do povo, como se fora seu despojado protetor.

Neste sentido, tanto o discurso religioso de padre Agamedes quanto o discurso profano de qualquer opressor, sempre parecerão filhos de uma mesma fonte ideológica, como no relato da “revolução dos porcos” vivida por Antonio Mau-Tempo no quartel: “e depois veio o oficial de dia, fez um discurso como os de padre Agamedes, mas nós era como se não entendêssemos nem a missa nem o latim” (LC: 226).

REFERÊNCIAS

- ALVES, Rubem. *O que é religião?* São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984.
- BERGER, Peter L. *Rumor de anjos: o sobrenatural no mundo contemporâneo*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1994.
- BULTMANN, Rudolf. *Existence and Faith*. Cleveland, The World Publishing Co., 1965.
- CAMPBELL, Joseph & Bill Moyers, *O poder do Mito*. São Paulo, Ed. Palas Atena, 1994.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa, Editorial Caminho, 1998.
- DERRIDA, Jacques & VATTIMO, Gianni. *A Religião: o seminário de Capri*. São Paulo, Martins Fontes Editora, 2003.
- ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa, Edições 70, 1997.

ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas, Ed. Pontes, 1997.

OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Lisboa, Edições 70, 1999.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa, Editorial Caminho, 1998.

IMPÉRIO, NACIONALISMO E LITERATURA

Jeane de Cássia Nascimento Santos – UFS

Das várias particularidades do Estado Novo português, a idéia de unidade entre a Metrópole e colônias foi preponderante no discurso impetrado pelo regime. Para um povo cantado em prosa e verso pelos grandes feitos ultramarinos, a imagem de grandeza territorial reforça ainda mais o nacionalismo dos portugueses. Nesse período a população foi bombardeada pela propaganda do regime ditatorial salazarista, responsável por disseminar sua ideologia em eventos que tinham como lema, a repetitiva a mensagem do duradouro Império português e sua dimensão, representada na natural extensão territorial do império ao considerar as colônias ultramarinas como prolongamento de Portugal Medina (1993), Thomaz (2002).

Com a Constituição de 1933, o governo se assegura constitucionalmente e, durante quatro décadas, um trabalho de doutrinação lançado em vários setores da vida nacional confirmou o nacionalismo português e sua “vocação imperial”, baseada na veneração de feitos históricos da pátria portuguesa e de seus heróis. Verificamos nesse período um país marcado por um profundo nacionalismo, funcional ao governo centralizador de Salazar.

Convém lembrar que para a execução desse projeto nacionalista/expansionista necessitava-se um estado forte, autoritário e controlador. A combinação desses elementos resultou na censura a todos os meios de comunicação veiculados na metrópole e nas col nias, garantindo assim, a discussão e publicação apenas do que fosse de interesse do Estado. Também ficaram proibidos, no que diz respeito às col nias, debates públicos que contrariassem o ideal colonialista.

Tais ideais baseavam-se única e exclusivamente em confirmar ideologicamente o Império português, por meio de discursos nacionalistas introduzidos em toda a sociedade portuguesa. Retoma-se (se   que em algum dia se perdeu), a mística portuguesa do colonialismo, ou seja, o direito histórico de Portugal em relação às col nias ultramarinas. Direito “adquirido” por meio de 500 anos de experiência em

colonizar e catequizar. Salazar, interessado de perpetuar seu poder, lançou vários planos de ação em todas as áreas do pensamento português.

Um desses planos, talvez o mais eficaz, foi a propaganda sobre o império que ganhou grande força no seio da população. Disseminada por vários meios de comunicação, a propaganda imperial tinha como objetivo principal envolver a população, de tal modo que se sentisse participante ativa do governo. Em meio a esse envolvimento popular, avigorou-se de forma abrangente a ideologia imperial, um pouco enfraquecida desde a Independência do Brasil. Houve um bombardeio de campanhas que muitas vezes funcionavam como uma lavagem cerebral, exacerbando um nacionalismo baseado na reverência aos feitos heróicos do passado português Alexandre (2000): Exposições, Concursos Literários, Semanas Coloniais, só para citar alguns.

Nesse contexto político, verificamos, em Portugal, o incentivo a uma produção literária, denominada Literatura Colonial, que além de servir como meio de propaganda da ideologia do regime, seduz uma parte da população atraída por aventuras e exotismo. Esses textos, pelo que pudemos observar, não fazem parte, infelizmente, dos registros da História da Literatura Portuguesa, principalmente, na vigência do Modernismo português, período em que se poderia inseri-los. Somente Fidelino de Figueiredo, em sua obra *História da Literatura Portuguesa*, editado no Brasil, pela Companhia Nacional, dedica página e meia ao assunto. Cabe notar que o autor critica o uso da literatura colonial como uma das formas de propaganda do regime, porém se mostra favorável ao colonialismo e a uma produção literária que confirma o dom civilizador de Portugal.

Mas essa moderna literatura colonialista ainda se não libertou de todo da preocupação apologística e da ênfase da propaganda chauvinista, nem logrou interessar as zonas superiores da imaginação e da sensibilidade. É uma incorporação de grandes motivos, feliz anexação de territórios literariamente virgens, a qual está longe de haver dado todos os seus frutos. Sobretudo seria de grande urgência para essa literatura adquirir um prudente sentido das proporções, que é inseparável de toda criação artística duradoura. (...) Será para rezear que esta literatura colonial, bem vinda e grandemente duradoura, não constitua defesa bastante para os perigos que no horizonte acastela a falta de escrúpulos éticos e jurídicos nas relações internacionais. Também é para temer que esta mesma literatura haja despendido grande parte de suas forças a louvar e exaltar campanhas policiais ou punitivas, em vez de reborar a consciência do mandato civilizador de Portugal sobre extensos tratos de território. Figueiredo, 1966, p.484, 485

O motivo da exclusão desses textos dos manuais de Literatura Portuguesa ainda não é tão claro, porém Francisco Noa aponta algumas pistas e soluções. Primeiramente

nos fala do “*distanciamento temporal*” insuficiente para se ter isenção a respeito desse assunto que “*remexe, de imediato com sensibilidades, desperta crispções, dúvidas, fantasmas, sinais de desconforto e de inquietação*” Noa, 2002, p.15, entretanto, na visão do estudioso, mesmo sendo um tema deveras “espinhoso” tanto para ex-colonizadores, como para ex-colonizados, deve ser estudado para que não se caia numa “*generalizada demissão da memória*”, pois, “*não deixamos de considerar a existência de muitas consciências para quem a palavra colonial é apenas uma vaga evocação de algo que tem um significado difuso, ou mesmo, nenhum significado*” Noa, 2002, p.15, tratando especificamente das gerações pós 25 de Abril.

Salvato Trigo assinala outro motivo para essa lacuna na história literária. Segundo ele, duas forças se digladiavam no que diz respeito ao colonialismo. Uma apoiava uma aberta discussão sobre o assunto e outra o restringia, como “*tema reservado a políticos*”, temendo assim, a criação de uma “*mentalidade colonial, uma opinião pública capaz de se deixar tocar pelos problemas da nossa história da colonização*” Trigo, sd, p.135. Ainda, de acordo com Trigo, “*como já reconhecia, nos anos 30, José Osório de Oliveira, a literatura colonial era maldita para uns, e bendita para outros, dedicando-se estes a outorgar-lhes prêmios de valor discutível, e aqueles a niilizarem as boas obras que ela ia publicando*”. Trigo, sd, p.135.

Paulo Braga, no ensaio *Grandeza e humilhação da literatura colonial*, publicado na revista *Seara Nov*, faz severas críticas à literatura colonial e caracteriza-a como “*uma pequena literatura regional*”, logo, sem condições de elencar “*um aspecto importante da Literatura de um povo com projeção em todos continentes*”. Ao comentar sobre seus escritores, afirma que os textos coloniais primam pela “*ausência de gramática e talento. Na literatura colonial portuguesa há, pois, falta de gênio. (...) A literatura portuguesa caracteriza-se pela ausência de alma e de cérebro*” Braga, 1937, p. 304, 305. Refere-se ainda ao desprovimento estético da literatura colonial ao afirmar que “*Essa literatura, além disto, não existe como arte ou como função social, mas unicamente como concepção política.*” Braga, 1937, p. 304, 305. Na sequência de seu texto, deprecia ainda mais a literatura colonial, concluindo assim, o fato de ser uma literatura menor e por isso não merecedora de citação da afamada Literatura Portuguesa.

Mesmo detentora de apoio e críticas, observamos que esse tipo de literatura constituiu uma forma de propaganda instituída pelo Estado Novo português. A Literatura Colonial, um dos procedimentos de difusão da mística imperial, fez com que milhares de portugueses ficassem curiosos, fascinados, orgulhosos dos feitos

ultramarinos. Dessa forma, a partir da leitura dessas narrativas, esses leitores passavam a se identificar de maneira ímpar como leitor/personagem e porque não dizer também como escritor, numa cumplicidade sem igual. O gosto por esses textos caracterizados pela relação personagem/natureza, natureza exuberante e cheia de mistérios, exotismo e superioridade portuguesa envolveu a vida de muitos portugueses durante décadas. De acordo com Eduardo Lourenço, o lusitanismo aliado à mitologia *patriótica-clerical* resultava em

“populismo graças a obras (romances ou poemas) em que uma imagem mais convincente do povo português cumpre uma assimilação discutida mas inegável dos poderes desse “patriotismo” vigente apenas sob a máscara e mitos de uma visão burguesa particularmente vulnerável”. Lourenço, 2001, p.35 (grifo do autor).

Dessa forma, por meio do aparato propagandístico veiculado no país, a ditadura salazarista, causou principalmente no colono que tinha como destino às terras de África, um orgulho ímpar de suas raízes. E com essa identidade baseada em séculos de mitos que rondavam a cultura portuguesa, foi que o colono português, de acordo com as narrativas coloniais, rumou para a África. Acima de tudo, o que era colocado como objetivo maior nesses romances era cumprir o destino já traçado desde a formação de Portugal. De acordo com Rita Chaves “*A idéia era incentivar, na metrópole e nas colônias, a produção de textos que, além do reconhecimento das terras invadidas, pudessem reforçar o que Raymond Willians chamou de “estruturas de sentimento”*”. Chaves, 2002, p.3

Outro dado notório da ideologia do texto colonial é que, além de entreter o leitor, informa que a África não é mais aquele lugar indomesticável. Ao contrário, a idéia que esses textos passavam é que sobrava terra e faltavam portugueses para levarem adiante o império colonial. Há lugar para todos e promessa de fortuna também,

como exprimia-se já nos títulos das narrativas, com muita frequência indicando a relevância do espaço na composição da obra: *Terra de esperança* (de Emílio Castelo Branco –1940) *Terra Conquistada* (de E. Correia de Matos – 1945) e *Terra ardente* (de Norberto Lopes – 1948) integram uma lista que pode ainda ser ampliada com títulos em o continente é uma referência explícita: *África portentosa* (de Gastão Dias), *África misteriosa* (de Julião Quintinha) e *África, terra da promessa* (de Rodrigues Jr.). Chaves, 2002, p.13

Não é só nos títulos atribuídos a esses romances que verificamos a indicação de posse e prosperidade certa. Também podemos observar que o processo de colonização apresentava inicialmente as mesmas motivações para o deslocamento espacial. Os protagonistas saíam de Portugal rumo à África devido às descontentamentos pessoais trazidos pela vida. Esperavam que a mudança para solo africano solucionasse seus problemas e insatisfações, diretamente relacionadas à falta de dinheiro e às poucas perspectivas profissionais e sociais proporcionadas pela Metrópole. Eles tinham alguma instrução, grandes ambições e queriam a todo custo dar um passo ascendente na pirâmide social.

Na realidade, o grande chamariz dessas narrativas é a ideologia expansionista. No entanto, trilhando um caminho inverso da crítica, Fidelino de Figueiredo atribui valor artístico aos romances ao afirmar que *“O certo é que as colônias, que eram outrora exclusivamente motivos da baixa literatura oficial, relatórios e discursos, leis e regulamentos, ascenderam à literatura de arte. Vieram os prêmios e as exposições coloniais (...)”* Figueiredo, 1966, p.484. Já na avaliação de Augusto dos Santos Abranches, a literatura colonial passa longe, em termos de qualidade, daquilo que conhecemos como texto de natureza artística:

Será porque a literatura colonial não existe? (...) De mais a mais se tomarmos a palavra literatura como sendo uma forma de arte, como a resultante dessa espécie de apelo à criação que enforme as nossas reflexões, conjugando-as ou enquadrando-as para o pensamento colectivo, a dúvida virará uma certeza. (...) Logo, que em literatura existe sempre criação, forma e independência, a menos que se pretenda vender por obra de arte o que não passa de uma criação mais ou menos perfeita. (...) Ora, se na criação literária existe essencialmente humanidade, na falada “literatura colonial” esse sentido de humanidade brilha pela ausência. (...) Que a chamada “literatura colonial”, às suas tentativas de criação e independência, nada mais lhe resta que abrir as portas e sumir-se. Trabalho de transição, reflexo de época limitada em tempo e espaço, tem que forçosamente ser esquecida, mal aproveitada. Abranches, 1949, p.78 e 79)

Se articularmos a sociedade portuguesa do período em que os romances coloniais foram editados e lidos com a ideologia vigente na época, perceberemos que essas narrativas metaforizavam o imaginário de um povo que se vê novamente a desbravar, colonizar, catequizar. Metonimicamente falando, o colono representava a sociedade portuguesa que desde o século XV necessita do quintal alheio para sobreviver. Para Salvato Trigo

“a literatura colonial pretende ser, fundamentalmente, um hino de louvor à civilização colonizadora, à metrópole e à nação do colono, cujos actos de heroicidade e de aventureirismo, de humanidade e de estoicismo são quase sempre, enquadrados por uma visão maniqueísta de vida(...)” Trigo, 1985, p.145.

Nas duas narrativas coloniais, aqui utilizadas, as personagens Venâncio e Rodrigo, respectivamente protagonistas dos romances *O sol dos trópicos* e *O velo d’ouro*, de Henrique Galvão, insatisfeitos com sua realidade deslocam-se, buscando algo que não encontram no seu espaço de origem. Transferem seus sonhos e ambições para o local de chegada: Angola, onde se sentem renovadas para tarefas, até então, nem pensadas. Oriundos de uma camada social mediana, trabalhavam na Metrópole em serviços burocráticos e, não conheciam, portanto, a rudeza do trabalho com a terra.

O primeiro contato com o espaço africano não é muito agradável, porém esse detalhe não impedirá as personagens de darem sequência a seus projetos. Ao contrário, o espaço exercerá um papel crucial em toda narrativa e logo no início dos romances, o contato com a terra portuguesa, em Angola, despertará o “hereditário” espírito “construtor” português. O espaço se transforma à medida que as personagens também se transformam, pois no início das narrativas, elas não acreditam que vencerão os problemas advindos dessa mudança. Aos poucos, no entanto, percebem que têm uma força interna, própria de vencedores predestinados por uma “herança sagrada” e conseguem domar a “terrível” África, como podemos verificar em *O sol dos trópicos*:

Rompi na direcção que me tentava e, quasi de repente, dei com uma velha árvore, varada pelo raio, ainda a arder. Tinha sido esgalhada por um lado e lambiam-na ainda línguas esguias de lume. Em baixo, no chão, arrumadas ao tronco, vermelhavam, por entre cinzas leves e quasi brancas, tições afogueados em ninho cinzento de brasas. Senti uma alegria viva e transbordante. Eu, ou homem que trouxera em mim, obcecadamente, a idéia de

morrer e a quem a desgraça tinha varado como punhal implacável homem que se despenhara de altas ambições não alcançadas e que era infeliz porque muito desejara – senti-me alagado de ventura por encontrar meia dúzia de tições incandescentes, donde podia tirar lume e calor. Galvão, 1936, p. 119-120

Ou ainda em *O velo d’ouro*:

Ninguém me poderia fazer crer, nesse momento desolado, que a África era, como eu tinha julgado e vim a verificar depois, hospitaleira, boa generosa, e

que ainda por lá havia de encontrar sem santa paz, a fisionomia e o coração da minha terra.. Galvão, sd, p. 16

Albert Memmi, logo nas primeiras páginas de seu livro, *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*, coloca em questão a tese desenvolvida por vários impérios a respeito dos verdadeiros motivos que os levaram ao moderno colonialismo. Argumenta que “a missão cultural e moral”, bem como o espírito aventureiro das viagens coloniais, usados como pretexto durante um grande período, mostram-se, na realidade, como ofuscamento das intenções econômicas de exploração. A política colonial portuguesa, nesse sentido, não difere das difundidas em outros países. Dessa forma, a opção de propaganda adotada pelo governo luso resultará, pelo menos nos romances coloniais, numa imagem viril do colonizador, muito próxima ao modelo exposto por Memmi:

Muitos imaginam o colonizador como um homem de grande estatura, bronzeado do pelo sol, calçado com meias-botas, apoiado em uma pá – pois não deixa de pôr mãos à obra, fixando seu olhar ao longe, no horizonte de suas terras; nos intervalos de sua luta contra a natureza, dedica-se aos homens, cuida dos doentes e difunde a cultura, um nobre aventureiro, enfim, um pioneiro. Memmi, 1967, p.21.

Assim, distinção de caráter, destemor, entusiasmo, espírito cristão são particularidades indispensáveis aos colonizadores. Segundo Thomaz, para esses heróis dos romances coloniais, de Henrique Galvão: “*A África deve ser generosa, sem perder os mistérios e os encantos do exótico; deve-se domesticá-la, sem perderem-se as riquezas das paisagens e de suas gentes, riquezas estas traduzidas no cosmopolitismo do império e da nação.*” Thomaz, 2000, p.182.

Ao lermos *O sol dos trópicos* e *O Velo D’oiro*, deparamo-nos com personagens detalhadamente ajustadas ao protótipo do herói. Venâncio e Rodrigo, ao discriminarem os negros, confidenciam ao leitor, por meio da primeira pessoa, o espírito segregacionista da nação. Em nenhum momento, os protagonistas proferirão seu preconceito em alto e bom som, porém, como algumas atitudes valem mais que mil palavras, notaremos, assim como os negros, a imposição do mais forte solidificando-se aos poucos. Afinal, sozinho, o branco não conseguiria nada, desta forma “*com eles o colono deve associar-se, mas não perder-se*”, Thomaz, 2000, p.182. Logo, o hipotético

espírito amistoso e benevolente do colonizador seduziria o colonizado, a ponto deste, servilmente devotar confiança, trabalho e esforço para a expansão do império.

Em *O sol dos trópicos*, o português, Venâncio salvará N'Tuba, ferido com um tiro na perna, após lhe terem roubado todo seu gado. Os ladrões, Coxo e Dezassete, responsáveis pelo ferimento, eram funantes, escória portuguesa em África, saqueadores de gado e marfim. Recuperado, N'Tuba confiará cegamente na “amizade” “desinteressada” de Venâncio. Verá no português, além de um despretenso “amigo”, o único capaz de enfrentar os funantes, freqüente ameaça aos mukubais. No seguimento da narrativa, o nascimento de uma aldeia liderada pelo herói será apenas consequência de uma parceria baseada no “companheirismo”:

Apenas, ao primeiro contacto, uma timidez, todavia curiosa, os detinha a distância. Mas logo o gelo se desfazia – e pouco depois senhorialmente sentado à porta da minha cabana, com os negros acocorados em volta, dava audiência.

Uns procuravam-me para lhes acudir a feridas mais ou menos vastas e que sempre recebiam o mesmo tratamento: água do ribeiro e o sol glorioso do meio dia; outros requisitavam a minha sentença para se entenderem em questões que, em geral, diziam respeito ao gado que apascentavam; outros ainda apenas queriam ver-me e estabelecer contacto comigo.

Pouco a pouco – eu que quisera ser ministro entre brancos! – era de facto, por sentimento e crença dos mukubais da região, feiticeiro, juiz, médico – enfim, uma força amada e respeitada por almas simples, que em mim confiavam mais do que certamente confiariam os brancos que governasse. Galvão, 1936, p.178,179

Por esse fragmento, notamos que a hierarquização das relações em nada afeta o vínculo amistoso entre colonizador e colonizado, ao contrário, é vista naturalmente por ambas as partes, reforçando ainda mais a tese de Henrique Galvão, que defende uma colonização baseada no contato sensato com os pretos. Excesso de amizade ou trulência levariam por terra os interesses coloniais.

Em *O velo d'oiro*, Rodrigo rumo à África com o sonho do enriquecimento fácil proporcionado por possíveis minas de ouro. Lá chegando, ele e seu primo Vasco ouvem o relato de Mandombe, preto guerreiro, exuberante, “digno de confiança”, sobre a existência de ouro no interior de Angola. Vasco, antes mesmo da chegada de Rodrigo, já sonha com a possibilidade de riqueza fácil, abandonando assim o cultivo de sua fazenda, deixada a cargo de sua família. João, de dezenove anos, filho mais velho de Vasco, única personagem “com os pés no chão”, assume a administração da propriedade. Para ele, a riqueza só advém do trabalho árduo do campo. Por isso tenta,

sem sucesso, dissuadir seu pai da idéia de se aventurar à procura de ouro. No decorrer na narrativa, nosso herói, Rodrigo e seu primo não encontrarão ouro, porém perceberão que a verdadeira riqueza só será conquistada por meio de muito trabalho. Dourado é apenas a cor do trigo plantado com muito suor, ao lado de “gentes” como Mandombe, fiéis e fortes.

Durante a aventura do pai, Vasco e do primo, Rodrigo, João é a prova da tese defendida pelos romances coloniais: o trabalho e a sensatez são necessários ao colonizador português, que não se deve levar por aventuras momentâneas, nem por sonhos com resultados instantâneos. A eficiência da colonização só seria possível, se conduzida com a seriedade desempenhada por João durante a ausência impensada do pai. É interessante ressaltar que dos três filhos de Vasco, João é o único português nascido na Metrópole, daí, quem sabe, o espírito obstinado, descrito por seu padrinho Álvaro Pais:

-Aquilo que é propriedade para render uma fortuna. Eu te disse que era o beijinho de Humpata. Tu não acreditaste, não tinhas fé, mas era assim mesmo. Amanhã como está pelo João, já vale o dobro de olhos fechados! E quando venderes, o trigo, o milho e a batata, tu me dirás quem tinha razão. Olha que o demo do moço, até semeou uma partida de eucaliptos, que em menos de quinze anos vão dar uma fortuna só em madeiras! Sou eu que te digo, Vasco! Vais ficar rico como um Imperador! (...) (p.245)

Soubemos então que, na nossa ausência, o João se pusera a trabalhar com afinco. As terras desentranharam-se em abundâncias, a propriedade luziu e o seu ânimo criador andou por toda a parte. (...) Galvão, sd, p.247.

Ao que Vasco conclui: “- *Aqui é que está o oiro, Rodrigo; foi João quem o descobriu enquanto nós andávamos como tontos a cata da morte.*” Galvão, sd, p.252.

Outro fator importante para a fixação dos portugueses em África, de acordo com as narrativas, seria a presença da Igreja e sua missão evangelizadora, responsável pela conversão dessas gentes. Padre Mateus, personagem de *O velo d'oiro*, sabedor de seus encargos, revelará, pela experiência de seus quarenta anos em África, que, somente aqueles “*que não têm ambições de riqueza nem de glória, (...) que não esperam recompensas na terra e que fazem o dom total da sua vida, ao Deus em que crêem e à Pátria que servem*” Galvão, sd, p.144, deveriam ser considerados grandes heróis. E, ainda, num tom quase confessional, expõe a necessidade de paciência e amor com os da terra comprovando que “*A sua expressão satisfeita e feliz, a sua tranquilidade impressionante, o seu olhar puro de criança foram inteiramente ganhos em lonjuras*

como esta a desbastar selvagens e a revelar-lhes o aspecto superior da senhoria dos brancos” Galvão, sd, p.143.

O historiador Fernando Rosas, tenaz crítico do regime estabelecido pelo Estado Novo, numa demonstração de total repúdio não somente aos meios utilizados por Salazar para fortalecer o poder do estado, como também ao papel exercido pela Igreja Católica, parceira e esteio desse e de outros períodos da expansionista história portuguesa, conclui que

Este “clerical-facismo” era sobretudo uma “situação”, um compadrio da Igreja Católica com um grupo de portugueses sem escrúpulos com o “tirano” que os tornava beneficiários de mordomias do Estado. Tal regime, vindo das brumas da história como uma estranha maldição que se abatera – como outras no passado – sobre o destino nacional para impedir o progresso pátrio, mantinha-se “contra tudo e contra todo” por obra do obscurantismo religioso oficialmente alimentado, da mentira da propaganda oficial apoiada na Censura, da repressão policial. Rosas, 1996, p.26.

Desta forma, podemos observar que a colonização tem como principal agente, o português desinteressado por grandes riquezas, preocupado apenas em levar sua vidinha pacata junto de sua família, numa casinha simples, onde amor e paz reinam. Estas modestas ambições estão intimamente relacionadas à política portuguesa de colonização dos anos 30 e 40, defensora da família portuguesa católica, pobre (MEDINA 1999), mas feliz, por ter um caldinho que lhe esquentasse as entranhas. No entanto, a imagem idílica contradiz os interesses gananciosos dos colonizadores, que ao se deslocarem para as colônias, procuram somente a riqueza fácil e pouco trabalho.

Por final, destacamos a preocupação do autor em erigir o seu ideal de sociedade colonial nos romances *O velo d’ouro* e *O sol dos trópicos*, demonstrando, assim, a fantasiosa possibilidade das colônias resolverem os diversos problemas sociais e econômicos enfrentados por Portugal no século XX. Concebe, ainda uma sociedade idealizada, onde colonizadores e colonizados viveriam felizes e satisfeitos, seguindo sempre a remota, porém cada vez mais atualizada superioridade européia.

REFERÊNCIAS

ABRANCHES, Augusto do Santos. Sobre “Literatura colonial”. *Seara Nova*, Lisboa, v. 1099 a 1120, p. 78, 79, jan/ jun, 1949.

ALEXANDRE, Valentim. *Velho Brasil/Novas Áfricas*. Porto: Afrontamento, 2000.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BRAGA, Paulo. Grandeza e humilhação da Literatura colonial. *Seara Nova*, Lisboa, v. 505 a 528, p. 304-305, Abr/Set, 1937.

CHAVES, Rita. Colonialismo e vida literária no império português. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v.6, p. 3-13, 2001-2002.

FIGUEIREDO, Fidelino de. *História literária de Portugal*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

GALVÃO, Henrique M. *O velo d'ouro*. Lisboa: Livraria Popular. s/d.

_____. *O sol dos trópicos*. Lisboa: Empresa do Anuário Comercial, 1936.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2001.

MEDINA, João. A ditadura portuguesa do “Estado Novo” (1926 a 1974): síntese de ideologia e mentalidade do regime salazarsita-marcelista. In: TENGARRINHA, José (Coord.). *A historiografia portuguesa, hoje*. São Paulo: Hucitec, 1999.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizador precedido pelo retrato do colonizado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho, 2002.

PAULO, Heloísa. *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil – O SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Minerva, 1994.

ROSAS, Fernando. *O Estado Novo nos anos trinta, 1928 – 1938*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

THOMAZ, Omar Ribeiro. *Ecos do Atlântico Sul: representações sobre o terceiro império português*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Fapesp, 2002.

TRIGO, Salvato. Literatura colonial – Literaturas africanas. *Ensaio de Literatura Comparada Afro-luso-brasileira*. Lisboa: Vega, s/d.

A DUPLA CONSCIÊNCIA TROPICAL NA ANGOLA COLONIAL: LEITURAS DE YAKA

Jesiel Ferreira de Oliveira Filho - UFS¹

*De um lado humanos, do outro, humanos
Todos armados então são desumanos
Falam que a briga não nos leva a nada
O mar não tem cabelo, quem se afoga nada
Não dá pra exigir de quem não come nada
Aqui o seu diploma não vale de nada
Nós não somos nada
Nós não temos nada
Branco camarada, largue a espada*
[MV BILL, “Uma declaração de guerra”]

Aceitando-se como colonizador, o colonialista aceita igualmente, mesmo que tenha decidido ignorá-lo, o que este papel implica de condenável, aos olhos dos outros e aos seus. Esta decisão não lhe concede de forma alguma uma feliz e definitiva tranquilidade de espírito. Pelo contrário, o esforço que fará para superar esta ambiguidade fornecer-nos-á uma das chaves da sua compreensão.

[Albert MEMMI, *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*]

Seja a nível pedagógico ou vivencial, a leitura brasileira das literaturas africanas em língua portuguesa gera um trabalho de reflexão e de tradução de valores culturais cujos resultados se mostram dos mais produtivos, quando se busca ampliar nossa compreensão acerca do peso exercido pela experiência colonial na definição de estruturas nacionais como a miscigenação, bem como de traços culturais característicos como a plasticidade, a malandragem e o racismo dissimulado. Nos textos africanos, discursos e sujeitos se inscrevem de acordo com regras de significação que podem deslocar ou reverter os efeitos normatizadores da razão e do texto ocidental e colonial. O estudo das narrativas da “África Portuguesa” mostra-se, assim, especialmente útil para releituras diferenciais dos imaginários sincréticos gerados pelas transculturações afro-luso-brasileiras,

¹ Universidade Federal de Sergipe, professor-adjunto.

principalmente para a revisão analítica das estranhas ambivalências que caracterizam as sociedades tropicais, formadas pelo cruzamento de gentes e de civilizações bem mais heterogêneas do que recordam e propalam os mitos amalgamadores da mestiçagem. Retomado por um trabalho crítico que problematiza limites, tendências e alternativas para a modernização e para a integração globalizada do Brasil, esses estudos comparativos contribuem para a formação de sensibilidades e saberes enriquecidos de fundamentação histórico-cultural tanto para a identificação de forças reprodutoras das hierarquias coloniais, quanto para lastrear perspectivas éticas, políticas e estéticas interessadas em reconstruir paradigmas tropicais pela revalorização das matrizes africanas.

O método reverberativo de leitura que aqui proponho considera o imaginário angolano como um espelho estratégico para visibilizar as contradições naturalizadas que entretecem a assimétrica realidade brasileira, tornando mais explícitos os processos silenciosos que impõem a esta modelos étnicos “branqueados” e desafrikanizados. A partir de seus estudos sobre as especificidades demográficas e políticas da mestiçagem na margem angolana do império português, o historiador Luiz de Alencastro sublinha que “em última instância, há mulatos no Brasil e não há mulatos em Angola porque aqui havia a opressão sistêmica do escravismo colonial, e lá não”¹. É importante ressaltar, nesta observação, a indicação de uma violência originária que se articula estruturalmente ao incremento das práticas miscigenadoras luso-brasileiras — a principal das quais, cumpre lembrar, era o estupro sistemático das escravas negras. Até que ponto a tradição instituída por esses e tantos outros abusos autorizados pela exploração racista não está no cerne daquilo que, na atualidade brasileira, denominamos de “cultura da violência”? Se nos colocamos atentos aos índices diversificados que apontam para a estratificação racial do direito à vida — tal como denuncia a pesquisa Índice de Homicídios na Adolescência (IHA), promovida pela Unicef e recentemente divulgada² —, uma releitura da famosa metáfora do “cadinho de raças” termina por concluir que a maturação histórica dessa imagem, ao invés de consumir as possibilidades transmutadoras que a livre combinação dos corpos e valores tropicais pode ensejar, tem materializado antes as suas conotações destrutivas, expressas nas violentas disparidades que transpassam nosso mundo de cordialidades relativas, mundo no qual a partilha de intimidades e de emoções novelescas não se confunde com a partilha equitativa de direitos básicos. No cerne desse escandaloso, ainda que largamente secundarizado, descompasso entre as forças criativas acionadas por nossas vivências mestiças e a mesquinhez de nossas estruturas

sociais, parecem atuar decisivamente mecanismos heteronomizadores, ou processos alienantes, que atualizam significações instituintes do racismo colonial³.

Sobrecarregados não somente por traumas genésicos como pelas variadas formas de expressá-los e significá-los, os mitos, saberes e discursos sobre a mestiçagem brasileira reclamam um olhar crítico sempre atento para os dualismos que os estruturam. Gerando signos plurifacetados, que podem ser variadamente apropriados e recombinaados, nos imaginários mestiços digladiam-se impulsos de purificação e de transformação, de repetição e de diferença, cujas resultantes sócio-culturais, conforme será discutido neste ensaio, favorecem menos os equilíbrios “interpenetrativos” defendidos por Gilberto Freyre⁴, do que a proliferação daquelas “ambivalências socializadas”⁵ nas quais, para Roger Bastide, se condensavam os impasses acerca do lugar do negro na construção nacional. O que fica em causa, nessa categoria, são os processos psicossociais através dos quais são “acomodadas”, em molduras interpretativas variáveis, experiências e percepções contraditórias acerca dos problemas, ou diferenças, que compõem a realidade multicromática e pluricultural em que vivemos, acomodação sempre hesitante entre a confirmação pragmática e a recusa simbólica dessa realidade. Manobra como defesa da integridade de uma “essência” identitária eurocêntrica, ou como suporte para a manutenção de um certo esquema de poderes e de privilégios “meritocráticos”, a elaboração argumentativa e psíquica dessa recusa, assim como a culturalização da mesma, exprimem o papel substantivo que a visão-de-mundo escravagista continua a desempenhar na reprodução do imaginário social brasileiro. Assim, a alienação racista que perpassa sujeitos e convívios mistos suscita experiências interpessoais parasitárias ou altamente conflitivas, marcadas por formas diversas de mistificação mútua e por indelével vazios de sentido. Em seus estudos sobre o preconceito racial no Brasil, Florestan Fernandes resume a sequência antitética de posturas pela qual se dá a produção cotidiana desses vazios, ou daquilo que Fernandes denominava de “moral reativa” do branco brasileiro:

Sem nenhuma espécie de farisaísmo consciente, tende-se a uma acomodação contraditória. O “preconceito de cor” é condenado sem reservas, como se constituísse um mal em si mesmo, mais degradante para quem o pratica do que para quem seja sua vítima. A liberdade de preservar os antigos ajustamentos discriminatórios e preconceituosos, porém, é tida como intocável, desde que se mantenha o decoro e suas manifestações possam ser encobertas ou dissimuladas. (...) O branco entrega-se a um comportamento vacilante, dúbio e substancialmente tortuoso.⁶

Tão importante quanto o problema moral colocado por essas vacilações são os problemas culturais aos quais elas remetem. Sobretudo nas vertentes institucionais do discurso identitário brasileiro, observa-se que tais dubiedades tendem a impingir às matrizes negras um caráter difuso, complementarista, por vezes situado na fronteira entre a marca e a sequela, entre o que não pode ser negado nem ser positivado. Para além das suas motivações sócio-econômicas, na lógica oscilante do “preconceito de ter preconceito” é preciso reconhecer a atualização do confronto histórico entre as dinâmicas assimiladoras e transfiguradoras que se entrecruzam nas mestiçagens tropicais, dinâmicas étnicas e éticas que exercem funções ideológicas básicas na definição dos projetos e prioridades da nação brasileira. A recomposição das performances tortuosas da razão morena, indecisa entre as polaridades tradicionais e a abertura transculturadora, põe em evidência as expressões micropolíticas de um questionamento identitário de amplitude coletiva, questionamento cuja indefinição persistente, tantas vezes festejada nos cultos da “cordialidade”, da “geléia geral”, do “vale tudo” e afins, pode ser mais criticamente compreendida como resultante daquelas “motivações psicossociais dissociativas”⁷ que, segundo Florestan Fernandes, paralisam os processos de mudança nas sociedades do capitalismo dependente, na medida em que inviabilizam alianças estratégicas entre os grupos sociais e étnicorraciais que compõem a nação. Nos termos de Homi Bhabha, trata-se de evidenciar sistemas de “crença múltipla e contraditória”⁸ que, partindo dos pressupostos simbólicos da reificação colonial, se atualizam nas sociedades pós-coloniais como códigos e linguagens racializadores, exercidos, nas palavras do antropólogo português Miguel Vale de Almeida, tanto como “um regime de constrangimentos quanto [como] uma prática de convivialidade e uma estilística da convivência”⁹.

Significando tanto integração quanto diluição, tanto combinação quanto hierarquia, a mestiçagem legitima um princípio discriminatório cuja instrumentalização política pode ter efeitos devastadores. Também os estudos do sociólogo angolano Mário Pinto de Andrade apontam para as correlações existentes entre a implementação das práticas assimilacionistas e a intensificação de processos que levavam à “desestruturação social” dos sujeitos e das comunidades nativas de Angola. Equacionando fatores como os critérios seletivos aplicados aos candidatos a colonos e a hierarquização branqueadora de traços fenotípicos e culturais, Andrade sumariza a estratégia global que incorporava as pontes somáticas e culturais geradas pela mestiçagem ao maquinismo da exploração colonialista:

Ao longo das fases da implantação do sistema de dominação, o poder político central estabeleceu a relação entre a qualidade e a origem dos seus actores e os quantitativos demográficos disponíveis para o *modus operandi* no espaço da conquista ou da ocupação efectiva.

Portugal foi pautando a utilização dos seus próprios recursos humanos e a consequente posição monopolizadora das colónias ao ritmo de seus actos de evangelizar, assegurar a administração civil e “pacificar” o indígena rebelde. Triplo objectivo que só poderia ser alcançado graças ao concurso de uma camada social intermediária e subalterna cuja mobilidade vertical obedecia a motivações adaptadas à conjuntura temporal e às exigências locais.¹⁰

Constituída através de uma complexa engenharia simbólica que correlaciona e distingue vários níveis de subalternidade, isto é, os diferentes grupos inferiorizados pelo poder metropolitano (incluindo aí os colonos europeus), fazendo-os competir entre si por escassas possibilidades de promoção, ou mesmo pelo acesso a condições elementares de subsistência, a camada intermédia funciona menos como um anteparo do que como uma interface versátil, e calibradamente heterogênea, na qual é dinamizada a reprodução ideológica do conformismo, do oportunismo e das ansiedades racistas. Na literatura angolana encontramos figurações notáveis desses agentes intermédios, seja na obra de autores fundadores da nacionalidade, como Uaenhenga Xitu e Manuel dos Santos Lima, seja nas escritas mais recentes de José Agualusa e João Melo, entre outros. É interessante assinalar que a tematização da mestiçagem é mais assídua na ficção angolana do que na brasileira, aspecto tanto mais sugestivo quando consideramos que, na margem africana, os mulatos jamais se alçaram a um estatuto de representatividade nacional equivalente ao do moreno, embora estejam inseridos estrategicamente nos esquemas que articulam raça e poder em Angola¹¹. Para o tema deste artigo, merece destaque o tipo de mestiçagem invisível, mas não menos conflituosa, que foi trabalhada no romance *Yaka*, de Pepetela. Neste texto elabora-se um perturbante “auto-retrato do colonizador”, parafraseando Alberto Memmi, que desloca as abordagens tradicionais da literatura colonialista portuguesa, centradas na imagem do “branco bom”, receptivo ao convívio com os negros e empenhado na “civilização” dos nativos. Pelo protagonista de *Yaka*, o branco nascido em Angola Alexandre Semedo¹², inscrevem-se imagens paradigmáticas dos estados de confusão mental, moral e cultural suscitados nesses sujeitos híbridos, enquanto transitam e se esquivam entre os impasses da miscigenação racista. Reverberadas no contexto brasileiro, essas imagens fornecem aportes substantivos para dois temas centrais de nosso debate étnicorracial contemporâneo: a posição cultural e política dos “brancos pobres” no âmbito das sociedades morenas, e o papel desempenhado por esse

segmento na legitimação das violências dirigidas contra os membros “escuros” e africanizados dessas sociedades. Neste romance angolano, adquirem contornos precisos as práticas e significações através das quais se articulam autoritariamente, nas relações entre brancos e negros, intimidade e tutela, sincretismo e alienação, engendrando os equilíbrios assimétricos entre identificação e exploração que também caracterizam as relações interétnicas no Brasil. Tais configurações esdrúxulas de valores e posturas, por vezes cultivadas como o necessário “jogo-de-cintura” para o convívio real com as inaceitáveis diferenças, compõem uma ética social distorcida que possibilita o racismo dissimulado e seus profundos efeitos discriminatórios. É pelo exame dessas distorções que, a meu ver, se tornam efetivamente nítidas as situações de “alucinação coletiva”¹³ que, segundo a antropóloga Yvonne Maggie, famosa militante contra as cotas raciais, afetariam aos críticos da suposta democracia racial brasileira, incapazes de compreender as sutilezas de nossos convívios universalistas. Pelo texto de *Yaka* emerge um negativo da “paz mestiça” que põe em relevo as mistificações, recalques e cumplicidades através das quais esta paz insanamente se sustenta.

Criado até a juventude numa casa que estabelecia mediações diversas entre brancos, mestiços e negros angolanos, o escritor Pepetela confessa que cedo se deu conta de que a diversidade de “raças culturais” era um dado fundamental para a reflexão sobre a terra em que nascera e sobre as relações mantidas entre as variadas gentes que a habitavam¹⁴. Protagonista de uma trajetória histórica que abrange desde estudos universitários na metrópole até posições de comando na guerrilha anti-colonial, lhe possibilitando contatos próximos com as múltiplas identidades que se conciliavam e se confrontavam na derradeira crise do império português, na segunda metade do século XX, Pepetela ressalta que seu trabalho de escrita procura atentar para defasagens cotidianas e instituídas entre discurso e ação, defasagens que, depois de sua experiência como dirigente no governo angolano — foi vice-ministro da Educação de 1975 a 1982 —, se tornaram cada vez mais perceptíveis e inquietantes¹⁵. Publicada em 1985, *Yaka* é uma obra recheada de imagens fortes de tais disjunções. Através do título o autor convoca um significante fundador da memória cultural angolana, pelo qual se nomeia uma antiga sociedade guerreira, também conhecida por “jaga”, surgida no século XVI em simultâneo à chegada dos europeus, e composta por indivíduos provenientes de variados grupos étnicos bantos, geralmente incorporados à força. Nesse atribulado processo de emergência identitária, delineia-se aquilo que Pepetela chama de “cazumbi [ou ‘espírito’] antecedido da

nacionalidade”¹⁶. Ao longo dos séculos, esse espírito constituiu relações complexas de aliança e de confrontação ao colonialismo, forjando as identidades e os antagonismos que configuram o imaginário angolano. No âmbito do romance, Yaka também nomeia uma misteriosa estátua, cujas interações com Alexandre Semedo representam processos ambíguos de assimilação do colono português ao espaço africano, ou os conflitos pessoais e culturais que caracterizam situações de “dupla consciência”, nos termos de Paul Gilroy¹⁷, experimentados pelos agentes coloniais em Angola. Constituído como interlocução imaginária desde a infância de Alexandre e, posteriormente, como fonte para um diário memorialista, o diálogo com a estátua Yaka também aciona o princípio narrativo do romance, mobilizado através de vozes e perspectivas que se confundem na produção discursiva de uma intersubjetividade híbrida, correspondente a uma sensibilidade luso-angolana questionadora, mas bloqueada para o estabelecimento de um intercâmbio pleno entre suas faces cindidas. Num momento de introspecção, reflete Alexandre:

Pena? Era de pena o olhar da estátua? Não. Mas era ambíguo, como todo olhar de estátua. Era certamente zombeteiro esse olhar ela tivera sempre. Mas há também uma zombaria humana, que ultrapassa o escárnio e atinge a compreensão. Tu falas para mim, Yaka, há oitenta anos que falas para mim, sou eu que não te entendo. Não é uma questão de língua, há algo mais que bloqueia a compreensão.¹⁸

Incapaz de superar as barreiras que filtram a comunicação com seu alter-ego africano, Alexandre atinge a velhice aprisionado numa espécie de autismo, que consuma um longo percurso de indefinições, postergações e outras modalidades de recusa em assumir as consequências políticas dos hibridismos que compunham sua personalidade. Pequeno comerciante residente em Benguela, espaço exemplar da mestiçagem angolana, Alexandre está situado nas margens sociais do dispositivo que assegura a supremacia branca nesse território, posição que tanto lhe estimula convívios diretos com representantes da população negra nativa, quanto lhe dá acesso a uma compreensão imanente dos mecanismos predatórios que viabilizam a empresa colonial. A compactuação com tais mecanismos não apaga, entretanto, a percepção acerca dos laços de profunda dependência que, ao mesmo tempo, entretecem os povos separados pelo racismo. A oscilação entre essas duas verdades, e a crise de sentido pessoal que ela suscita, registra-se detalhadamente numa cena que focaliza a juventude de Alexandre, quando a sua família recém-formada encontra-se ameaçada pelo acirramento da violência racial:

— Merda! Não se pode viver sempre com medo. Temos de acabar com eles.
(...) Donana [a esposa] perguntou então a Alexandre:
— Todos, Alexandre?
— Todos! Enquanto houver negros viveremos no medo. Estou-me cagando se se revoltam porque lhes roubam as terras boas para o café. Estou-me cagando se se revoltam contra o imposto de ter uma cubata ou contra o imposto de nascimento. Estou-me cagando se acham injusto pagar o ar que respiram. Estou-me cagando se a terra antes era deles. Não quero é viver mais no medo. E deixa de me olhar assim, Yaka, também me estou cagando para ti e para o que penses de mim.
[prossegue Alexandre]
— O problema é que não nos devíamos ter metido no barco, um barco que não dá para todos e onde havia gente antes. Bom. Agora já estamos, não podemos sair. É matar ou morrer. Que sejam os outros a saltar do barco.
— Mas se matam todos, quem vai trabalhar? [pergunta Donana]
Alexandre sentou. Se virou para o centro da sala.
— Pára de me criticar, Yaka, não me chateies. (...) Ela vê tudo. Julgas que não percebo? E está a falar. E a acusar-me, de quê não sei. Pela primeira vez compreendo o que ela está a querer dizer.¹⁹

Identitariamente ameaçador e materialmente indispensável, o sujeito negro configura-se como ponto focal de afetos contraditórios. Aceitar ou recusar a presença africana demarca possibilidades antagônicas, seja quanto às formas de organização sócio-econômica do território colonizado, seja no âmbito das trocas culturais que perpassam os sistemas assimiladores da mestiçagem. Dentre os companheiros de infância de Alexandre, reunidos num grupo que se dedica à “caça aos pássaros e lutas com os bandos dos outros bairros”²⁰, destaca-se o Tuca, único negro aceito no grupo de crianças brancas. O corpo desse menino mostra-se bastante apropriado para encarnar com maior realismo, em brincadeiras de guerra, o líder rebelde angolano Mutu-ya-Kevela, brincadeiras que por vezes culminam em estupros coletivos de meninas negras sequestradas nas vizinhanças. Evitando participar dessas sessões de violência sexual e questionando a sua legitimidade, Tuca faz aflorar os preconceitos que reiteram uma posição passiva para os negros naquela sociedade: “O que interessa é nós gozarmos. Ela não conta”²¹, afirma peremptório Alexandre após mais uma violação, prática que não deve, porém, ser estendida às mulheres brancas, como todos enfatizam para Tuca. Aprendendo ele cedo essas regras básicas da dominação, a cumplicidade se torna uma posição natural, o que o leva a novos engajamentos nas lutas que sustentam o poderio português, sem com isso obter enfim um estatuto de assimilação desvinculado das marcações raciais:

Alexandre olhou com inveja para o Tuca, o antigo Mutu-ya-Kevela. Tuca não gostava de brincadeiras violentas e agora era tenente de guerra preta. De certeza por ter a quarta classe. (...) Tuca estava à civil e não tinha nenhum ar de militar: o mesmo negro tímido, sempre pronto a se encolher se adivinhava perigo. (...)

Também seria capaz de matar o Tuca, o negro amigo dos brancos? De qualquer modo, enquanto houver negros viveremos no medo, pensou Alexandre.²²

A colaboração prestada por Tuca no trabalho de extermínio dos nativos torna-o uma arma valiosa da guerra colonialista, mas suas confidências acerca das raízes do conflito continuam a expor, perante Alexandre, a terrível realidade da escravidão persistente e da desumanização dos africanos, fatores que alimentam o circuito interminável de brutalidade com que o desejo colonial se lança expropriativamente sobre terras férteis e sobre sujeitos racializados²³. Cooptado e conivente, Tuca só obtém de recompensa uma sobrevivência agreste, cujo balanço final, conforme o faz Alexandre, realça as assimetrias dinamizadas pela discriminação racial:

A lembrança da revolta do Seles trouxe a Alexandre a lembrança do Tuca. Anos e anos sem o ver. E depois Tuca voltou para Benguela, para morrer na terra. Acabado, chupado pelos anos de trabalho no Huambo e Moxico. (...) — Trabalhaste sempre com o mesmo patrão? — perguntou Alexandre. — Sempre. — Tens então uma reforma. — Não, não tenho reforma. Fui guardando algum dinheiro para a velhice. Mas repara, não me queixo. Estou agradecido ao meu patrão, tratou-me sempre bem. — Quase de igual para igual, não é? Tuca ficou perturbado com o ar irónico de Alexandre Semedo.²⁴

Dividida entre benesses precárias e a percepção das muitas tensões derivadas dos mecanismos racializantes, da dupla consciência de Alexandre desdobram-se níveis conflituosos de inserção e de rejeição, alimentando um outro tipo de rebeldia que oscila entre explosões paranóicas e fantasias utópicas. O apagamento radical que deseja para os africanos coexiste com projeções que apontam para outras alianças contra a opressão comum, conforme se condensa na fantasia recorrente com o imperador Maximiliano que, desde a infância, o assalta nos momentos críticos da guerra racial angolana. Encarnando um herói ariano, montado num imponente cavalo branco, que conduz tribos negras revoltadas contra os exércitos portugueses, a imagem do imperador representa um impulso para hibridizações alternativas, voltadas para a realização histórica de uma outra relação interracial que pudesse confrontar os sentidos mistificadores que impossibilitam a pacificação de Angola: “Alexandre era menino e se lembrava dos alemães a comandar os cuamatos no Vau de Pembe e mais o imperador Maximiliano e o seu cavalo branco a galopar na chana do Cunene contra os canhões da cruz de Cristo”²⁵. Essas oscilações, entretanto, alcançam um ponto disruptor no fim trágico do filho Aquiles, personagem

que reproduz “tudo o que de mau”²⁶ tinha Alexandre. Orgulhoso de seu caráter violento e da musculatura cultivada através da ingestão cotidiana de sangue de boi, Aquiles condensa uma imagem de poder regida pela alternância típica do dominador escravagista, entre a indolência, o sensualismo e a brutalidade:

O trabalho chato dele era esse de estar sentado à sombra duma acácia e, de vez em quando, lembrar de xingar os negros para fazerem a empreitada. Sacudir as moscas que o incomodavam, insectos de merda, sempre a se pegarem no suor dele, e pensar na vida. Nesta vida de merda de branco numa terra de pretos. Não conhecia outra, no entanto. O que valia era a Glória, boa na cama, o bar, o futebol e as caçadas.²⁷

Desdenhoso do valor da instrução formal e de qualquer refinamento intelectual, o filho guerreiro de Alexandre constrói sua visão do mundo colonial em que está inserido de acordo com um maniqueísmo de tonalidades afetivas que, parecendo indiferente aos critérios racializantes, assimila os agentes que acatem a tutela despótica por ele exercida, sem que isso implique em superação real das marcações epidérmicas:

Aquiles tinha a percepção que não deixava as pessoas indiferentes. Os conhecidos, e eram certamente todos os habitantes da cidade, se dividiam claramente em amigos e inimigos. Não havia meios-termos. Os amigos sabiam, ele nunca arranjava maka com eles e eles também não. O resto eram inimigos e para esses só a linguagem da força contava. (...) A cor não contava. Um dos seus maiores amigos era o Damião, esse negro estreito, grande avançado-centro do Sporting. Muitas vezes teve de intervir para defender o Damião de algum defesa sarrafeiro. Damião para ele não era negro, era um amigo. Negros eram esses trabalhadores matumbos e mangonheiros a quem era preciso surrar para trabalharem. Negro era o Alves, jogador do Benfica e o Jacinto, jogador do Portugal. E já partira o focinho a um sacrista branco que insultou o Damião de seu negro de merda e negra era masé a mãe do sacrista que, por sinal, até era louro.²⁸

Entretanto, quando os pastores cuvale²⁹, tentando assegurar a soberania sobre seus rebanhos sagrados, reacendem as rebeliões contra o colonialismo, as facetas mais duras do espírito ambivalente de Aquiles assumem o primeiro plano: “Vamos à caça, mas se encontrarmos algum mucubal vou capá-lo. Podem já começar a chamar-me o matacafres”³⁰. No desenrolar dessa caçada, a confrontação entre valores nativos e coloniais também faz emergir um olhar contrastivo sobre o desejo predatório que mobiliza o colono. O abate impiedoso de seu filho Tyenda pelo bando de Aquiles faz o cuvale Vilon da recordar a luta corajosa dos angolanos contra forças irracionais, alegoria que contrapõe às hierarquias e aos métodos do poder racializante os seus vieses bestializados:

A onça perseguia o vitelo que conseguiu chegar à manada. Vilonda viu a onça correr na anhora quase sem capim e depois estacar à sua frente, a uns dez metros. O animal se agachou e fitou-o. (...) Se abraçou à fera, rolaram no chão com o ímpeto do salto da onça. Vilonda conseguiu evitar que os dentes dela lhe entrassem no pescoço e, abraçando-a com a mão esquerda, puxou do punhal com a direita. Sentiu no corpo colado ao dela as convulsões que acompanhavam as punhaladas, uma a uma, na coluna vertebral do bicho. Até que ela se imobilizou e muito tempo ficou deitado abraçado à onça morta, a sentir o cheiro dela de carne comida, o sangue dos dois se confundindo na terra seca e quente. (...)

A cena de quinze anos atrás veio com os homens armados que apareceram lá embaixo do lado direito.³¹

Reproblematizando as significações através das quais as ideologias racistas pretendem, como propõe o filósofo Étienne Balibar, estabelecer “a diferença entre a humanidade e a animalidade”³², a imaginação de Vilonda proporciona mais um contraplano em que se traduzem sentidos diferenciais para as premissas “historiosóficas”³³ do conflito racial, tal como intui Alexandre ao relembrar, entre as páginas do diário com que dialoga com a estátua Yaka, o episódio que lhe custara a vida do filho Aquiles, morto por Vilonda em retaliação:

Folheou o caderno. A última frase escrita anos atrás: “No segredo da adaga cuvale está a mensagem duma cultura para outra; não forçosamente antagonismo, por ser uma arma; mas mensagem duma diferença nascida no passado dos homens que a fizeram e usaram”. Hoje não percebia completamente o sentido do que escreveu.³⁴

Em suas significações primárias, o segredo do punhal demarca para Alexandre mais um momento de ruptura com os modelos identitários que lhe servem de referência: “Uma ideia fixa perseguia-o, matei o Aquiles, matei o meu filho. Eduquei-o dessa maneira, de ser superior porque branco”³⁵. Na medida em que envelhece, Alexandre procura reorientar esses valores num exercício reflexivo que crescentemente assimila significantes africanos, encontrando porém um limite na resiliência das regras sociais pautadas pelo racismo mestiçador. Apoiando diretamente a integração à família do mulato-escuro Chico, um neto bastardo, o patriarca dispõe-se a desafiar os preconceitos que se levantam contra a iniciativa como se encarnasse outra vez o Imperador Maximiliano, contando para isso somente com a solidariedade da neta Chucha, ela mesma representação de uma mulher que procura a liberação sexual. Já envolvida intimamente com os primos Dionísio e Jaime, ao aproximar-se de Chico a neta deflagra em Dionísio intensos ciúmes, cuja legitimação explicita as barreiras epidérmicas que bloqueiam a consumação dos ideais de Alexandre, como assinala este desabafo do amante ressentido:

Nada do que faças me toca, me responsabiliza, me causa remorsos. És livre. Mesmo com esse mulato que dizem ser nosso primo. Porque falas tanto com ele? Disseste que por ser também ele um rejeitado. Não foste rejeitada pela família. (...) Ele sim é um rejeitado, há razões fortes para isso. Mas tu! Deixa-me rir. Não tens lepra nenhuma, pelo menos visível para a família e a sociedade.³⁶

Apesar de buscar aguerridamente sua própria emancipação, a postura de Chucha perante os projetos coletivos não aponta na direção de igualitarismos. Quando chega a independência de Angola, seu próprio ideal de mulher independente não lhe parece compatível com o modelo de nação proposto a partir das lutas que mobilizaram o processo, tal como explana para o sobrinho Joel, bisneto de Alexandre e ligado ao Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA): “A vida aqui vai ser bem chata, com os pretos a mandar. Eu gosto de farras, de homens bonitos, de boa vida. Julgas que vai haver? Com o socialismo deles, vão estragar só isto, armados em sérios...”³⁷. Representando uma geração de angolanos brancos que acredita em compromissos firmados através da luta comum pela liberdade, para Joel as diferenças de raça não deveriam gerar, de *per si*, fatores de exclusão ou inconciliabilidades, parecendo-lhe inexplicável a debandada para Portugal decidida por brancos como Chucha, aparentemente sem responsabilidades diretas na exploração colonial. O namorado de Chucha, tenente português simpatizante para com o impulso descolonizador, esclarece-lhe porém os mecanismos sociais e simbólicos que inviabilizam uma unidade nacional fundada na abolição das hierarquias tradicionais:

Se os pais vão, ela também tem de ir. Se ficasse, tinha de trabalhar para ganhar a vida. (...) Vê a Chucha a trabalhar?
— Até posso trabalhar — disse ela. — Mas lá, não aqui.
— Claro. Lá, entre os iguais. Lá não é vergonha trabalhar!³⁸

A crise independentista faz com que as projeções da igualdade a partir dos ideais mestiçadores sobrecarreguem-se de contradições. Nessa ocasião, o neto Xandinho, outrora zeloso funcionário colonial diretamente envolvido em crimes contra os nativos angolanos, empenha-se numa reconciliação da família com Chico, procurando exibir uma postura integrativa que lhe sirva de álibi perante o advento de um governo negro. Por outro lado, atormentado por pesadelos referentes ao assassinato do chefe tribal Moma, Xandinho explicita, através do olhar diegético da estátua Yaka, o valor oportunista que atribui à evocação da mestiçagem: “ele só ouvia as vozes gargalhares dos cazumbis e precisava

convencer de que o Moma não foi ele (...) foi o mulato Guilherme que deu as coronhas, eu estava de lado, que eles acreditassem porque sempre fora bom angolano”³⁹. Dividindo sentidos entre o que proclama e o que sonha, a questão para Xandinho centrava-se em acusar o sistema colonial, que teria obrigado a ele e a outros colonos “a fazer actos que humanamente lhes repugnavam”⁴⁰. Moralmente flexível para o auto-julgamento, parece-lhe fácil desumanizar um outro que, tal como ele entende a postura dos militantes do MPLA, se contraponha diretamente aos poderes coloniais: tomado pela paranóia de que a vitória deste movimento no processo independentista levaria a um massacre dos brancos, Xandinho reprojeta os estereótipos que definem os limites da identificação e da possibilidade de composição de uma comunidade: “E os piores são esses brancos deles, como esse Bombó, no Leste comia criancinhas brancas todos os dias”⁴¹. Para o avô Alexandre, o novo tipo de aliança nacional que emerge gera significações ambíguas, entrelaçando aspirações antigas com as decepções da velhice: “lembrou da imagem do Imperador Maximiliano (...). Seria louro esse tal Bombó e teria um cavalo branco? Evidente que não, disparate! Realmente devo estar a ficar gagá, volto à infância”⁴². Incapaz de decidir-se entre as identificações que hibridizam seu ego, será pela voz juvenil e engajada de Joel que alguns enigmas básicos da vida de Alexandre enfim se deslindam: “A estátua representa um colono avô. (...) Ridicularizados. Veja o nariz. Burros e ambiciosos”⁴³. Este derradeiro espelhamento, entretanto, não se limita a inverter, pela denúncia da prepotência colonial, as hierarquias culturais instituídas: ainda pela voz de Joel, Alexandre capta enfim a mensagem da estátua Yaka na qual se traduz um caminho histórico alternativo a exclusões e massacres para a construção da nacionalidade angolana:

— Aqui vamos todos entender-nos, avô. Já estamos a lutar juntos, homens de raças diferentes. Será o primeiro caso em África, dizem os camaradas.
— É preciso ultrapassar muita coisa, o peso da História. Essa estátua não fala para todos, ainda é só para raros eleitos como tu. Não te iludas.
— É este ou não o caminho, avô?
— Claro que é. Quando nasci, deixaram-me cair no chão. E comi a terra. É isso, acho que não é feitiço nenhum. E se for...⁴⁴

As ambivalências do racismo moreno servem diretamente àquilo que Homi Bhabha sintetiza como o “papel facilitador da contradição e da heterogeneidade na construção das práticas autoritárias e de suas fixações estratégicas”⁴⁵. O roteiro de acomodações e de perdas, de vivências conjugadas da apatia e da angústia, traçado pelo indeciso Alexandre Semedo reapresenta o problema que me parece fundamental na lógica assimila-

cionista e branqueadora do racismo “cordial”: a repressão ao negro ou a diluição dos referentes africanos nunca pacificaram as sociedades tropicais, levando-as antes a uma situação de desequilíbrio inercial, de naturalização da guerra cotidiana derivada dos descompassos entre vivências mestiças e ordenações sociais racistas, entre a liberdade sincrética e a repressão eurocêntrica com que articulamos nossos valores de referência. É nesses deslocamentos cognitivos, exercidos tanto pelo “estou-me cagando” de Alexandre quanto pela recusa intelectual do caráter racializado da realidade brasileira, bem como da necessidade de confrontar decisivamente as instituições que dão suporte a esse caráter, que se atualizam as genuínas “alucinações coletivas” a serem denunciadas e desmontadas pela luta anti-racista.

REFERÊNCIAS

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes*. Formação do Brasil no Atlântico Sul. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ALMEIDA, Miguel Vale de. *Um mar da cor da terra*. Raça, cultura e política da identidade. Oeiras: Celta, 2000.

ANDRADE, Mário Pinto de. *Origens do nacionalismo africano*. Continuidade e ruptura nos movimentos unitários emergentes da luta contra a dominação colonial portuguesa: 1911-1961. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

BALIBAR, Étienne, WALLERSTEIN, Immanuel. *Raza, nacion y clase*. Madrid: Iepala, 1991.

BASTIDE, Roger. *Mémoire collective et sociologie du bricolage*. In: *L'Année Sociologique*, vol.21, 1970.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BITTENCOURT, Marcelo. *Dos jornais às armas. Trajectórias da contestação angolana*. Lisboa: Vega, 1999.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. 2.ed. Tradução de Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difel, 1972.

FERNANDES, Florestan. *Sociedade de classes e subdesenvolvimento*. 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

FREYRE, Gilberto. *Novo mundo nos trópicos*. Tradução de Olívio Montenegro (cap. I a IV, VI e VIII) e de Luiz de Miranda Corrêa (cap. V, VII, IX e X). Prefácio de Wilson Martins. 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. Modernidade e dupla consciência. Trad. Cid Knipel Moreira e Patrícia Farias (Prefácio à edição brasileira). 1.ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HENRIQUES, Isabel Castro. *Os pilares da diferença*. Relações Portugal-África. Séculos XV-XX. Coimbra; Lisboa: Caleidoscópio; Centro de História da Universidade de Lisboa, 2004.

LABAN, Michel. *Angola. Encontro com escritores*. v.2. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, s./d.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. Lisboa: Mondar, 1974.

PEPETELA. *Yaka*. Lisboa: D. Quixote, 1985.

NOTAS

¹ ALENCASTRO, 2000, p. 353.

² Conferir a pesquisa Índice de Homicídios na Adolescência (IHA), promovida pela Unicef no Brasil, na qual se indica que um adolescente negro tem três vezes mais chances de morrer assassinado do que um branco. Mais informações disponíveis em <http://www.unicef.org.br/>.

³ Informa o *Dicionário Houaiss* que a palavra “heteronomia”, na filosofia de Kant, significa “sujeição da vontade humana a impulsos passionais, inclinações afetivas ou quaisquer outras determinações que não pertençam ao âmbito da legislação estabelecida pela consciência moral de maneira livre e autônoma”. Distendida conceitualmente, nos âmbitos da psicanálise e do marxismo, para designar formas articuladas de partição do ego e de controle ideológico (cf. CASTORIADIS, 1982, p. 123), a heteronomia especifica regimes de verdade regulados pela restrição ou denegação da autonomia dos sujeitos, situações cuja produção micropolítica interessa a este artigo explorar e discutir.

⁴ Conferir FREYRE, 2000, p. 172.

⁵ Conferir BASTIDE, 1970, p. 65-108.

⁶ FERNANDES, 1972, p. 24.

⁷ FERNANDES, 1981, p.117.

⁸ BHABHA, 1998, p.174.

⁹ ALMEIDA, 2000, p. 232.

¹⁰ ANDRADE, 1997, p. 34.

¹¹ Conferir BITTENCOURT, 1999.

¹² Nascimento que, do ponto de vista das codificações oficiais do Estado autoridades coloniaiscoloniais portugueses, mostrava-se claramente atento às mais sutis gradações de cor: “Minha mãe e eu éramos brancos de segunda, por termos nascido em Angola. Mesmo no meu primeiro bilhete de identidade vinha: raça — branco de segunda.” (PEPETELA, 1985, p. 36).

¹³ Conferir “País, que não se pensava dividido, está sendo dividido”. Entrevista a José Meirelles Passos. In: *O Globo*, 31/05/2009. Disponível em: <<http://www.jornaldaciencia.org.br/Detalhe.jsp?id=63797>>.

¹⁴ Conferir LABAN, s./d., p. 813.

¹⁵ Idem, p. 800-806.

¹⁶ PEPETELA, 1985, p. 14.

¹⁷ Em sua acepção fundadora, elaborada por W.E.B. DuBois, a noção de *double consciousness* refere-se aos dilemas identitários dos negros norte-americanos, sobretudo no que dizia respeito ao pertencimento destes à nação estadunidense. A perspectiva com que trabalho neste artigo, porém, retoma esse operador de leitura na sua dimensão mais generalista, investindo no seu valor descritivo e interpretativo capaz de pôr em evidência o que Gilroy denomina de “tempero etnopsiquiátrico específico da vida social colonial e semicolonial”. Dimensão proposta pelo trabalho teórico realizado por outro importante filósofo afro-americano, Richard Wright, que reformula as idéias de DuBois de acordo com uma episteme nietzscheana, tendo em vista produzir uma nova teoria da modernidade e dos sujeitos modernos. Conferir GILROY, 1999, 304-328.

¹⁸ PEPETELA, 1985, p. 370.

¹⁹ Idem, p. 137-138.

²⁰ Idem, p. 68.

²¹ Idem, ibidem.

²² Idem, p. 143-144.

²³ “Muitos abusos. As boas matas de café foram todas apanhadas pelos colonos. Qualquer pretexto servia. Expulsavam a população para as terras piores. E faziam escravos. Digo-te, havia escravos nas roças. (...) O Sô Agripino, conheces? Não imagina o que ele fazia aos trabalhadores. O chicote funcionava todo o dia, por tudo e por nada. E mandava crucificar gente. Cru-ci-fi-car!” (Idem, p. 157-158).

²⁴ Idem, p. 258.

²⁵ Idem, p. 108.

²⁶ Idem, p. 234.

²⁷ Idem, p. 68.

²⁸ Idem, p. 187-188.

²⁹ Grupo étnico angolano, também designado por “mucubais”.

³⁰ Idem, p. 217.

³¹ Idem., p. 227.

³² BALIBAR, 1991, p.92. Tradução minha.

³³ “Teoricamente, o racismo é uma filosofia da história, melhor ainda, uma *historiosofia*, que converte a história em função de um ‘segredo’ escondido e revelado aos homens sobre sua natureza, seu nascimento. É uma filosofia que *faz visível a causa invisível*, do destino das sociedades e dos povos, cujo desconhecimento é expoente de uma degeneração ou do poder histórico do mal”. (Idem, p.89)

³⁴ PEPETELA, 1985, p. 278.

³⁵ Idem, p. 248.

³⁶ Idem, p. 310.

³⁷ Idem, p. 377.

³⁸ Idem, p. 379.

³⁹ Idem, p. 359.

⁴⁰ Idem, ibidem.

⁴¹ Idem, p. 338. Explicitando o caráter reflexivo das projeções paranóicas de Xandinho, Isabel Castro Henriques indica as correlações ideológicas que convertem a desumanização dos africanos numa máscara para as arbitrariedades do poder colonial: “A promoção do africano a antropófago marca o imaginário europeu do século XIX e sobretudo do século XX colonial: a África é povoada por ‘pretos primitivos e antropófagos’. A acção civilizadora europeia torna-se indispensável. A violência colonial encontra a sua mais veemente legitimação na antropofagia africana”. (HENRIQUES, 2004, p. 241)

⁴² PEPETELA, 1985, p. 338.

⁴³ Idem, p. 387.

⁴⁴ Idem, p. 388.

⁴⁵ BHABHA, 1998, p. 123.

ARMÁRIOS DEVASSADOS: HOMOEROTISMO E RESISTÊNCIA NA FICÇÃO DE GUILHERME DE MELO

Jorge Valentim - UFSCar*

Aos amigos Emerson Inácio e Mário Lugarinho,
pelos muitos diálogos em torno de armários, amizades e identidades.

Levando-nos a olhar para além do círculo de giz dos valores convencionais, os grandes romances descortinam a complexidade das pulsões, compulsões e motivações humanas, pondo sob suspeita o mecanismo de reflexos condicionados por via dos quais são comumente formulados os juízos morais. Ao fim e ao cabo, esses romances aprofundam a nossa capacidade de compreensão, naquele processo de auto-avaliação de “eu” pelo profuso sortimento de “tus” que a outridade figurativa do romance, melhor que todos os tratados de psicologia, põe generosamente ao nosso dispor.

[JOSÉ PAULO PAES. *O lugar do outro.*]

Dentro do cenário do fim de século novecentista português, a Revolução dos Cravos de 1974 trouxe definitivamente uma onda de esperança e expectativas nas esferas sociais, políticas, culturais e artísticas, sobretudo no que diz respeito aos anseios de construção de uma sociedade vincada nos direitos humanos e na liberdade de expressão.

Num dos muitos balanços feitos, a partir da importância do movimento deflagrado em 1974 e os seus ecos nas mais distintas formas de expressão escrita dentro sistema literário português, Maria Alzira Seixo afirma que o 25 de abril operou uma sensível transformação na vida dos portugueses, “alterando instituições e formas de estar no mundo, componentes essas da nossa relação com a sociedade que profundamente incidem sobre o facto criativo e (...) literário.”¹

* Professor Adjunto de Literaturas de Língua Portuguesa (Sub-áreas: Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

Não resta dúvida, portanto, que, a partir de 74, várias tendências começaram a surgir e se consolidar no cenário português, instaurando um profícuo momento de produção artística sobre os rumos da literatura e da própria nação, a que Eduardo Lourenço muito pertinentemente designou de “vontade de dizer ‘tudo’”². Chama-nos a atenção de que, nos diversos levantamentos e mapeamentos da ficção contemporânea, a crítica literária apresente uma estranha reticência em relação a determinados tópicos temáticos que flagrantemente vem se apresentando.

Sobre o tema que aqui abordaremos, a questão homoerótica na literatura portuguesa contemporânea, também Mario César Lugarinho, ao tratar da obra do poeta Al Berto, já havia chamado a atenção para este afastamento tangencial da crítica portuguesa. Observa ele que esta, “sempre acadêmica, não ousa identificar a questão problematizante da diferença sexual, preferindo anotar em todos os efeitos estilísticos e formais que a mestria da língua lhes possibilita.”³

Tal constatação do ensaísta brasileiro ganha contornos incontestáveis quando nos deparamos com a fortuna crítica pós-74 em Portugal. Basta olhar, por exemplo, os artigos e ensaios produzidos nos últimos 25 anos, nas mais diversas trajetórias levantadas (10, 20, 25, 30 e, agora, 35 anos, depois da revolução dos capitães de abril), e perceber a sistemática ausência, quando muito uma tangencial superficialidade, no tratamento de uma ficção de temática homoerótica⁴.

Num breve olhar sobre os diversos balanços e inquéritos a partir das faixas temporais pós-74, não encontramos qualquer menção a nomes ligados à ficção de temática homoerótica, o que já, no mínimo, um dado que desperta estranhamento no leitor. Podem ser consultados, neste sentido, os textos de Maria Alzira Seixo⁵ e Carlos Reis⁶, sem falar no já clássico e canônico livro de António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*. Não quero, aqui, depositar qualquer mácula nas abordagens dos críticos mencionados, até porque, todos eles possuem um credenciamento incontestado nas abordagens efetuadas. Mas, não podemos deixar de sublinhar o quase e total silenciamento da crítica em relação aos ficcionistas que se debruçam sobre tal tema e que nada ficam a dever a quaisquer outros escritores contemporâneos, incluindo aqueles mencionados pelos ensaístas acima citados.

Já adianto, aqui, que o meu objeto de estudo, a ficção de Guilherme de Melo, enquadra-se dentro deste duplo cenário: o da narrativa de ficção desenvolta e consolidada no pós-74 e o de mais absoluto silêncio por parte da crítica especializada. Dirão alguns que, em termos políticos, o autor em questão, em razão do seu trânsito do

Moçambique colonial ao Portugal pós-74, tenha um posicionamento ideológico questionável ou, no mínimo, dúbio⁷. Outros afirmarão que, em termos estéticos, bem pouco o autor teria a acrescentar num cenário onde pululam nomes de ponta como José Saramago, Vergílio Ferreira, Agustina Bessa-Luís, Almeida Faria, António Lobo Antunes, entre outros figurões da ficção portuguesa contemporânea⁸.

Não quero, aqui, dar razão ou motivos afirmativos para uma ou outra corrente. Cada um tem o direito de ter e fazer as suas leituras, bem como de estas mesmas serem ouvidas e devidamente respeitadas. Quanto a serem creditadas e passarem por um crivo de aprovação e concordância, bem, isto já é um outro território. Fato é, no entanto, que Guilherme de Melo desponta no cenário da ficção portuguesa em 1965, com o romance *Raízes do ódio*, elogiado por, ninguém menos que, Urbano Tavares Rodrigues. Neste, o autor tematiza o “ódio rácico que se estava a agigantar”⁹ em terras moçambicanas e recria a tensão vivida nos anos da guerra colonial e a ligação entre dois amigos, o português António Manuel e o moçambicano João Tembe, aliás, personagens sugestivos de possíveis reflexos da amizade entre o autor e o poeta José Craveirinha.

Depois de sua volta para a capital portuguesa, Guilherme de Melo retoma as suas atividades como jornalista e torna-se um dos grandes defensores da livre expressão homossexual, produzindo, neste caminho, obras sintomáticas como os ensaios *Ser homossexual em Portugal* (1982) e *Gayvota: um olhar (por dentro) sobre a homossexualidade* (2002), além de títulos de ficção que retomam tematicamente as relações homoeróticas, tais como *A sombra dos dias* (1981) e *O que houver de morrer* (1989).

Engana-se, porém, quem acha que o escritor em questão só terá produzido obras deste caráter, intentando, assim, engendrará-lo numa senda militante e panfletária de movimentos radicais e unicamente direcionados à reivindicação dos direitos de gays, lésbicas e simpatizantes. Sua ficção também se centra em questões fundamentais para a compreensão das relações afetivas familiares (*A porta ao lado*, 2001), além de *flashes* cotidianos sobre os mais diversos assuntos da sociedade portuguesa (*Crónicas de bons costumes*, 2004). Ou seja, longe de poder ser reduzido a um denominador comum, Guilherme de Melo afirma-se, sim, como ficcionista, lançando mão inclusive de recursos que domina plenamente, por conta de sua bem sucedida trajetória como jornalista. Revela-se, portanto, dono de uma escrita fluida, direta, rica em diálogos e possuidora de melífluas incorrências narrativas, além, é claro, de ter se tornado um dos nomes cimeiros da ficção portuguesa na abordagem consciente e reflexiva sobre a

questão do ser homossexual numa “sociedade eivada de hipocrisia e falsidade”¹⁰, onde não há a possibilidade de “assumir frontalmente a sua posição de homossexual sem se arriscar, ainda, a toda a série de consequências desagradáveis.”¹¹

Recupero, aqui, o romance *O que houver de morrer* (1989), de Guilherme de Melo, para, com ele, tentar propor uma leitura pelo viés de determinadas ocorrências metafóricas na trama narrativa, sublinhando a temática homoerótica como um dos instrumentos de consolidação e permanência do nome do seu autor no cenário literário português do período pós-74, bem como um dos tópicos por onde se tece uma nítida resistência diante de uma normatividade canônica excludente e redutora.

Já amplamente reconhecida como uma das metáforas recorrentes no tratamento da questão da homossexualidade, o armário consolida-se como imagem propiciadora de uma epistemologia, a partir dos já divulgados estudos de Eve Segdwick, sobretudo com a sua *Epistemologia do armário*, onde vai afirmar a multiplicidade significativa deste espaço como sendo aquele “elemento fundamental do seu relacionamento social.”¹² Se, por um lado, o armário identifica um livre trânsito onde as figurações da homossexualidade poderiam dialogar, ainda que com um certo desconforto pela escassez de liberdade, por outro, também constitui uma espécie de prisão (in)cômoda para aqueles que de fora dele observam.¹³

Desta forma, Segdwick vai afirmar que “o armário é a estrutura que melhor sintetiza a opressão gay neste século.”¹⁴ Ao tentar mostrar como este espaço ultrapassa as figurações da homossexualidade, a autora evidencia que a estrutura aprisionadora pode também funcionar para outras dimensões sociais, ainda que não com os mesmos efeitos ou consequências, de modo que os gestos de “entrar” ou “sair do armário”, mesmo adquirindo uma funcionalidade polissêmica, deve ser entendida como uma especificidade das representações homossexuais:

Por mais vibrante e enfática que a imagem do armário seja para muitas opressões modernas, ela dá conta de uma homofobia que outras opressões não sustentam. O racismo, por exemplo, assenta num estigma que é apenas visível em casos excepcionais (casos que, não sendo raros nem irrelevantes, esboçam o âmago da experiência racial, em vez de o colorir); o mesmo é válido para as opressões baseadas no género, idade, tamanho ou deficiência física.¹⁵

Outro fator importante é a própria condição de trocas de papéis entre os sujeitos habitantes dos armários. Diante do movimento de “saída” dele, num contexto de resistência da liberdade sexual do outro, o receptor da revelação, por questões políticas

ou sociais, pode também construir o seu espaço de reclusão e exclusão, isto sem falar na própria implicação da “identidade erótica da pessoa que assiste à revelação.”¹⁶ Logo, não se trata de um espaço de fácil concepção, percepção ou compreensão. Pelo contrário, é exatamente a complexidade de sua construção que o constitui como uma rica fonte de representações metafóricas e de significados subjacentes.

Interessante observar que, na trama criada por Guilherme de Melo, em *O que houver de morrer*, tais implicações comparecem de forma muito sensível. A ação gira em torno do jovem João Carlos Vidigueira, que recebe a notícia da morte do pai pelo jornal, em véspera de Natal. Passados os primeiros momentos dos pêsames, o rapaz é chamado ao escritório do pai para recolher os pertences deste, onde se depara com uma pequena chave, com uma letra A gravada. Sua estranheza é perceptível, já que todos os membros da família não têm seus nomes iniciados pela letra em questão. Além disto, a curiosidade aumenta, depois do relato da irmã, Clara, de que o pai possivelmente possuiria uma amante ou uma família, já que ela ouvira furtivamente um diálogo comprometedor do pai, numa madrugada, quando havia se levantado sem ser percebida.

Motivado, portanto, pela irmã, sem deixar que a mãe, Maria Irene, tomasse conhecimento, João Carlos vai para o escritório do pai tentar descobrir pistas que confirmassem a desconfiança dos filhos. Pois é neste espaço, para além “da aparência gelada e inerte que o gabinete lhe oferecia”¹⁷, que o protagonista sente a presença constante do espírito do pai, “um palpar subtil por sob o metal e a madeira, no papel, nos cortinados, no próprio tapete onde os passos se lhe abafavam”¹⁸. Aliás, presença persistente, sentida em vários momentos da trama, ora na tentativa de conseguir uma vaga de emprego no banco, ora na sua relação com as pessoas a sua volta, gerando uma espécie de interrogação no filho, Emílio Vidigueira, mesmo morto, parecia ainda ditar os rumos dos seus herdeiros.

Mas este ainda não seria o grande embate da trama, envolvendo pai morto e filho vivo. Um dos pontos-chave da narrativa reside no momento da revelação dos segredos que aquela chave propiciaria. Guardada, não gratuitamente, dentro d’“o armário metálico encostado à parede fronteira”¹⁹, estava a caixa, com fotos que revelavam não apenas uma outra vida do pai, mas também uma outra identidade que os filhos, a família e os amigos mal suspeitavam. Emílio Vidigueira era homossexual e mantinha um caso de quase três anos com um rapaz bem mais novo, Alcino. Constatação “até então insuspeita e demasiado íntima, demasiado pessoal, para que lhe assistisse o direito de a devassar.”²⁰

A partir daí, num misto de revolta e curiosidade, o jovem João Carlos inicia uma viagem pelos guetos e pelas zonas de Lisboa, conhecidos pela sua frequência homossexual, numa busca obcecada pelo namorado do pai, acreditando encontrar nele as respostas necessárias para entender esse outro Emílio, que ele relutantemente tentava reconstruir. Ora, numa literatura de tradição marinheira, como é a portuguesa, neste sentido, João Carlos comparece no elenco dos personagens viajantes, como um outro barão assinalado, com direito, inclusive, à sua Ilha dos Amores.

Interessante observar que, se as fotos e as cartas reveladoras da homossexualidade do pai encontram-se devidamente guardadas dentro de um “armário metálico”²¹, outros são também deflagrados a partir das revelações efetuadas. O que, de certa forma, estabelece um diálogo com a *Epistemologia* de Sedgwick, já que “o próprio acto de sair do armário não implica o fim da relação com o armário, nem o fim da relação tumultuosa com o armário de terceiros.”²² Deste modo, o filho mantém em segredo o que descobre, acobertando o que encontrara no armário do pai, não contando nem à irmã e nem à mãe. Constrói, assim, uma espécie de aliança entre ele e a memória do pai morto, uma ligação fundamentada numa espécie de pacto do segredo, que bem pode ser entendida como um outro armário, já que o próprio filho se fecharia e também excluiria os amigos e os familiares, diante da “barreira que ele próprio ferozmente se apressara a começar a levantar.”²³ Colocados também numa outra redoma, num outro armário, o protagonista acaba por construir dois compartimentos, “entre ele, o pai e o segredo que os unia – e mãe e a irmã do outro lado”²⁴. Por outro lado, esta solidariedade entre João e Emílio sugere aquela sintonia homossociável²⁵, em que as barreiras masculinistas garantiriam, pelo menos momentaneamente, a harmonia, o vínculo e a estabilização de uma heteronormatividade²⁶. Guardando consigo o segredo pai, o filho não macularia a imagem (heterossexual) deixada por aquele ao longo de sua trajetória.

No entanto, como bem nos lembra Emerson Inácio, “as relações baseadas na ‘camaradagem’ e na cumplicidade masculinas podem, também, abrir sentidos capazes de, partindo da homossociabilidade, estabelecerem um horizonte possível para o homoerotismo, mostrando-se assim uma continuidade entre um conceito e outro.”²⁷ Logo, a partir da revelação do segredo de Emílio Vidigueira, do vínculo homossociável estabelecido entre o filho e da memória resguardada do pai, João Carlos não só se depara com uma identidade desconhecida daquele, como também começa uma aventura em busca de Alcino, incorrendo num gradativo confronto com a sua própria identidade.

A princípio, estabelece-se uma espécie de jogo de procura pelo rosto desconhecido ao lado do pai nas fotos, de compreensão da estrutura do armário do pai e da inevitável destruição deste outro, não aceito pela imaginação heteronormativa do jovem protagonista. No entanto, é na transformação de um rosto desconhecido em um corpo reconhecido presencialmente, é na aproximação gradativa e no reconhecimento deste outro como alguém provido de uma identidade e de uma sexualidade própria e distinta, que João Carlos encontra não um outro agressivo e destruidor da felicidade paterna, mas um outro afetivo, com quem passa agora também a manter uma espécie de homossociabilidade, já que, com ele, frequenta não só o seu ambiente de trabalho, a loja Mister Z, no Shopping Amoreiras, mas também seções de cinema, leitarias, lanchonetes e o espaço urbano das ruas lisboetas, ainda que com um certo receio de encontrar alguém do “seu mundo”, comprometendo, portanto, os planos de confrontar e aniquilar o amante do pai.

Para adentrar no mundo de Alcino, João Carlos adota o nome de Paulo, e assim vai a boates, vasculha os ambientes gays lisboetas e aproxima-se dos amigos de Alcino, julgando, com isto, criar uma barreira de imunidade e um caminho possível para a concretização dos seus planos de destruição daquele que ele julgava ser um aproveitador da posição social e econômica do pai. No entanto, é com Alcino que João Carlos/Paulo acaba por tecer mais do que uma rede de diálogos. Constrói com o outro rapaz, uma rede de afinidades que, gradualmente, se transforma numa rede de afetividade mútua, onde a surpresa, as reações inusitadas e alguns sentimentos, por vezes contraditórios, vão revelando ao jovem um mundo outro de sensações até então desconhecidas. Parece ser neste trânsito da surpresa do desconhecido à constatação de uma sintonia íntima e constante que o protagonista passa a questionar todas as certezas, até então, tidas como inquestionáveis e absolutas, incluindo as suas próprias, de ordem íntima e subjetiva: “No meu peito, o coração está solto, num galope descontrolado. Não sei exatamente se de raiva, se de asco, se de emoção. Porque já não sei afinal se sou eu, de facto, quem aqui está contigo – ou se é o Paulo que para ti inventei.”²⁸ Ele também reconhece em Alcino uma complementaridade que não encontra nem em Ana (a jovem com quem tinha planos de casamento e constituição de família) e nem em Helena (a mulher madura, mãe de uma criança de oito anos, com quem João Carlos mantém um envolvimento breve e praticamente desinteressante). Aliás, bem contrária a sua personagem homônima e dona de uma beleza única, das páginas da *Ilíada*, a Helena criada por Guilherme de Melo, com um “ar perfeitamente vulgar”²⁹, não chega a ser

capaz de manter o halo de sedução e desejo, despertando no rapaz o cansaço e a irritação, posto que, “no fundo, João Carlos sentia que ela lhe não dizia minimamente nada. Nem como mulher nem como companheira.”³⁰

Se com Ana e com Helena, o personagem passa pela aventura falhada da tentativa de encontrar no outro o seu porto seguro, onde o prazer e o bem-estar andam de mãos dadas, com Alcino, João Carlos/Paulo experimenta a complementaridade plena, em que o querer estar junto ultrapassa a sensação da presença física, posto que o pensamento direciona-se constantemente ao objeto amado, numa fruição íntima em que tempo e espaço se relativizam, diante da experiência amorosa: “Desde que te conheço esta é a primeira vez em que te sinto por inteiro entregue ao prazer imenso e genuíno de estares vivo e no esplendor de tua juventude. Neste momento não há em ti nem ontem nem amanhã. Há só e exactamente este momento.”³¹

E desse bem-estar mútuo que um proporciona ao outro, surgem o desejo e o amor, em plena liberdade. Enquanto viajante, João Carlos/Paulo encontra, enfim, nem em Ana e nem em Helena, mas em Alcino, a sua Ilha dos Amores:

Os teus dedos são como pequenos insectos carnívoros sobre os botões da camisa que visto. Sinto que os retiras febrilmente das casas respectivas. Quero reagir e é como se uma grilheta invisível me manietasse, imobilizando-me à beira da cama, tenso e expectante, siderado, numa angústia que é ao mesmo tempo o toque de desejo que cresce e me sufoca e petrifica à medida que o sinto e me recuso a admiti-lo. E, todavia, ele está aqui, violento e tímido, feroz e inumano – a morder-me o baixo ventre, a galopar-me o sexo. (...)

A tua voz é um fio que se enrola em meus ouvidos. Talvez palavras. Talvez o sussurro da floresta quando o vento se alevanta. Talvez apenas o deslizar da água na nascente. E mergulho dentro de ti com o deslumbramento e o terror com que os loucos transpõem a ténue fronteira entre o mundo real onde viviam e a irreabilidade feita de angústia e mistério onde para sempre ficarão. Mais do que verdadeiramente sabendo – pressentindo que já não poderão mais voltar atrás.”³²

No entanto, após a consumação do encontro dos corpos, João Carlos/Paulo rompe com a duplicidade de identidades criadas e foge, deixando para trás, não apenas o nome, mas a vivência erótica de partilhar a cama com outro homem. Neste sentido, aquela homossociabilidade, instaurada entre os dois rapazes e gradualmente metamorfoseada em homoerotismo, parece ressurgir, intentando instaurar uma ordem desequilibrada. Parece, apenas, porque, na verdade, os caminhos da trama levam João Carlos e Alcino a se reencontrarem, agora, não mais com a máscara de um Paulo criado, com a finalidade de esconder escusos objetivos.

Ao completar um ano da morte do pai, João e Clara acompanham a mãe ao túmulo de Emílio Vidigueira, onde o protagonista depara-se com Alcino. Este, ao perceber o insólito da situação, comunica com os olhos, através de uma “expressão típica de quem desperta de chofre para uma verdade de que jamais suspeitara”³³, a descoberta de que Paulo e João Carlos, na verdade, são a mesma pessoa. O que poderia gerar um desfecho trágico e dissonante entre os dois rapazes acaba por gerar uma possibilidade de retomada de uma relação em consonância. Ou seja, se da homosociabilidade estabelecida chega-se a um homoerotismo exacerbado, não há espaço para uma quebra, uma ruptura daquele halo construído entre os dois rapazes. Ao contrário, a narrativa deixa em aberto a possibilidade de um reencontro entre os dois, já que é o próprio João Carlos que telefona para Alcino e pede, num tom suplicante, para revê-lo.

Terminando desta forma, a trama não parece sugerir aquele desfecho fincado “na tristeza e no desespero irremediável”³⁴, com um cenário onde há “mais dor que prazer”³⁵, tão caro a determinados relatos do fim de século XIX e início do século XX, mas parece abrir caminho para uma felicidade possível entre seres do mesmo sexo, que almejam na relação homoerótica encontrar o porto seguro para seus anseios, desejos, sonhos e realizações.

Interessante observar que, no contexto da literatura portuguesa contemporânea, aquela “vontade de dizer ‘tudo’”³⁶ equivale também, como bem pontuou Dalva Calvão, o “‘dizer como’, entendendo-se com isto as várias possibilidades da experiência escrita.”³⁷ E, nestas, incluímos a de Guilherme de Melo, que inscreve a necessidade de um dizer ficcional homoerótico como uma das experiências escritas em Portugal. Neste sentido, a própria estrutura do romance parece reiterar tal proposta. Divido em três partes, a primeira e a terceira aparecem subdivididas em capítulos numerados. Longe de ser um esquema gratuito, a primeira parte encerra quando João Carlos descobre o local de trabalho de Alcino, fazendo com que o corpo do ex-namorado do pai ganhe contornos físicos e deixe de ser um corpo no papel da fotografia, passando a ser um corpo visível presente. A partir daí, inicia o jogo de aproximação, sedução e construção de uma homosociabilidade entre ambos, ainda que contaminada pelas segundas intenções de João. A segunda parte, portanto, passa a ser narrada toda num fluxo contínuo, sem subdivisões, o que equivale dizer sem interrupções, em que, na sua maior parte, o narrador em terceira pessoa cede dá à voz narrante autodiegética de João Carlos/Paulo a oportunidade de conduzir os meandros da trama. Nesse bem sucedido

jogo de contrapontos narrativos, a voz em primeira pessoa parece oscilar ao convocar e dirigir-se a um “tu” como interlocutor de sua aventura.

Ora, se por um lado, esta escrita em segunda pessoa parece sugerir uma inconstância e insegurança do narrador em confrontar com os acontecimentos que o levam em direção a uma relação homoerótica com o “tu” convocado, por outro, este tratamento “natural e fraterno”³⁸ indica também uma espécie de aproximação íntima entre narrador (João Carlos/Paulo) e objeto narrado (Alcino), propiciando assim a criação de um “nó da intimidade a estreitar-se entre ambos”³⁹, cujo ápice será a concretização amorosa entre os dois rapazes.

Na manhã seguinte, ao acordar ao lado de Alcino, o protagonista foge e decide não mais voltar a ver ou procurar o seu parceiro. A partir desta ruptura, a narrativa retorna à terceira pessoa e retoma a subdivisão em capítulos, dando a entender que a aproximação entre Alcino e João já não mais seria possível. No entanto, subvertendo as expectativas do leitor e driblando as malhas das conjecturas estruturais da trama, os caminhos dos dois jovens se cruzam e ambos se procuram, deixando no ar o reencontro possível e inadiável.

Se, conforme destacamos anteriormente, o ato de sair do armário não significa o fim das relações entre este e o de terceiros⁴⁰, então, somos levados a pensar que o devassar dos armários do pai faz com que o filho encare o seu próprio, estabelecendo uma rede de relações entre a orientação sexual paterna e a sua própria, implicando numa profunda reflexão de valores sobre sexualidade e identidade:

Mas estúpida é também esta perseguição em que me empenho atrás de uma explicação que me foge, de uma chave que me abra a porta da verdade que desesperadamente busco na vida desse homem que não conheci e que é a outra face do meu próprio pai. Sim, tudo isto é um absurdo – e quanto mais por dentro dele avanço, cada vez mais sinto que me vou perdendo dentro de mim mesmo.⁴¹

Neste sentido, a trama de *O que houver de morrer* instaura realmente a necessidade de se pensar o homoerotismo, suas implicações sociais, bem como as suas ressonâncias no cenário português do fim-de-século XX, e insere-se naquele “conjunto de estruturas narrativas inovadoras relacionadas com a saída do armário.”⁴² Cabe aqui, portanto, a indagação se a escrita ficcional homoerótica de Guilherme de Melo não cai naquela emergência de um discurso *gay* em Portugal⁴³, sobretudo, enquanto subversão de conceitos heteronormativos, estabelecendo, portanto, uma consonância com a

concepção de resistência “como processo inerente à escrita”⁴⁴, de acordo com o pensamento de Alfredo Bosi⁴⁵.

E, sem recair em panfletarismos minimizadores, a escrita de Guilherme de Melo parece indicar um caminho de resistência e permanência da temática homoerótica e de seu espaço necessário para repensar a cultura e a literatura portuguesas. Centrada num quase triângulo amoroso entre pai (morto), filho (vivo) e namorado (presente e corporificado), *O que houver de morrer* configura-se, portanto, numa daquelas obras em que é possível detectar, “independentemente de qualquer cultura política militante, uma tensão interna que as faz resistentes, enquanto escrita, e não só, ou não principalmente, enquanto tema.”⁴⁶

Ora, se a literatura pode ser um instrumento de pesquisa e interpretação de Portugal, como bem propôs Eduardo Lourenço⁴⁷, então, ousa acrescentar entre os eleitos do autor de *O labirinto da saudade* o nome de Guilherme de Melo, como aquele em que é possível detectar uma resistência e uma afirmação de um discurso homoerótico como meio de compreender a presença do homossexual enquanto parte integrante da sociedade e da cultura portuguesas contemporâneas. Enquanto tal, urge não relegá-lo a um espaço marginal e deslocado, mas considerá-lo como um dos pontos centrais de reflexão e questionamento. E, na ficção guilhermiana, encontramos um passo decisivo e importante para a confirmação das propostas culturais interpretativas de Eduardo Lourenço: “Chegou o tempo de *existirmos e nos vermos tais como somos*.”⁴⁸

Que seja este, portanto, o tempo para nos darmos a conhecer, para existirmos e para que nós e também os outros nos vejam tais como somos.

REFERÊNCIAS

BERLANT, Laurent e WARNER, Michael. Sexo em público. In: JIMÉNEZ, Rafael M. M. (ed.). *Sexualidades transgressoras*. Barcelona: Icaria, 2002, p. 229-257.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CALVÃO, Dalva. *Narrativa biográfica e outras artes: reflexões sobre escrita literária e criação estética na Trilogia da mão, de Mário Cláudio*. Niterói: EDUFF, 2008.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GAY, Peter. *A experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud*. Trad.: Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GUSMÃO, Dina. *Guilherme de Melo: um homem sem pressa*. Alpiarça: Garrido Editores, 2002.

INÁCIO, Emerson da Cruz. Homossexualidade, homoerotismo e homossociabilidade: em torno de três conceitos e um exemplo. In: SANTOS, Rick & GARCIA, Wilton (org.). *A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil*. São Paulo: Xamã: NCC/SUNY, 2002, p. 59-70.

_____. Outros barões assinalados: a emergência do discurso gay na produção literária portuguesa contemporânea. In: *Anais do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*. Universidade de Coimbra, 2004. Disponível em <http://www.ces.uc.pt/LAB2004>.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Dom Quixote, 1991, p. 79-118.

_____. *O canto do signo*. Existência e literatura (1957-1993). Lisboa: Presença, 1994.

LUGARINHO, Mário César. Dizer o homoerotismo: Al Berto, poeta queer. In: DUARTE, Lélia Parreira et alii (org.). *Encontros prodigiosos*. Anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. Belo Horizonte: Editora da UFMG / PUC-Minas, 2001, p. 852-863.

MELO, Guilherme de. *Crônicas de bons costumes*. Lisboa: Editorial Notícias, 2004.

_____. *Gayvota: um olhar (por dentro) sobre a homossexualidade*. Lisboa: Editorial Notícias, 2002.

_____. *O que houver de morrer*. Lisboa: Editorial Notícias, 1989.

_____. *Raízes do ódio*. Lisboa: Editorial Notícias, 1990.

_____. *Ser homossexual em Portugal*. Lisboa: Relógio d'Água, 1982.

MENDONÇA, Fátima. O conceito de nação em José Craveirinha, Rui Knopfli e Sérgio Vieira. *Via Atlântica*. São Paulo, no. 5, p. 52-66, 2002.

MENDONÇA, Fernando. Recensão crítica a *Um rio sem pontes*. *Colóquio / Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, no. 143/144, p. 281, 1997.

PAES, José Paulo. *O lugar do outro: ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim de século. *Scripta*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do CESPUC. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas, v. 8, no. 15, p. 15-45, 2004.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

_____. *Epistemologia do armário*. Trad.: Ana R. Luis e Fernando Matos Oliveira. Lisboa: Angelus Novus, 2003.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

_____. *Outros erros: ensaios de literatura*. Porto: Edições ASA, 2001.

NOTAS

¹ Seixo, 1986, p. 48;

² Lourenço, 1994, p. 299;

³ Lugarinho, 2001, p. 857;

⁴ Utilizo, aqui, o termo homoerotismo, de acordo com a conceituação de Jurandir Freire Costa, que o define como “a possibilidade que têm certos sujeitos de sentir diversos tipos de atração erótica ou se relacionar fisicamente de diversas maneiras com outros do mesmo sexo biológico” (2002, p. 22), ou seja, o homoerotismo pode ser entendido como “uma possibilidade a mais que têm os indivíduos de se realizar afetiva e sexualmente” (Ibidem, p. 73).

⁵ Seixo, 1986, p. 48-65 e 2001, p. 21-44;

⁶ Reis, 2004, p. 15-45;

⁷ Apesar do olhar reticente do autor sobre a política portuguesa em África, manifesto nas páginas de seu romance autobiográfico *A sombra dos dias*, não falta quem afirme, como faz Fátima Mendonça, que Guilherme de Melo, no cenário das décadas de 1960 e 1970, é um legítimo representante da “propaganda colonial-fascista” (2002, p. 61).

⁸ Sobre o romance *Um rio sem pontes*, a par das qualidades textuais, Fernando Mendonça afirma que o texto em questão “não apresenta qualquer novidade em matéria de narratologia, não faz concessões a discursos obscuros, nem chega sequer a instaurar qualquer horizonte de expectativas”, talvez, por isso, “poder-se-á achar esquisito que se afirme que é um romance ‘bem escrito’” (1997, p. 281).

⁹ Apud Gusmão, 2002, p. 72;

¹⁰ Melo, 1982, p. 16;

¹¹ Melo, 1982, p. 12;

¹² Sedgwick, 2003, p. 8;

¹³ A metáfora do armário e suas aplicações no contexto social português são também empregadas por Guilherme de Melo, no seu ensaio *Gayvota* (2002). Neste, pontua o autor que, “cada vez em maior número, os gays (e também já as lésbicas, ainda quem mais timidamente) estão a ‘sair do armário’ e a aparecer à luz do dia (mais da noite que do dia, convenhamos). De cabeça erguida. Com determinação e coragem.” (2002, p. 169). São estes que, segundo o autor, estão a dar “uma maravilhosa lição de coragem aos dúbios, aos hesitantes, aos que preferem viver atrás do biombo ou sob o resguardo da máscara, encolhidos no fundo do armário como ratos medrosos.” (Ibidem, p. 172).

¹⁴ Sedgwick, 2003, p. 11;

¹⁵ Sedgwick, 2003, p. 16;

¹⁶ Sedgwick, 2003, p. 23;

¹⁷ Melo, 1989, p. 43;

¹⁸ Ibidem;

¹⁹ Ibidem, p. 44;

²⁰ Ibidem;

²¹ Ibidem, p. 42;

²² Sedgwick, 2003, p. 24;

²³ Melo, 1989, p. 54-55;

²⁴ Ibidem;

²⁵ O termo utilizado remete ao conceito de “homossociabilidade” definido por Eve K. Sedgwick como “relações sociais entre pessoas do mesmo sexo” (1985, p. 1), que, quando aplicadas aos homens, vêm

revestidas de um teor regulador, hierarquizador e excludente, posto que aqueles que não fazem parte deste círculo de relações são colocados num espaço de afastamento marginal.

²⁶ Utilizo, aqui, no sentido empregado por Lauren Berlant e Michael Warner: “Por heteronormatividade entendemos aquelas instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas que não apenas fazem com que a heterossexualidade pareça coerente – ou seja, organizada como sexualidade – mas também que seja privilegiada. Sua coerência é sempre provisional e seu privilégio pode adotar várias formas (que às vezes são contraditórias): passa despercebida como linguagem básica sobre aspectos sociais e pessoais; é percebida como um estado natural; também se projeta como um objetivo ideal ou moral.” (2002, p. 230).

²⁷ Inácio, 2002, p. 68;

²⁸ Melo, 1989, p. 109;

²⁹ Ibidem, p. 201;

³⁰ Ibidem, p. 200;

³¹ Ibidem, p. 159;

³² Ibidem, p. 168;

³³ Ibidem, p. 211;

³⁴ GAY, 2000, p. 176;

³⁵ Ibidem, p. 177;

³⁶ Lourenço, 1994, p. 299;

³⁷ Calvão, 2008, p. 23;

³⁸ Melo, 1989, p. 67;

³⁹ Ibidem, p. 193;

⁴⁰ Segdwick, 2003, p. 24;

⁴¹ Melo, 1989, p. 157;

⁴² Segdwick, 2003, p. 28;

⁴³ É de Emerson da Cruz Inácio (2004) a instigante proposta de se pensar na urgência e emergência de um discurso gay na literatura portuguesa contemporânea, a partir de sua produção poética, tomando como ponto de partida a obra de Al Berto, entre outros poetas do século XX.

⁴⁴ Bosi, 2002, p. 120;

⁴⁵ Em seu artigo “Narrativa e Resistência”, Alfredo Bosi aponta duas formas de aproximação entre o elemento estético (o texto narrativo) e a motivação ética (a resistência): a resistência manifesta-se enquanto tema em determinados textos, sobretudo em uma certa literatura dos anos de 1930 a 1950, ou, então, enquanto processo subjacente ao exercício de criação, independentemente da época ou do local de produção textual. Maiores detalhes, conferir o referido artigo, inserido na bibliografia;

⁴⁶ Bosi, 2002, p. 229;

⁴⁷ Tal proposta encontra-se no ensaio “Da literatura como interpretação de Portugal”, inserido na obra *O labirinto da saudade*;

⁴⁸ Lourenço, 1991, p. 118.

**O DISCURSO DA POLIFONIA NEGATIVA COMO IDEOLOGIA E UTOPIA
EM TRÊS ESCRITORES PORTUGUESES DA ATUALIDADE: AUGUSTO
ABELAIRA; ANTÓNIO LOBO ANTUNES E LÍDIA JORGE**

José Luís Giovanoni Fornos – FURG

O presente trabalho apresenta uma síntese teórica acerca da expressão *polifonia negativa*, considerando a leitura das obras de três importantes escritores portugueses da atualidade. A metáfora da polifonia negativa é o resultado extraído da leitura dos romances de Augusto Abelaira, Antonio Lobo Antunes e Lídia Jorge, situando-os nessa diretriz estético-política.

A condição indispensável para a polifonia é a pressuposição de sujeitos livres, investidos de plenos direitos narrativos. Essa liberdade e independência da palavra do outro são garantias fundamentais para a obtenção da obra polifônica. Bakhtin (1997) observa que, no romance polifônico, “as personagens não são apenas objetos do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante.”¹ A peculiaridade estrutural da polifonia é marcada pela incorporação das múltiplas vozes sociais que, afetadas pela materialidade física e ideológica dos signos, provocam a reflexão das idéias e do mundo.

Esse diálogo interior crítico permite a contínua formação e interrogação do homem, desautorizando uma relação mecânica da consciência com o universo social. Nesse sentido, a polifonia está condicionada ao conflito que gera transformação e originalidade, adquirindo caráter renovador. A hibridização material discursiva polifônica produz algo que já não é o conteúdo pensado nem o sujeito pensante, instaurando a possibilidade quase infinita de idéias e soluções. Nessa perspectiva, há, na polifonia, um sentido utópico ao permitir resultados novos a partir da relação entre consciência e mundo.

As contradições do mundo exterior auxiliam na produção da polifonia discursiva, ampliando as condições da consciência crítica, impedindo que essa venha sedimentar-se em definitivo em torno de algum ideal. Tal dimensão procura despertar o

¹ Bakhtin, 1997, p.04.

homem e o seu meio, sem, contudo, cercá-los de soluções. A diversidade de mundos e de grupos sociais é significativa para a estruturação do romance polifônico que, ao criar embates polêmicos, põe em causa o racionalismo dogmático.

Todavia, a dimensão múltipla vista positivamente deve receber um olhar menos eufórico quando inserida em determinados contextos. Nesse caso, a carnavalização paródica e o dialogismo polifônico eleitos por Bakhtin como categorias exemplares da subversão social e artística devem ser mediadas pela *determinação negativa*, uma vez que, no capitalismo tardio, o processo de transgressão pode se converter apenas em oportuno momento para dar seqüência à preservação das desigualdades econômicas. A evocação da palavra *negativa*, extraída da expressão *dialética negativa*, de Adorno, pretende assegurar uma percepção extremada, postulando uma recusa radical aos valores disseminados pelo sistema.

A confluência da polifonia expressa por Bakhtin e a dialética negativa formulada por Adorno possibilita contradições exemplares que, mediadas pela experiência individual e coletiva, alcançam um processo crítico auto-reflexivo devastador das formas culturais e sociais hegemônicas. Dessa forma, a síntese que opera tal acordo manifesta-se no termo *polifonia negativa*, metáfora da interpelação continuada dos reflexos da relação sociedade e produção cultural.

Em vista da colonização subjetiva patrocinada pelas práticas culturais hegemônicas, transformando a autoconsciência em cativo do universo social, Adorno aposta numa “dialética negativa” que, mediada pela objetividade, busca uma racionalidade crítica que funda posições mais extremadas de suas categorias e dos fenômenos da aparência. Frente ao extremo dessa relação, Adorno enfatiza uma teoria que, corrigindo certa confiança ingênua do espírito sobre si mesmo, impede que a busca teórica espontânea seja sacrificada. Para o filósofo alemão, “de maneira alguma desaparece a diferença entre a assim chamada parcela subjetiva da experiência intelectual e o seu objeto; o esforço necessário e doloroso do sujeito cognoscente o atesta. No estado irreconciliado, a não-identidade é experimentada como algo negativo.”

Recusando o subjetivismo e o objetivismo como juízos absolutos, Adorno vislumbra uma razão dialética como “desrazão” quando comparada à razão dominante manifesta no modelo de produção de mercadorias atual. Para o filósofo, a “dialética não pode estancar diante dos conceitos de são e doente, nem de conceitos tão intimamente

aparentados com eles, como os de racional e irracional.”² Tal disposição teórica exige que cada coisa seja pensada a partir dela e fora dela, mantendo um diálogo negativo em relação à identificação plena.

Os ensinamentos teóricos de Adorno e Bakhtin oportunizam uma percepção do estético e do político hoje, equilibrando-se nas falhas e vantagens de suas argumentações. *Polifonia* e *dialética negativa* são categorias que dão uma resposta plausível às relações entre arte e sociedade.

O uso do termo negativo visa ao questionamento das relações ideológicas e materiais dominantes celebradas euforicamente pelo poder político e econômico através das formas culturais hegemônicas. A contestação narrativa ancora-se na expressão negativa que resiste à consagração afirmativa da lógica mercantil. De outro modo, a categoria polifonia expande as figuras em jogo, acentuando-as, todavia, através do conflito e da revolta.

A polifonia combate a uniformidade ideológica e histórica. no seu encaço, o termo “negação” estabelece um corte crítico ao possível caráter positivo da polifonia. a fetichização da multiculturalidade é contraditada pela razão dialética negativa. como destaca adorno, “el pensamiento no necesita atener-se exclusivamente a su propia legalidad, sino que puede pensar contra sí mismo sin renunciar a su propia identidad.”³

O romance polifônico negativo de Abelaira, Lobo Antunes e Lídia Jorge constitui-se das linguagens e discursos ambientais do mundo. Suas personagens se caracterizam pelo híbridismo das práticas institucionais e discursivas relacionadas com a família, a classe, o gênero, a geração, a profissão, a religião e a nacionalidade, categorias partilhadas em conflito. O desenvolvimento ideológico do romance polifônico dos três autores é gerado por uma luta aberta pela hegemonia entre os vários pontos de vista, orientações e valores verbais disponíveis.

A pluralidade da escrita ficcional viabiliza o conceito *polifonia negativa* que reflete as tensões e limites das experiências políticas dos sujeitos em ação. Personagens e narradores são afetados pela exterioridade social cuja estrutura material limita a autonomia subjetiva, desmitificando seu potencial transformador.

A “retórica da ficção” impõe um tensionamento quase infinito. Mediados pela recepção condicionada temporalmente, os mecanismos discursivos do gênero romanesco informam uma totalização em contínua atividade auto-reflexiva acerca da

² Adorno, 1993, p.63.

³ Adorno, 1975, p.144.

representação social e individual. A expressão particular e universal da forma é traduzida na *polifonia negativa* que preserva, restaura e destrói, fazendo com que permanência, crise e transformação sejam entrevistados como história e estrutura, continuamente restituídas sem o encerramento absoluto de suas categorias estratégicas.

Outros objetos culturais têm operado mudanças no imaginário social. A presença do vídeo e seus derivados põem em causa o modelo de recepção da narrativa escrita. Velocidade e agilidade das imagens visuais, características dos produtos propagados pela televisão, condicionam leitores que, por vezes, sentem-se confusos frente às exigências da escrita ficcional cuja proposição difere dos resultados imediatos das formas culturais dominantes.

Os romances de Augusto Abelaira, António Lobo Antunes e Lídia Jorge ampliam tais exigências. Articulados sob os princípios da *polifonia negativa* empenham-se na dessacralização das estruturas do pensamento, mostrando, de forma contraditória e irônica, outras possibilidades de leitura do real.

Nesse sentido, as narrativas dos três escritores, dotadas de uma *polifonia negativa*, exigem ritmos de compreensão próprios que parecem incompatíveis com a dinâmica social atual, demandando leitores acostumados ao virtuosismo textual da tradição moderna. Tais romances desafiam, através de distintas estratégias, a conciliação harmoniosa das diferentes perspectivas sociais planejadas pelos meios de comunicação de massa.⁴

A reflexão metaficcional misturada à fragmentação temática e temporal está presente, pondo em risco a linearidade e uniformidade narrativas. Através dos recursos da paródia irônica e da catástrofe trágica – signos de uma produção artística polifônica negativa –, os romances de Abelaira, Lobo Antunes e Lídia Jorge desafiam os objetos culturais hegemônicos difundidos pela sociedade de consumo de massa, negociados como artefatos genuínos e autênticos. Nessa perspectiva, Fredric Jameson destaca: “o que é inautêntico nas ofertas da indústria cultural não são os vestígios da experiência dentro dela, mas antes a ideologia da felicidade que elas simultaneamente encarnam: a noção

⁴ Robert Stam alerta: “o aparelho de televisão é amiúde metaforizado como lareira eletrônica. No estúdio, um clima pré-fabricado de discreta infomalidade promove a impressão de que todos pertencemos a uma comunidade harmoniosa, suficientemente à vontade para brincar e fazer piadas.” Segundo o autor, também, nesse caso, entretanto, muita premeditação gélida faz parte da fabricação do calor humano, já que sabemos que a alegria da equipe de notícias é uma construção fomentada pelos consultores de noticiários, preocupados em aumentar os índices de audiência.”(STAM, Robert. Mikhail Bakhtin e a crítica cultural de esquerda. In: KAPLAN, Ann. (org.) *O mal-estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p.163.)

de que o prazer ou felicidade já existem, e estão à disposição do consumidor.”⁵ Para o autor, uma das diferenças temáticas cruciais entre “arte genuína” e aquela oferecida pela indústria cultural é postulada nos seguintes termos: “ambas levantam a questão e a possibilidade da felicidade em si próprias, e nenhuma delas provê de fato; mas onde a primeira mantém a fé pela negação e pelo sofrimento, mediante a proclamação de sua impossibilidade, a outra assegura de que ela está ocorrendo”.⁶ Tais observações remetem a Adorno (2009) que, pereptoriamente, afirma: “A necessidade de dar voz ao sofrimento é a condição de toda a verdade. Pois sofrimento é objetividade que pesa sobre o sujeito; aquilo que ele experimenta como seu elemento mais subjetivo, sua expressão, é objetivamente mediado.”⁷

No plano teórico, o conceito de *polifonia negativa* reflete o questionamento acerca da hierarquia dogmática das relações entre as instâncias e níveis da infra-estrutura e superestrutura. A compreensão do funcionamento dos modos de produção e seus mecanismos de preservação social são significativos para o exame material das sociedades e seus artefatos culturais. No entanto, o modelo e suas instâncias produtivas variadas devem ser revisitados simbólica e alegoricamente. Nessa perspectiva, o romance, como criação permeada de contradições, deve continuar a produzir intervenções críticas, agindo sobre as manifestações materiais através da potencialização alegoria-acontecimento.

O hibridismo social das narrativas dos três escritores é contemplado pelo termo *polifonia negativa* que se recusa a compreender os sujeitos a partir de uma formação ética unitária e harmoniosa acerca do caráter. Nesse sentido, o romance polifônico negativo espelha-se na tradição crítica da paródia irônica que, revendo o heroísmo e as virtudes individuais das personagens, pretende solapar a imagem do sujeito plenamente satisfeito social e moralmente. Com seu conteúdo alegórico-dissonante, o romance polifônico está preparado para responder criticamente aos paradigmas narrativos da tradição cultural, imprimindo um reajuste histórico-formal das convenções do texto ficcional.

Concebe-se a *polifonia negativa* como resposta histórica aos resultados teóricos e artísticos atuais, porque o romance português contemporâneo dos autores mencionados contesta os sinais eufóricos derivados da ordem dominante. As esperanças

⁵ Jameson, 1997, p.194.

⁶ Jameson, 1997, p.194.

⁷ Adorno, 2009, p. 22-23

derrotadas que compõem o estatuto ideológico e moral desses romances, são necessárias como afrontamento ao juízo de valores oficiais. Essa visão irônica e catastrófica é o alento positivo da ficção de Augusto Abelaira, António Lobo Antunes e Lídia Jorge que, presos à tradição crítica do romance, relembram e reinventam um Portugal múltiplo, dividido entre as sombras semi-defuntas da ditadura salazarista e a comicidade patética de uma revolução traída, alcançando um tempo presente assolado pela pobreza, corrupção e ganância econômica irrefreável em que as paisagens urbanas recebem os influxos de um pós-colonialismo despedaçado pela crise do capital globalizado. Nos autores referidos, um Portugal pequeno e impotente frente ao reordenamento mundial das nações – referendado na formação de blocos econômicos e políticos - é inventado sob os efeitos do riso paródico que, distante de seu capricho efêmero e superficial, questiona as relações discursivas e materiais de poder das sociedades nacionais e globais.

As fisiologias do estado autoritário e democrático, do multiculturalismo e do sistema de produção de mercadorias são devastadas pela escrita irônico-melancólica das obras que recusam o heroísmo e as promessas fáceis de felicidade, anunciando em seus anseios reflexivos um real balizado pela loucura, pobreza e desesperança. As narrativas de Abelaira, Lobo Antunes e Lídia Jorge, guardadas as diferenças, rememoram um território português opressivo, apático, marcado pela discriminação social, racial e cultural, não vislumbrando saídas políticas para crise ideológica e identitária.

Na obra de Augusto Abelaira, auto-reflexividade paródica, levada ao extremo, impõe limites à interpretação, insinuando, através das manobras do jogo intertextual, a incompetência do leitor e a sofisticação do discurso narrativo. O romance abelairiano caracteriza-se pela tentativa de desmitificação absoluta de qualquer teoria e estratégia narrativa, enredando-se em sucessivos paradoxos. Predomina a ilusão real do espetáculo auto-reflexivo que, através da ironia e da melancolia crítica, simula e dissimula o cálculo histórico, científico e filosófico, sinalizando para o fato de que onde há a possibilidade de certeza política e epistemológica, está o engano.

No romance antuniano, a evocação grotesca, paródica, sombria da História de Portugal alcança distintas vozes sociais, todas posicionadas para empreender um concerto dissonante de agonias e ilusões. Violência, corrupção e impotência caracterizam o caráter e as ações das personagens, destinadas a repetir, infinitamente, uma trajetória de enganos e maldades. A paisagem narrativa é enfatizada pela fraqueza

moral e frustração coletiva. A infiltração subjacente de uma voz narrativa, marcada pela morbidez e ironia, anuncia derrotas e fracassos, fruto da esperteza e inocência.

A rememoração narrativa é uma das estratégias do romance antuniano. Ignorância e prepotência marcam as reminiscências do passado familiar e político. Iguais resultados preenchem o presente, afastando qualquer chance de conciliação e solução identitária. A História – passada, presente e futura, pessoal e coletiva – é um amontoado de fragmentos traumatizados pela violência, pela opressão, dando seqüência às imagens de um país em ruína permanente. As personagens são como mônadas sem janelas que, cegas para projetos coletivos solidários, refugiam-se numa memória danificada, ruminando sobre os efeitos do autoritarismo e da guerra.

O romance jorgeano caracteriza-se pela contradição, paixão e desencanto. Ameaçadas pela dissolução identitária e política, as personagens de Lídia Jorge vivem sob o impacto das transformações históricas e espaciais que as contagiam trágica e ironicamente. A sabedoria instintiva afeta as narradoras femininas. Um cotidiano de mudanças e dificuldades é vivido alegre e tristemente pelas mulheres. A busca de afirmação identitária é uma das cenas centrais do romance jorgeano, mostrando a difícil travessia do corpo masculino e feminino diante das feridas deixadas pela história recente do país, bem como pela expansão vertiginosa do capital globalizado.

A prática da escrita das narradoras jorgeanas procura contornar as dificuldades materiais e espirituais vividas. Balizado pela elaboração de diários, cadernos, relatos, rascunhos, etc., o viver feminino alcança um grau de reflexão maduro, colocando em questão sua natureza e função no mundo, percebendo que a luta pela sobrevivência individual depende do conhecimento e combate ao modelo material de organização social vigente.

As obras dos três autores informam uma *polifonia negativa*. Os jogos irônicos, as contradições insolúveis e a desilusão são as concessões oferecidas por tais romances cujas retóricas não encontram confiabilidade na conciliação social. O caráter literário da polifonia é negativo, pois dominam sua cena a ironia, o grotesco e a melancolia crítica. Um pacto em torno da recusa às formas culturais hegemônicas do sistema econômico é sugerido pelos mecanismos estratégicos textuais utilizados. Embora haja representações distintas acerca dos sujeitos e da história, predomina, nos romances, uma identidade narrativa que acusa a ganância econômica e a brutalidade política como fenômenos imorais presentes na sociedade. Resistentes a oferecer alternativas de felicidade social, os romances embriagam-se da reflexividade crítica sistemática, desautorizando qualquer

discurso, político ou artístico, como mecanismo de salvaguarda individual e social. A expropriação da propriedade ideológico-utópica é o espaço conquistado, contraditoriamente, pela imaginação utópica.

A metáfora da *polifonia negativa*, como síntese das características narrativas e teóricas estabelecidas, traduz uma extensão ampla de sinais. Mediada pela ação da ironia e do trágico, ela evoca o político e o histórico, sinalizando-os através da alegoria de distintas figuras que o romance faz existir. Como parâmetro estético, a *polifonia negativa* é contra a consagração das formas hegemônicas da cultura dominante atual, questionando as produções elaboradas pela sociedade de consumo capitalista e sua eloquência tranquilizadora vendida em doses elevadas para arrefecer a razão crítica.

O romance polifônico negativo recusa-se a compartilhar garantias de felicidade. Sua vantagem está na negação polifônica às gratificações materiais e subjetivas, mostrando que, somente o ataque sistemático, alcançado pela auto-reflexão irônico-desencantada pode acender as consciências para um outro mundo, talvez mais solidário e economicamente mais justo. Tais disposições ideológicas e utópicas são reafirmadas, indubitavelmente pelos escritores portugueses Augusto Abelaira, António Lobo Antunes e Lídia Jorge. Partindo de soluções narrativas distintas, os três romancistas procuram encantar o mundo sob os efeitos criativos de *polifonia negativa*.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1975.

_____. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. *Minima moralia*. São Paulo: Ática, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio*. São Paulo: Unesp/Boitempo, 1997.

STAM, Robert. Mikhail Bakhtin e a crítica cultural de esquerda. In: KAPLAN, Ann. (org.) *O mal-estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ASPECTOS DO DECADENTISMO NA LÍRICA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

José Manuel Teixeira Castrillon – UNEB

Às raparigas tristesⁱ

Por que ler agora Mário de Sá-Carneiro? Que enredos podem entreabrir-se entre o leitor e esse discurso que nele toma vida, reinventando, reevocando algo que já se soubera há muito perdido. É porque permanece viva que sua poesia pode ser lida; de resto, como qualquer outra obra de arte eventualmente sacada da reserva técnica dos museus de nossa sensibilidade. Como este ritual poético — acreditamos que haja funções ritualísticas quando, por exemplo, o eu lírico convida-nos, em um baile em que não deixa de haver algo de sinistro, a dançar a valsa da autocomiseração, a encenação da pantomima, ou do *cul-de-sac* hipnótico de sua lanterna mágica — se atualiza e age? O que permite que tal se dê, o que nos evoca? Como perturba-nos

O pagem débil das ternuras de cetim,
O friorento das carícias magoadas
O príncipe das ilhas transtornadas —
Senhor feudal das Tôrres de marfimⁱⁱ

quando se reconhece o quanto há de evidente alheamento e insularização deliberados em seu fazer poético.

Para nos aproximar-nos deste percurso, examinamos os aspectos de seu lirismo que convergem para as estéticas finisseculares (séc. XIX) que também reagiam à hegemonia positivista. Para a lira decadente, portanto, eis o foco. A seguir trataremos também da representação do erotismo, de sua assunção e discurso, de seu histórico relacionado à repressão e estímulo, e uma conseqüente prática discursiva. Estudaremos os aspectos da lírica de Sá-Carneiro que explicitam o discurso erótico e erotizante,

plasmando, a seu modo, os embates ideológicos e políticos a que o discurso do sexo está sujeito. Associada a esta análise, como um seu complemento necessário, abordaremos certos aspectos que vieram a constituir a sociedade burguesa tal como esta veio a se consolidar durante o III Império em França. Isso se explica pela representatividade deste modelo para a Europa ocidental.

Com o idealismo inglês, temos as primeiras manifestações de crítica, denúncia e resistência à era industrial. Sua limitação forçada, caráter filisteu e estreiteza de limites passam a ser agora evidenciados. A arte pré-rafaelita, Keats e Turner oficiam um culto da beleza sentida como nostalgia. A arte, para os eleitos excluídos, está longe de ser um divertimento para a multidão, torna-se o culto de poucos iniciados.ⁱⁱⁱ

Podia-se reagir, dentro das diversas tendências da arte de então, ao materialismo imperante através de uma concepção mística da arte. Neste campo, mais precisamente no que se refira ao momento da gênese e gestação da arte, ao seu acalantar, ao necessário cercar-se de atmosfera propícia, a fim de que o que venha possa eclodir, busca-se aproximar a expressão artística à sondagem das profundezas do inconsciente e, como uma sua decorrência, ao conhecimento intuitivo dos povos “primitivos”. Como a arte poderia realizar isso a não ser lançando mão das propriedades mágicas da música (a quem ela, certamente já se recorda de haver servido mais de uma vez...)^{iv}

A esse programa podemos dizer que reage Mário de Sá-Carneiro. “Partida”, poema que abre o livro *Dispersão* e que por isso, assume função emblemática, expressa uma profissão de fé que tem a investigação do eu recôndito e abissal como escopo:

Ao ver escoar-se a vida humanamente
Em suas águas certas, eu hesito,
E detenho-me às vezes na torrente
Das coisas geniais em que medito.

Afronta-me um desejo de fugir
Ao mistério que é meu e me seduz.^v

Ligada às origens conceituais do fim do século dezenove e ao pensamento de Schopenhauer devem salientar-se as seguintes conseqüências. Como o princípio último da consciência humana (Vontade) está na categoria da totalidade, sempre o estar no mundo implicará em fratura e cisão. A vida, portanto, estaria marcada **ab ovo** pela negatividade. A partir daqui a conseqüência mencionada seria a revolta, por exemplo, contra a civilização. Nesse embate há o desmascaramento das relações sociais.

Ora, o impacto da filosofia de Schopenhauer sobre alguns poetas belgas e franceses a partir de 1870 seria considerável. Estando consolidada por sua vez a conexão entre o lirismo de Mário de Sá-Carneiro e certo decadentismo à Verlaine, podemos especular sobre possíveis ligações de significado entre o pensamento do autor de *O mundo como Vontade e Representação* e o poeta português.

Parece-nos que seja recorrente no lirismo de Mário de Sá-Carneiro a resposta, ou algo que dialogue com esta linha de força do pensamento da época.

Há roxos fins de Império em meu renunciar –
Caprichos de cetim do meu desdém astral...
Há exéquias de heróis na minha dor feudal –
E os meus remorsos são terraços sobre o mar...^{vi}

Outro aspecto que também pode estar associado ao pessimismo de Schopenhauer diz respeito à tentativa de libertar-se, ainda que provisoriamente, da ilusão decorrente do estar no mundo (*maia*, para os hinduístas). Isso seria possível pelo destacar-se da própria Vontade de viver. Aqui cabe uma distinção quanto ao que podemos perceber do discurso de Mário de Sá-Carneiro. A este não parece interessar o papel da arte como redentora do homem fraturado, embora, para Schopenhauer, seja ela o agente capaz de acordar o homem. Sá-Carneiro é poeta. Não há nele, portanto, a tentativa deliberada de erigir um sistema filosófico. Tomamos, pois que nos pareceram recorrentes, certas unidades de significação correspondentes a Schopenhauer. Parece haver, entretanto, uma ressalva de fundo: o poeta, obrigatoriamente, realiza algo, exprime. Por maior que seja sua tendência à anulação, o dizer em si permanece como algo positivo, como uma promessa ao futuro. A despeito disso, nem essa possibilidade parece animar o poeta. Ao contrário, essas esperanças vão morrer num mecanismo por ele posto em ação que tem a função de amortecer, abafar o eco, da possível esperança de clarividência proporcionada pela arte.

A minha vida sentou-se
E não há quem a levante,
Que desde o Poente ao Levante
A minha vida fartou-se

E ei-la, a mona, lá está
Estendida, a perna traçada,
No infindável sofá
Da minha alma estofada.^{vii}

Desse modo parece que Mário de Sá-Carneiro tende mais para a sensibilidade nevrótica obcecada com o mal que se manifesta na vida, no mundo e no homem.

A poética de Mário de Sá-Carneiro foi também forjada pela atmosfera bruxuleante, entorpecida e drogada dos cafés e da boêmia. Há uma profusão de diversão, alheamento e alienação, disposta de modo difuso e em visão periférica na ambientação de muitos de seus poemas. O verde opaco, leitoso do absinto converte-se nele em seus equivalentes: álcool (genérico), éter e morfina. Há que se ressaltar, porém que, na passagem da era dos cafés à democratização da vida cultural, o eu lírico mostrar-se-ia reticente, até refratário, diante deste mundo barulhento demais e colorido. Permaneceria ele distante, hierático e implacável, olhando de soslaio para o povo barulhento à sua volta. Preferiria realizar ele outra profusão de cores, alegóricas e espectrais. Seu próprio fazer artístico será alvo de ironia, sabe ele que a arte não pode mais ser tomada “a sério”. Isso porque há que se reservar um lugar para o jogo, a experimentação e a livre invenção. A verdade do positivismo e a sisudez da ciência precisa ser combatida ao menos na altitude inútil da torre de marfim do poema.

Nos cafés espero a vida
Que nunca vem ter comigo:
- Não me faz nenhum castigo,
Que o tempo passa em corrida.

Passar tempo é o meu fito,
Ideal que só me resta:
P’ra mim não há melhor festa,
Nem mais nada acho bonito.^{viii}

O pessimismo de fim de século com seu respectivo *décor*, com seu aspecto algo pecaminoso, luxuriante, mórbido e sadomasoquista parece também altamente produtivo no lirismo de Mário de Sá-Carneiro. Canta-se um mundo prestes a desaparecer. O eu lírico empalidece, busca uma espécie de aconchego idílico e maternal, produz incessantemente fantasias refinadas. Quanto ao tempo, a atmosfera que lhe seria condizente por força haveria de ser uma estação cristalizada em permanente outono.

Outro aspecto que queremos salientar como componente importante do lirismo de Mário de Sá-Carneiro diz respeito à sua produção condicionada ao interesse pelo ambiente cultural europeu de além Pirineus. Tomemos as seguintes passagens de Girardot para estabelecermos as implicações no campo da arte:

A cidade grande provocou uma reação negativa, diferente daquela que manifesta a tradição crítica à vida da cidade e que se inicia com Virgílio. Pois esta reação negativa é produto da sensibilidade formada na cidade grande e é uma tentativa de superar o tumulto das sensações com a finura educada e o refinamento do cosmopolitismo e do luxo.(...)

(...) observou Georg Simmel que "a base sociológica sobre a que se assenta o tipo das individualidades da cidade grande é a intensificação da vida pela sensibilidade nervosa que emerge do veloz e ininterrupto cambio das impressões internas e externas... (...)

Mas esses mesmos objetos, colocados no mundo da experiência diária, multiplicados, acessíveis a todos (...) na metrópole, perderam o que Walter Benjamin chamou "aura", o "aqui e o agora do original", sua "autenticidade" (...), e assim a literatura de fim de século, ao transpor esses objetos em poesia e criação literária, ao acentuar seus contornos e seu valor, acreditava recuperá-los, dar-lhes uma nova "aura" que já não mais dependeria de sua pura originalidade, mas do sentido profundo e transcendente que podia encontrar-se em sua simples humildade ou em um brilho passageiro." (...) ^{ix}

Em outro texto que viria a tornar-se um clássico sobre a inserção do poeta na modernidade, Benjamin assinala que Baudelaire toma a si a tarefa de aparar os golpes (choques), a imensa variedade de estímulos a que o homem passa a estar sujeito na cidade grande, dentre estes, por exemplo, a multidão. Também nos parece pertinente a comparação entre Baudelaire e Mário de Sá-Carneiro quanto a construção da persona do *flâneur*, que se mostra simultaneamente, de forma bipolar, atraído e alheio à azafama do entorno. ^x

Meus Boulevards de Europa e beijos
Onde fui só um espectador...
- Que sono lasso, o meu amor;
- Que poeira de oiro, os meus desejos... ^{xi}

Foucault, na *História da sexualidade*, assim caracteriza a repressão (e seu correspondente estímulo clandestino) que o sexo passou a sofrer a partir do século XVII: em primeiro lugar sua ação corresponderia à imposição do silêncio, à ocultação e ao desaparecimento. A hipócrita sociedade burguesa, entretanto, reservar-lhe-ia um lugar no sistema das trocas comerciais. A casa de tolerância e o ambulatório (psiquiatria) passariam a suportar o sexo “excessivo”. Para o presente estudo há algo aqui importante, Foucault também afirma que esse sexo transbordante seria convertido em discurso, uma vez que neste espaço estaria autorizado ^{xii}. Determinados aspectos da sexualidade e do erotismo representados nos poemas de Mário de Sá-Carneiro assumem as configurações dúbias, malditas, “pecaminosas” e quejandas — não há de nossa parte a intenção de juízo de valor em relação a essas práticas — estando, portanto excluídas do espaço da legitimidade matrimonial e burguesa. Certamente o poeta tem consciência

disso, sabe que seu discurso, no que tange à sexualidade filia-se à revolta e à transgressão. Outro ponto importante que podemos associar à análise de Foucault diz respeito à intensidade de repressão ao sexo de que a sociedade burguesa e industrial foi capaz. Ao mundo do trabalho e do lucro, o sexo é visto como gasto inútil, prática que deve ser, portanto, proibida. Nossa hipótese de leitura da lírica de Mário de Sá-Carneiro tem esta repressão como pano de fundo e cenário para a dramatização lírica por ele realizada.

Helena Barbas, antes de examinar o poema “Salomé” de Mário de Sá-Carneiro examina diversas outras representações literárias deste mesmo episódio bíblico. Ao analisar o fragmento *Herodiade* de Mallarmé evidencia esta contribuição à constituição da personagem:

Do diálogo da personagem com a sua ama ressaltam alguns aspectos descuidados por Flaubert, e intuídos por Huysmans, que se vem a tornar fundamentais: a intensidade da emoção, o conflito interior entre elementos desconhecidos – a angústia coibida do andrógino - , uma aspiração ao suprahumano (...) e o narcisismo. Ao examinar o texto de Huysmans, nota a frieza da personagem, mulher fatal, aclimatada no mal baudelairiano. Finalmente, na Salomé de Mário de Sá-Carneiro, vê o que este último acrescentou ao mito, uma encenação de androginia, pelo mecanismo de identificação do eu lírico tanto com a bailarina quanto com o santo ^{xiii}

Concordamos com Helena Barbas: a contribuição de Mário de Sá-Carneiro ao mito incide, como seria de se esperar em uma perspectiva decadentista, sobre a sexualidade não legitimada. O poeta produz o poema em que o sexo irreprimido só pode se manifestar. Um elemento que talvez possa complementar essa visão relaciona-se ao prestígio das ciências positivas, que se manifestava, por exemplo, na obra de Claude Bernard. Essa mesma ciência que procura acercar-se da sexualidade com precaução, que evita a todo custo o descontrole e que não problematiza suficientemente a norma é tomada pelo estado poético, transformada, subvertida e, como obra (que funda o real, portanto), passa a afirmar mais uma criação daquilo mesmo de que somos feitos: humanidade.

Assim teremos, realizando essa subversão, além dos poemas ambientados em hospitais, uma sutil e vaga atmosfera de ambulatório, uma erotização olfativa (odor característico de ante-sala de cirurgia) que se inscreve clandestinamente, ali mesmo onde deveria estar controlada.

Num hospital branco de paz...
A dor magoada e duvidosa
Dum outro tempo mais lilás...

Um braço que nos acalenta...
Livros de cor à cabeceira...
Minha ternura friorenta –
Ter amas pela vida inteira...

Ó grande Hotel universal
Dos meus frenéticos enganos,
Com aquecimento-central,
Escrocs, cocottes, tziganos...^{xiv}

Ou ainda, de modo não tão direto, mas associada à composição altamente erotizada de um retrato de mulher:

Ai, como eu que te queria tôda de violetas
E flébil de cetim...
Teus dedos longos, de marfim,
Que os sombreassem jóias pretas...

E tão febril e delicada
Que não pudesses dar um passo –
Sonhando estrelas, transtornada,
Com estampas de cômico no regaço...

Queria-te nua e friorenta,
Aconchegando-te em zibelinas –
Sonolenta,
Ruiva de éteres e morfina...^{xv}

REFERÊNCIAS

BARBAS, Helena. O silêncio da bailadeira astral: “Salomé” de Mário de Sá-Carneiro. *Táira. Revue du centre de recherche et d’études lusophones et intertropicales*, Grenoble, n.4, p. 37-56, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CRUZ E SOUZA. *Obras completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 10 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GIRARDOT, Rafael Gutiérrez. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.

MICHAUD, Guy. *Message poétique du symbolisme*. Paris: Nizet, 1966.

NOTAS

ⁱ Cruz e Souza., 1961, p. 237. Dedicatória do pema “Surdinas”, de *O livro derradeiro*.

ⁱⁱ Sá-Carneiro, 1946, p. 110.

ⁱⁱⁱ Michaud, 1966. p.203-204

^{iv} Michaud, 1966. p. 206-207.

^v Sá-Carneiro, 1946, p. 51.

^{vi} Sá-Carneiro, 1946, p. 102.

^{vii} Sá-Carneiro, 1946, p. 137.

^{viii} Sá-Carneiro, 1946, p. 135

^{ix} Girardot, 1983, p. 125,126 e 134.

^x Benjamin, 1989, p. 112 e 121.

^{xi} Sá-Carneiro, 1946, p. 113.

^{xii} Foucault, 1988, p. 9-18.

^{xiii} Barbas, 1992 p. 42,43 e 47. Ao final da citação, modificamos o texto da autora.

^{xiv} Sá-Carneiro, 1946, p. 115.

^{xv} Sá-Carneiro, 1946, p. 111.

**“A ARTE LIVRA-NOS ILUSORIAMENTE DA SORDIDEZ DE
SERMOS”: O LIVRO DO DESASSOSSEGO RECRIADO POR MÁRIO
CLÁUDIO, EM *BOA NOITE*, *SENHOR SOARES***

Lélia Parreira Duarte - PUC Minas

A verdade é que nenhum de nós narra um qualquer
enredo de maneira igual, nem o senhor, nem eu, nem seja
quem for que tente decifrar o que nós redigimos.

Mário Cláudio¹

Boa noite, Senhor Soares é um interessante romance/novela do escritor português contemporâneo Mário Cláudio, que, ao recriar *O livro do desassossego*, de Fernando Pessoa/Bernardo Soares, na sua fluidez e ambigüidade, parece remeter ao tema estudado pelo grupo de pesquisa que coordeno na PUC Minas, inicialmente intitulado “As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas”, e que trouxe a este congresso quatorze comunicações. O grupo acaba de publicar o seu terceiro livro, que tem o título de *A escrita da finitude* – de Orfeu e de Perséfone. Como indicam os títulos dos três volumes², o objetivo da pesquisa é analisar textos que lidam ambigualmente com a questão morte/vida, ironizando-se a si mesmos, à própria impossibilidade de afirmar e à fatal incompletude que caracteriza o ser humano e, conseqüentemente, a sua produção artística. Trata-se de textos em que a certeza de que o homem é negatividade e ser para a morte impulsiona a criação artística: brincando com a indesejada das gentes, evidenciam eles o seu caráter de linguagem; falam assim do *homo sacer*, de seu desamparo, do medo e da angústia

¹ CLÁUDIO, 2008, p. 92. Todas as citações serão dessa edição, indicadas apenas pelos números das páginas.

² Os três livros publicados pelo grupo de pesquisa são: *As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas* (Rio de Janeiro: Bruxedo; Belo Horizonte: PUC Minas, 2006, 378 p.); *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura* (São Paulo: Ateliê Editorial; Belo Horizonte: PUC Minas, 2008, 447 p.); *A escrita da finitude: de Orfeu e de Perséfone* (Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009, 328 p.),

que o caracterizam, de sua constante frustração e de sua consciência da impossibilidade de ser em plenitude. Convertem porém essa certeza da morte em um canto que, embora se construa em torno de um vazio e nada possa afirmar, constitui-se como uma bela celebração da vida.

Essa ambigüidade pode ser representada na figura da Perséfone mitológica, que divide o ano entre o Inferno e sua mãe, escapando da mansão subterrânea a cada primavera, para voltar ao reino das sombras no tempo da sementeira, em que o solo fica supostamente morto. Também Orfeu indica as oposições e ambigüidades com que se faz o texto literário: seu canto não recupera a amada Eurídice, mas, ao afirmar o vazio de sua presença, justifica essa experiência do inexperienciável que, impulsionada pela morte, em seu desenvolvimento trôpego e oscilante, valoriza a auto-evidência, o inacabamento, a vacilação e a força subtrativa de toda hipótese de fixação de sentidos que caracterizam essa literatura, que é inacabada, performática e ambígua, feita de restos e de rastros, testemunham eles a humana nudez diante do Nada, ou a identidade secreta que existe entre morrer (ou experimentar a morte, vislumbrando-a no horizonte) e cantar. Num movimento, ou numa equivalência entre morte/vida que acredito bem representados no anel de Moebius, de que falam alguns trabalhos, ou no quadro “A dança”, de Matisse, com sua idéia de movimento e reversibilidade.

Essa reflexão já foi feita, nos livros resultantes da pesquisa, a propósito de obras de vários escritores portugueses: Agustina Bessa-Luís, António Lobo Antunes, Augusto Abelaira, Carlos de Oliveira, Fernando Aguiar, Fíama Hasse Pais Brandão, Helder Macedo, Hélia Correia, Herberto Helder, Inês Pedrosa, João de Melo, Jorge de Sena, José Cardoso Pires, Julieta Monginho, Maria Gabriela Llansol, Maria Judite de Carvalho, Mário Cláudio, Melo e Castro, Ruy Belo, Teolinda Gersão e Vergílio Ferreira. Foram estudadas também obras de brasileiros como André Sant’Anna, Arnaldo Antunes, Augusto de Campos, Francisco Dantas, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, João Gilberto Noll, Luís Giffoni, Lya Luft, Milton Hatoum, Raduan Nassar e Waly Salomão.

E parecem pertinentemente aplicar-se ao *Boa noite, Senhor Soares*, o mais recente livro do escritor português contemporâneo Mário Cláudio, pois a mesma ambigüidade com que se constituem os textos estudados no grupo de pesquisa parece presente também nesse livro, que foi publicado em 2008. O estranhamento, que marca nesse texto o seu caráter de arte, pela constante e ambígua oscilação entre realidade/imaginação, morte/ vida, pode ser visto desde o conjunto formado por sua

capa e folha de rosto: na capa o volume se indica como novela, entre parênteses; na folha de rosto lemos “Romance” (sem parênteses), numa duplicidade que se confirma pela estrutura da narrativa: se o senhor Soares é como o “herói” que garante a unidade da novela, por estar sempre presente na imaginação do narrador e nas várias partes em que se desenvolve a narrativa, o texto assemelha-se a um romance por constituir-se como um complexo testemunho que desvela negatividades e incompletudes, tanto das personagens quanto da sociedade em que elas estão inseridas.

Ainda: a voz narrativa que se apresenta na primeira página da novela/romance indica-se como a de António da Silva Felício; mas no final do texto (p. 91), o leitor toma conhecimento de que essa personagem contactou um profissional “mais ou menos respeitado”, desconhecido para ele, a quem chega por intermédio do amigo de um amigo, para que escrevesse o relato de seu convívio com o senhor Soares. Assim fala o narrador:

Eu achava-me ao corrente do facto de que o homem possuía uma larga experiência em se aproveitar das histórias alheias, transformando-as em suas, e declarando, parece que se especializara nisso, que lhe haviam enviado uns papéis, e que não era ele, se bem se considerasse, o responsável pelas obras que paria. O fulano atendeu-me com cortesia, mas foi também muito directo. <<Senhor Felício>>, disse ele, <<é claro que não lhe cobro um tostão pela tarefa, mas quero avisá-lo do seguinte, aquilo que eu contar distinguir-se-á bastante daquilo que o senhor contaria.>> E explicou-se, <<Eu utilizo palavras que o senhor é capaz de ignorar, recuso-me a aplicar umas quantas daquelas que o senhor usa, cometo umas elegâncias que alguns julgam excessivas, mas de que há quem goste, e acrescento por capricho vários posinhos ao que para certas pessoas mereceria um posinho só. (...) E lançou-me este ultimatum, <<Aqui tem as minhas condições, e é pegar, senhor Felício, ou largar.>> Atordoado com semelhante discurso, eu peguei, e veremos agora o que dali irá sair. (p. 91-92)

Esse depoimento, que acentua a preocupação do texto com a enunciação, em sua valorização da palavra e do ritmo, marca o texto de Mário Cláudio como uma obra de vanguarda que valoriza o que Peter Bürger chama de uma nova práxis vital (BÜRGER, 2008, p. 106), pois avisa não ser confiável o texto lido, aumentando o desconforto do leitor com o entranhado estranhamento dessa narrativa em que é presença fundamental o Senhor Soares. Figura enigmática, feita de mistérios, silêncios e ausências, o Sr. Soares é sempre apresentado com uma perspectiva duvidosa e incerta, com hipotéticas palavras que relatam sonhos ou impressões não confirmadas, como se realmente não existisse. A certo momento, diz o texto:

Não há quem se interesse por precisar de onde ele vem, nem para onde vai, e se de repente trocam o olhar cansado dele pelo indiferente olhar que levam, fazem-no como se se cruzassem com uma ausência, ou com um homem que por ser todos os homens atravessasse a existência como homem nenhum. (48).

Essa estranheza do senhor Soares, que aponta para a consciência do desamparo do ser humano, na sua impossibilidade de ser em plenitude ou na sua fatal incompletude, aparece também em suas contradições: neurastênico e sério com o trabalho, ele não admite liberdades ao Sérgio, que é metido a bem vestido e a fazer estardalhaço no escritório; entretanto, o narrador afirma tê-lo visto assinar o nome às avessas e ao invés, brincar com a caneta e com as imagens fixadas no mata-borrão, bem como fugir da mosca varejeira sem se despedir e “sem se virar para o espelho como se o espelho pudesse assassiná-lo.” (p. 20). Essas atitudes estranhas e mesmo contraditórias, que oscilam entre a severidade e o jogo, incluem brincadeiras com papel almaço, como mostra o barquinho com o nome Ant3nio que oferece (afetuosamente ?) ao fascinado rapaz.

Ainda: quando este lhe vai levar o *Livro do Raz3o*, em casa, observa os seus p3s descalços, “encafuados nuns chinelos”, com a grande “unha dura e encardida como n3o se admitia, nem mesmo a um limpa-chamin3s”. Ant3nio conclui ent3o que aquela unha devia ser <<um sinal de Deus, 3 dali com toda a certeza que lhe nasce a sabedoria.>> (p. 77). Mais tarde, entretanto, tem muitas vezes vontade de rir desse pensamento, mostrando que tamb3m as suas percepç3es oscilam entre perspectivas s3rias e humor3sticas.

Surpreendente, sempre, o senhor Soares acorda o distra3do rapaz de suas reflex3es, nessa tarde, com uma pergunta que este julga incongruentemente “surgida dos abismos da sua alma, e que [me] (o) atingiria como se tivesse sido formulada por um cad3ver: <<Tens lume?>>. Mais tarde o visitado lhe ofereceria uma moeda, dizendo com palavras “articuladas quase em surdina, 3s quais o rapaz “sup3e” ter corado: <<Deixa ficar c3 o livro, e aceita isto para beberes um copito 3 minha sa3de.>> (p. 79). E depois de explicar a sua demora, o senhor Soares repete a oferta do moeda, acrescentando: “Porque eu, se pudesse, at3 que gostaria muito de ir contigo, Ant3nio.>> (p. 81) Por que n3o poderia? Por estar doente, ocupado, ou por ser inexistente? E por que teria corado o rapaz? Suporia haver alguma duplicidade naquela oferta?

Também as reações de António são sempre surpreendentes:

(...) a descoberta de que o senhor Soares fixara o nome do pobre caixeiro que eu era obrigou-me a fugir dali apressadamente, aflito como se um fantasma me perseguisse, ou como se houvesse cometido um crime de morte. (p.80)

Se é o estranhamento o que parece prender António ao senhor Soares, a atenção que este dedica ao aprendiz de caixeiro garante o afeto e uma ligação que duram por toda a vida (da personagem). Já velho, comerciante de sucesso, casado, com filhos e com um neto a chegar (que significativamente vai se chamar Bernardo), António parece ainda pensar constantemente naquele estranho de óculos redondos e olhinhos piscos que o relato apresenta como um fantasma feito de enigmas, mistérios e silêncios, constantemente envolto na fumaça de seu cigarro. Reforçando esse estatuto de fantasma, a personagem pouco fala, praticamente não come, a ponto de o senhor Moreira, o guarda-livros do escritório, apreciador de uma boa refeição, censurar “a indiferença que o senhor Soares sentia por tudo quanto fosse comida” e desabafar: <<Aquilo é uma tristeza (...), o único petisco que lhe passa pelas goelas é uma canja de galinha, e de longe a longe uma postazinha de pescada cozida.>> (p. 14).

Também António se preocupa com o ar fantasmático do tradutor, que parecia realmente uma personagem de livro, um ser de papel:

Quantas e quantas vezes, ao reparar naquelas faces deslavadas do senhor Soares, e sobretudo à segunda-feira, quando ele parecia ter transitado directamente da cama para o escritório, perguntava a mim próprio, <<Mas este gajo não apanha ar?, vive assim fechado em si mesmo, nunca se terá posto em tronco nu ao sol em Carcavelos?>> <<Mas quem será ele de facto?, nunca se terá estirado debaixo de uma parreira, ou de uma árvore? nunca terá comido até lhe tocar com o dedo, nem bebido até tombar para o lado, nem rido à gargalhada até sufocar?>> (p. 29-30)

Na seqüência, o texto parece apresentar uma resposta às questões de António, pois ao passear com a família na horta, a personagem vislumbra o senhor Soares, a beber com um amigo que passara um dia no escritório e deixara um cartão onde estava escrito Ricardo Reis – Médico. António imagina então, em sua fantasia, que o senhor Soares “sendo poeta como constava” (p. 33), havia de sonhar “com uma mulher muito linda, descida de uma fonte encantada, e vestida com véus transparentes que permitiam que se lhe distinguissem os seios maneirinhos, mas firmes, da virgem à beira de deixar de o

ser.” (p. 33) Haveria aí uma referência às mulheres de que fala Ricardo Reis (Lídia, Neera)?

É como se o senhor Soares fosse como a potência de que fala Giorgio Agamben e funcionasse, no caso, para impulsionar a capacidade onírica e os desejos de António, que passa até a querer registrar num escrito o que ele chama de o seu “convívio com o senhor Soares” (p. 91)³. Com isso ele poderia dividir com leitores o enigma permanente dessa figura estranha que seria como a promessa adiada de que fala Blanchot a propósito da literatura: processo, pressentimento, preparação para algo que nunca se completa, por ser um discurso sempre em enunciação (BLANCHOT, 2001, p. 73-94).

Trata-se de enigma que entretanto fornece elementos para uma reflexão sobre o papel do autor e o do leitor na criação – elaborações de “verdades do desassossego” típicas da literatura e também do mesquinho quotidiano salazarista da década de 30, com seus pequenos e malogrados desejos e seus sonhos vistos como de impossível realização⁴. Ao ler *Boa noite, senhor Soares*, o leitor assiste ao levantamento do universo pequenino dos acontecimentos do dia-a-dia daquele tempo: a vida minúscula dos empregados de escritório, desdobrada entre o tédio e o domingo passado nas “hortas”; o rancor da velha doente; a prepotência masculina; a existência parasitária e gaiata do Serafim (que supostamente enriquecera no Brasil mas de lá voltara como partira); a alegria ingênua e popular do *Alfama*; a fatuidade e vanglória do Sérgio, acabado a pedir esmolas nas ruas, segundo António; o Moreira das comezainas de final de semana; as freguesas, na sua economia de contenção, a comprar meio quilo de toucinho (se não for muito salgado (p. 74); os sonhos exóticos e hiperbólicos dos adolescentes (manifestos nas viagens oníricas de Antonio); o batalhar épico de formiga laboriosa e infeliz de Florinda, explorada pelo marido, pelo cunhado e pela sogra, o que se repete depois, com variações, na mulher do narrador e em seu trabalho sem ajuda. Com esta é diferente, porém, o que indica alguma mudança naquela sociedade, pois ela ao menos reclama: tem o poder do discurso e com ele o de ditar regras na casa (o marido pode dormir nu mas não pode usar o penico etc).

³ O estudo que Giorgio Agamben intitula “Bartleby – escrita da potência” reflete sobre a personagem de Melville, vista como a potência perfeita, pois se trata do escriba que não escreve; o mesmo parece ocorrer com António da Silva Felício, o personagem de *Boa noite, senhor Soares* que, estimulado por essa personagem estranha, não escreve, mas transmite a outro o impulso para a escrita.

⁴ Interessante observar que, se apenas uma personagem de *Boa noite, senhor Soares* viaja (significativamente para o Brasil, onde haveria árvores cujos frutos seriam patacas de ouro), outras personagens (como o Gomes, cunhado de António) viajam através de sua coleção de selos, ou a partir de folhetos de propaganda de viagens, laboriosamente reunidos, organizados e “viajados” por António.

Boa noite, senhor Soares é portanto o testemunho de um mundo miudinho, sovina, pobrezinho, historicamente insignificante do dia a dia salazarista da década de 1930. Suas personagens são tipos que parecem habitar os escritos de Fernando Pessoa (o operário ambicioso, a velha parálitica, a costureira esforçada, o escriturário pançudo, o patrão respeitador e impositivo, o jovem esperançoso), representando uma sociedade que tem ambições e desejos pequenos, tudo envolvido numa atmosfera de fantasmagoria que opõe um realismo por vezes cruel e uma fantasia por vezes desenfreada.

Mais do que isso, porém: para apresentar como pano de fundo dessa novela/romance a década de 30, *Boa noite, senhor Soares* parece recriar o Bernardo Soares, de Fernando Pessoa⁵. Especialmente, o texto lembra Fernando Pessoa, embora o chame de Bernardo Soares, a partir daquela arca “repleta de escritos nas folhas soltas que o senhor Soares costumava utilizar” (p. 76); trata-se do que por ser todos os homens é nenhum (p. 48), sendo o que fica, no sonho de António, quando são tiradas todas as máscaras (p. 58)

Bernardo Soares seria “devaneio e mutilação de personalidade”; vários elementos do texto de Mário Cláudio indicam ser ele o semi-heterônimo de Fernando Pessoa: a sua descrição nebulosa, a sua amizade com personagens caracterizadas como os heterônimos (neutros?), às vezes explicitamente nomeados (como Vicente Guedes), às vezes indicados pelo nome e pela referência aos versos (Ricardo Reis), em outros momentos apresentados por caricaturas que lembram o próprio Fernando Pessoa, Ricardo Reis, Alberto Caeiro, ou Álvaro de Campos.

Veja-se o episódio da chegada de Serafim, o irmão do Senhor Gomes, cunhado de António: a família vai toda ao cais de Alcântara para receber o “brasileiro”, que se espera ter trazido muitas patacas da árvore da riqueza: quando António se volta para as docas que tinham acabado de abandonar, vê um grupo que lhe chama a atenção e conta:

⁵ Na realidade, podemos encontrar em *Boa noite, senhor Soares*, além do semi-heterônimo Bernardo Soares e de Vicente Guedes, companheiro do senhor Soares na noite lisboeta (p. 42), o Fernando Pessoa do “sino da minha aldeia” (“uma aldeia onde ele nunca vivera” (p. 82)), o do “mar português” (p. 57), o que observa o jardim da Estrela e pensa em columbinas, pierrots e arlequins (p. 56), e também os heterônimos, às vezes nomeados, às vezes indicados por versos ou por características das respectivas “biografias”: Ricardo Reis seria o médico que visita o senhor Soares e com quem António o vê, algumas vezes, inclusive na horta (p. 57); seria também o “sábio como constava dos mistérios deste mundo” (p. 43), ou o que escreve e conta sílabas (p. 57); alguns companheiros do senhor Soares se parecem com Álvaro de Campos (como o sujeito de andar esquisito que António vê no cais e que chama a atenção dos moços, na rua), ou o que faz ver na Mimi, sobrinha de António, a pequena dos chocolates, da “Tabacaria” (p. 364 de F.P.), entre outros.

(...) com o vagar com que costumam deslocar-se os sonâmbulos, aproximavam-se de nós três personagens. A mais notória delas era o senhor Soares, caminhando ligeiramente curvo como sempre, e outro um cavalheiro estrangeirado, de monóculo, vestindo um bom fato de cheviote, e avançando com o passo travadinho dos que suscitam o piscar de olho dos moços de frete. Entre ambos marchava um jovem estivador, de cara enfarruscada, e de cabelo desgrenhado, de um louro muito baço (...) (p. 65).

Não parece Álvaro de Campos esse cavalheiro estrangeirado, de monóculo, vestindo um bom fato de cheviote, e avançando com o passo travadinho dos que suscitam o piscar de olho dos moços de frete? Não parece o heterônimo do futurismo também o “ser muito especial (...) (que aparece em outro momento), de monóculo, traçando uma perna sobre a outra, ao caminhar, tal e qual como fazem as putas de luxo, e fixando com magnética intensidade o olhar no olhar de quanto moço de trolha se cruza com ele”? (p. 57-58)

E não parece uma referência a Fernando Pessoa o meio sonho / meia vigília, em que parece a António ver que o senhor Soares se dirige a um país muito distante, que no seu torpor se chama <<Mar Português>>? (p. 57). Também Ricardo Reis poderia ser reconhecido no poeta clássico que o narrador afirma distinguir na multidão que frequenta o Jardim da Estrela: “aquele famoso doutor Reis, marchando muito erecto, e com um livro aberto na mão direita, e um lápis em riste na mão esquerda, e que vai contando as sílabas de um verso, ou dividindo as orações de uma estrofe.” (p. 57)

Interessante o final do meio sonho/meio vigília de António, em que o senhor Soares é apresentado como uma reunião das várias máscaras, dos vários heterônimos:

Desfilam por fim diversas figuras inidentificáveis, precipitando-se para o crepúsculo do Tejo com uma pressa no limite da cabriola. E quando cada uma delas retira a máscara de cera, e volta para mim a cabeça, é o rosto do senhor Soares que reconheço, tão lívido e solitário nos óculos e bigode que um espasmo me arrepanha as tripas, e me sento estremunhado na cama desfeita. (p. 58)

A referência parece obrigar-nos a ver o senhor Soares como uma personalidade literária que representava seu criador, em seu estado mais depressivo, ou como uma soma dos heterônimos, menos alguma coisa de cada um dos outros, numa contabilidade

certamente menos precisa do que aquela que o Poeta praticava no escritório do patrão Vasques, como diz Leyla Perrone-Moisés⁶.

Acentua-se, assim, o caráter ficcionalmente literário da personagem do livro de Mário Cláudio, aquele para quem “A arte livra-nos ilusoriamente da sordidez de sermos”, o que se parece indicar pelo olhar sorridente que o narrador António lhe surpreende dirigir à rapariga do calendário, e que encontramos três vezes, com diferenças, como que recriando o soneto de Cesário Verde “Naquele picnic de burguesas”. À página 19 encontramos:

Perto do sítio onde o senhor Soares trabalhava (...), estava um calendário de 1931 que ninguém quisera tirar da parede. O senhor Soares punha-se a fitá-lo com grande concentração, e acabava por sorrir para aquela gravura da rapariga de lábios vermelhos, de fita rosa nos negros cabelos, de blusa de decote aberto, e a abraçar um molho de papoulas. (p. 19)

Imagem semelhante António encontra em casa do senhor Soares:

(...) reparei na gravura do calendário, e na rapariga que nela se representava, de cabeça atirada para trás, e de decote que lhe deixava a nu metade das mamas, sorrindo sem vergonha debaixo do cacho de uvas que suspendia sobre os lábios vermelhos. (p. 78)

Outra imagem ainda do mesmo tipo é vislumbrada por António, em casa do senhor Soares, quando a “lambisgóia” do segundo andar do prédio passa por ele, afogueada, levando, encostado aos peitos, um giguinho de cerejas. (p. 78)

A ambigüidade do texto se reforça com essas citações: haveria nelas apenas uma explícita referência a Cesário Verde, ou indicariam elas uma faceta diferente do senhor Soares, aquele que era sempre sério e distante de mulheres, provocando sorrisos maliciosos dos rapazes do escritório ao fechar-se durante muito tempo, solitário, na retrete? Ou, ainda: não estariam assim misturadas as duas personagens – António e o senhor Soares –, mais uma vez retirando ao texto as certezas da “sordidez de sermos”, das quais nos liberta ilusoriamente a arte?

⁶ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*, por Bernardo Soares. Sel. e intr. de Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 15.

Poderíamos concluir então (sem chegar realmente a uma conclusão), que *Boa noite, senhor Soares*, assim como o *Livro do desassossego*, de Bernardo Soares, nada tem em vista (nenhuma mensagem a transmitir ou entretenimento a oferecer), pois a história, a ação e o tempo nada são no livro, e lido o livro, o leitor fica com nada. Como o *Livro do desassossego*, porém, e lembrando estudos de Márcio Seligmann-Silva, *Boa noite, senhor Soares* pode ser visto como uma maneira de dar forma ao mundo. Especialmente se lembrarmos que, com toda a sua fluidez e nebulosidade, mas especialmente com a sua simpatia voltada para o caixeirinho António, o senhor Soares contribui fortemente para a constituição da personalidade do rapaz, que significativamente é capaz de lhe dizer, após o comovido abraço de despedida, o tão ensaiado cumprimento: “Boa noite, senhor Soares”.

Poderíamos entender que a obra de Mário Cláudio de que aqui nos ocupamos estaria dizendo que é o uso da linguagem que confere identidade ao ser (“A arte livra-nos ilusoriamente da sordidez de sermos”)? O certo é que a podemos entender como um exemplo de canto de Orfeu ou de ambiguidades de Perséfone, pois “nos livra ilusoriamente da sordidez de sermos”. Embora se configure, em sua constante ambigüidade, como um canto de sereia em que nada há a transmitir, a não ser o processo e a função significante, ou realmente a “sordidez de sermos”, *Boa noite, senhor Soares* testemunha o seu tempo e cumpre o papel de impulsionar a imaginação, inscrevendo uma presença (ou um sujeito) que é travessia, retomada e processo. Tecido, no caso, singularmente, com a “verdade do desassossego”.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-63.
- AGAMBEN, Giorgio. O demônio meridiano. In: *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução Selvino J. Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 21-32.
- AGAMBEN, Giorgio. Melencolia I. In: *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução Selvino J. Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 33-38.
- BLANCHOT, Maurice. A questão mais profunda. In: *A conversa infinita*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001, p. 41-62.
- BLANCHOT, Maurice. A grande recusa. In: *A conversa infinita – a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- CLÁUDIO, Mário. *Boa noite, Senhor Soares*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Angst* e sentimento (do) trágico na moderna poesia de língua portuguesa. In: *Scripta*. Belo Horizonte, CESPUC, 1º. Sem. 2008 (no prelo).
- KOVADLOFF, Santiago. Prólogo de um silêncio maior. In: *O silêncio primordial*. Trad. Erix Nepomuceno e Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003, p. 9-38.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego por Bernardo Soares*. Vol.II. (Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Prefácio e Organização de Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1982. p. 518. Recolhido da Internet em arquivopessoa.net em 13.03.2009.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o real. In: *História, memória, literatura*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 375-390.

SOBRE O SEXO DA PAISAGEM**MARIA GABRIELA LLANSOL E A ESCRITA DA DESMEMÓRIA**

Lucia Castello Branco - UFMG*

*“A experiência ensinou-me
também que o Luar Libidinal pode
perder a memória e lembrar-se”*

Maria Gabriela Llansol

“Entre a literatura e o mundo há ainda o ressalto de uma frase. Este *ainda* é precioso.”¹ Já se vão alguns anos, desde que Maria Gabriela Llansol escreveu estas palavras em *O Senhor de Herbais*. E, no entanto, ainda não nos parece simples entender esse “ressalto de uma frase”. Sabemos que, com Llansol, não estamos na esfera da representação. E, se não é da representação que se trata, o “ressalto” não nos indica apenas a abertura para uma outra dimensão – a das imagens representadas, ou, nas palavras de Llansol, a de um *real-não-existente* --, mas talvez assinale uma superfície de atrito em que a literatura se revela, em sua existência de *existente-não-real*,² como um puro “pensamento do exterior”.³

Estamos, pois, no campo do fora: fora do mundo, fora da representação, fora da literatura, até, já que é a própria Llansol quem afirmar: “Não há literatura. Quando se escreve, só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros.”⁴ E, no entanto, estamos, mais que nunca, no cerne da existência,

* Professora Titular de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG. Escritora, autora de diversos livros de ensaio, na linha de pesquisa Literatura e Psicanálise, além de romances, livros de contos e de literatura infanto-juvenil. Estudiosa da obra de Maria Gabriela Llansol desde 1992, membro do Espaço Llansol, com vários artigos e dois livros publicados sobre a obra da escritora portuguesa.

com tudo o que o prefixo “ex” comporta do fora, do exterior: “É um *exterior* – disse, e senti uma ameaça, pois todas as coisas sem memória são criadas de pureza pura.”⁵

Cabe-nos aqui, então, pensar na modalidade de leitura que é exigida por um texto que se situa fora do mundo, fora da representação e fora da literatura. O que significa ler no campo do exterior? Ou, em outras palavras: qual é a tarefa do *legente*, se ele próprio se situa, tanto quanto o texto llansoliano, na comunidade dos *existentes-não-reais*?⁶ Ou, ainda: em que real se entra, quando se entra na dimensão dos *existentes-não-reais*?

Essas questões, que a própria Llansol formulou por diversas vezes e de diversas maneiras em seu texto, serão desdobradas, aqui, no contexto da leitura – ou, mais propriamente, da *legência* – em suas articulações com a memória e com o que já denominamos, em trabalhos anteriores, de “escrita da desmemória”⁷.

Em *O Livro das Comunidades*, obra que inicia propriamente a textualidade llansoliana, podemos destacar estas palavras de A.Borges, figura da obra de Llansol que toma lugar, na perigrafia dos livros, como comentador. No prefácio desse livro, intitulado “Eu leio assim este texto”, A. Borges escreve:

Escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perda de memória.
E sabe-se lá o que é um Corpo Cem Memórias de Paisagem.
Quem há que suporte o Vazio?
Talvez Ninguém, nem Livro.”⁸

Aqui, por uma troca de letras – o “c”, em lugar do “s”, sugerindo a passagem de “um corpo sem memórias” a “um corpo com cem memórias de paisagem” –, verificamos uma condensação que nos indica que a ausência de memória aponta menos para o esquecimento que para uma abertura em direção ao inumerável da paisagem: cem memórias.

E sabemos que a paisagem, em Llansol, é uma figura bastante complexa, como se lê em “A boa nova anunciada à natureza”:

A boa nova anunciada à natureza é o escândalo que a minha época não aceita. O Ser existe como beleza, mas nós perdêmo-lo e percorremos toda uma órbita excêntrica para o voltar a encontrar. A Boa Nova dirige-se à Terra no

seu todo, não só porque nesta desenvolveram-se identidades irreduzíveis, mas também porque é no seu todo que está ameaçada.

Deixou de se formar a partir da Beleza.

A idéia de que tudo o que não é humano tem, tal como o humano, necessidade de redenção, é vital para a continuação aqui, ou noutro lugar.

No momento de posse, no poema de 11 de junho (poema que nunca foi encontrado) tudo participa das diversas partes: a boca, a copa frondosa, o cogumelo, a falésia, o mar, a erva rasteira, a leve aragem, os corpos dos amantes. Os três sexos que movimentam a dança do vivo: a mulher, o homem, a paisagem.

Esta é a novidade: a paisagem é o terceiro sexo.⁹

Constituída como um terceiro sexo – um sexo ainda mais complexo que o do homem e que o da mulher ¹⁰ –, a paisagem llansoliana talvez seja a figura que radicalmente realiza o *sexo de ler*, em sua capacidade de abrir-se à desmemória – “sem memória” –, efetuando, assim, uma espécie de cura da tradição melancólica da narrativa, esta que busca a simetria entre os nomes e as coisas designadas.¹¹ Ora, se os nomes já não correspondem às coisas, é possível que as coisas possam enfim se mostrar em sua coisidade e em sua peremptoriedade inominável, inclassificável, intraduzível:

“Força da natureza”. Apontava para o vestido que trazia vestido.

“Luar libidinal”, respondi, apontando para o *exterior* que lhe desenhava o corpo.

“Chávena?” – perguntou-me, tocando no meu sexo.

“Não. Leitura”, respondi. (p. 52)

Dessa maneira, a rapariga desmemoriada de *O Jogo da Liberdade da alma* é sempre invadida por uma secreta alegria, capaz de afastar Témia, a rapariga que teme a impostura da língua, de sua nostalgia infinita. Se já não há memória, não há também impostura, e as coisas podem se apresentar em sua nudez de coisas sem nome e em sua força de existir:

Percorria o quarto.

Tomava o mundo desconhecido por um conjunto de instrumentos. Tudo era chávena. Em seguida, tudo era vestido. Falava-me como se eu fosse um eco imperfeito da sua boca. Onde ela dizia “vestido”, eu dizia-lhe, por exemplo, caso não fosse verdade, “cama”, onde, aliás, tinha sua mão pousada.

De repente, seu pensamento tornava-se, de novo, insonoro,
tirava o vestido,
passeava-se toda nua,
sem som, sem sonho,
sem qualquer referido. (p. 41)

Ocorre que o jogo, o jogo da liberdade da alma, sem ignorar os “perigos do poço”¹², propõe um avanço, um passo além na leitura. Pois todo o texto de *O Jogo da Liberdade da Alma* é pontuado por um diálogo que se repete três vezes de maneira idêntica, até operar, na quarta vez, uma diferença que é fundamental. Vejamos, de início, o que se repete:

— Sim – diz-me ela, pousando as mãos em meus joelhos: — Desejo encontrar alguém que me ame com bondade, e que seja um homem.
— Alguém que queira ressuscitar para ti?
— Sim. Alguém que tenha para comigo essa memória. (p. 21)

Esse homem — alguém capaz de amar com bondade a rapariga desmemoriada — vai sendo desenhado no texto através daquilo que o distingue definitivamente da mulher: ele é o “pênis ereto”, enquanto ela é um vestido volátil e sem corpo que o habite, ora apontando para a alma em liberdade, ora para a própria inexistência d’A Mulher.¹³ Assim, enquanto o homem se dá a ver, nesse contexto, pela marca que distingue o sexo masculino — o falo —, a mulher se dá a ver justamente por uma ausência de marca — um vestido sem corpo — que a designa:

— É preciso limpar o figurino da inteligência — E aponte imperceptivelmente para o piano, apesar de saber que o primeiro objecto em que pensara fora o pénis erecto do homem. Sobre ele repousa, de facto, a polissemia do toque — tocar a uma porta, tocar em alguém, tocar um instrumento —, mas eu referia-me, sem qualquer ambigüidade, ao toque leve de um vestido sobre a pele. (p. 29)

Acontece que, a um dado momento, a citação propõe uma mudança radical, que substitui o “homem” por alguém que saiba ler: “— Sim —, digo-te, pousando as mãos nos teus joelhos: — Desejo encontrar alguém que me ame com bondade, e saiba ler.” (p. 80)

Pouco antes desse momento, o “pênis ereto” começa a desaparecer da cena e a desmemória vai ocupando o texto, enquanto, paulatinamente, a paisagem de uma

ausência – sem memória, mas com cem memórias – vai, em sua nudez, realizando o *sexo de ler* :

o homem nu que tocava piano pode ser o gume, temporariamente desnecessário, do nosso Sexo de Ler
ouvimo-lo tocar, mas não vemos nada,
aproximas-te do som do piano, mas ele cada vez mais se afasta, como se fosses perdendo a consciência de ti,
a todo momento, a memória pode, de novo, esvair-se mas o Luar Libidinal tem o poder de lembrar-se; enquanto te esvais nessa espécie de sono que dorme na música que se deixou de ouvir
tropeças nas teclas,
todo o teclado está, de facto, pousado no soalho da sala; do homem que te empolgava tocar, apenas resta a ausência; da sua cabeleira negra, só ficaram os cabelos do meu púbis; do mecanismo complexo do piano, só a ausência; do móvel que envolvia o piano, só a ausência; (p.72-73)

Que sexo é esse, ainda mais complexo que o do homem e o da mulher? É o sexo que propõe a leitura – a *legência* – na passividade fecunda e desejante de quem dá o que não tem, como no mito grego de Poros e Penia:

O que é muito bonito nesse mito é a maneira pela qual Aporia engendra Amor com Poros. No momento em que isso se deu, era Aporia quem velava, quem tinha os olhos bem abertos. Contam-nos que ela viera para os festejos do nascimento de Afrodite, e, como qualquer Aporia que se preze, nessa época hierárquica, permaneceu nos degraus, próximo da porta. Por ser Aporia, isto é, por nada ter a oferecer, não entrou na sala do festim. Mas a felicidade das festas é que justamente acontecem coisas ali que invertem a ordem comum. Poros adormece. Adormece porque estava embriagado, e é isso o que permite a Aporia fazer-se emprenhar por ele, e ter esse filhote que se chama o Amor, cuja data de concepção vai coincidir, portanto, com a data do nascimento de Afrodite. É por isso mesmo, nos explicam, que o amor terá sempre alguma relação obscura com o belo, aquilo que se vai tratar, com efeito, no desenvolvimento de Diotima. Isso está ligado ao fato de que Afrodite é uma deusa bela.
Aí estão as coisas ditas claramente: é o masculino que é desejável, é o feminino que é ativo. Pelo menos, é assim que se passam as coisas no momento do nascimento do Amor.¹⁴

Trazemos aqui a leitura lacaniana do mito, pois é na leitura de Lacan que encontraremos essa idéia de um “feminino ativo”, mas ativo em sua condição de “dar o que não tem”. Interessa-nos, nesse contexto, refletir sobre a dimensão da *legência* e acerca da modalidade da leitura que é exigida pelo texto de Llansol. Parece-nos que, não

se tratando do homem, nem propriamente da mulher, mas de um terceiro sexo, mais complexo — a paisagem —, a, leitura sob esse ponto de vista, exige um procedimento que ultrapassa a dicotomia ativo/passivo para atingir, verdadeiramente, outra posição, a que corresponde outro sexo: o *sexo de ler*. Este sexo, em ponto de paisagem, talvez encontre nas formulações de Blanchot alguma ressonância: “Ler, ver e ouvir a obra de arte exige mais ignorância do que saber, exige um saber que investe uma imensa ignorância e um dom que não é dado de antemão, que é preciso a cada vez adquirir, receber e perder, no esquecimento de si mesmo”.¹⁵

Observemos que essa leitura a que Blanchot se refere exige certo tipo de esquecimento — o “esquecimento de si mesmo” — e uma “imensa ignorância”. Nesse ponto, talvez, a leitura que é capaz de, a um só tempo, “receber, adquirir e perder”, aproxima-se da rapariga desmemoriada, que limpa “o figurino da inteligência” e que é capaz de se esquecer até de seu próprio nome: “A rapariga desmemoriada procurava as suas memórias de ressurreição. Desmemoriada até de seu próprio nome que, aliás, nunca me disse qual era”. (p. 33)

Mas é preciso ainda ir um pouco além. Pois, se a leitura “nada faz, nada acrescenta”, é ela que, no entanto, “faz com que o livro seja escrito”, à maneira de Penia, aquela que nada tem a dar, mas que é capaz, afinal, de engendrar o Amor com Poros. Ou à maneira de Témia que, ressuscitada como “rapariga desmemoriada”, é capaz de, esquecendo-se do que fora, esquecendo-se da correspondência entre as palavras e as coisas, atingir, na desmemória, “cem memórias de paisagem”.

Nessa direção, talvez pudéssemos admitir, afinal, que a leitura, como observa Blanchot, situa-se “aquém ou além da compreensão”, o que não impede que ela seja justamente a operação capaz de explicar o texto. Ou, como assinala Mandil,

A etimologia nos serve, aqui, de orientação. Se a palavra “compreender” indica uma “apreensão”, um movimento no qual se “abraça”, se “inclui”, se “limita” o objeto, o “explicar” indica outra direção: *explanare* tem o sentido de espalhamento, desdobramento sobre um plano. Na primeira, a presença de um limite é evidente. Na segunda, o horizonte é o infinito.¹⁶

De fato, a *legência* proposta por Llansol, levando em conta sempre a desmemória, não opera por acúmulos e por apreensão, mas por subtrações e por desdobramentos: “Pelo meu lado, desejaria pôr a claro uma mínima parte da infinidade

dos mundos — uma só física hipotética desdobrando-se ativamente em várias possíveis estéticas”.¹⁷

Ocorre, no entanto, que é o movimento mesmo de subtração e de desdobramento — o movimento de desmemória, afinal — que é capaz de promover a ressurreição do texto. Lembremo-nos do ressaltado da frase:

— Desejo encontrar alguém que me ame com bondade, e que saiba ler.
— Alguém que queria ressuscitar para ti?
— Sim, alguém que tenha para comigo essa memória.

E assim Témia ressuscita como a rapariga desmemoriada que, com seu jogo da liberdade da alma, pode propor a leitura como *explanare* — desdobrada, espalhada, infinita —, em que nada se produz, mas em que “tudo é realizado”. Nessa dimensão da liberdade da alma, a leitura é sempre “alma crescendo”: *legência*. Por isso, ler “é nunca chegar ao final de um livro, respeitando-lhe a sequência coercitiva das palavras, e das frases”,¹⁸ mas a leitura é capaz de ser afetada de maneiras bastante diversas e, assim, é capaz de promover a metamorfose:

escrevia o texto que eu, um dia, escreveria para dois pianos,
o Corpo, escrevia então,
(a Leitura, escrevo agora)
é composto de um grande número de indivíduos de natureza diversa e, por
consequência, pode ser afetado de maneiras muito diversas por um só e
mesmo corpo e,
inversamente,
uma vez que uma só e mesma coisa pode ser afetada de numerosas maneiras,
poderá, escreve ele sobre a água em que mergulhamos, afectar
uma só e mesma parte do corpo,
de maneiras múltiplas e diversas.
— E a Leitura? — perguntaste, agitando ainda mais as águas revoltas dos
affectos.
— A Leitura, nesse estado, revela as nossas capacidades funambulescas de
metamorfose. (p. 84-85)

Essa leitura em liberdade pede um leitor ligeiro, cujo gesto anuncia “a felicidade e a inocência da leitura, que é, talvez, com efeito, uma dança com um parceiro invisível num espaço separado, uma dança alegre, desvairada”, segundo assinala Blanchot.¹⁹

A essa estranha espécie de alegria, que, em Llansol, é certamente derivada de Espinosa — “o amor é a alegria acompanhada de uma causa exterior” (p. 66) —,

chamemo-la, em consonância com o texto llansoliano, de “alegria de decepção”.²⁰ decepar a memória, limpar o figurino da inteligência, deixar cair em desastre²¹ o que é do homem, o que é da mulher, para incorporar o que está aquém ou além da compreensão: a paisagem.

Aí, nessa desmemória do mundo, “tudo é tão ligeiro que cairá sem se ver”.²² Aí, fora da representação, fora da literatura e fora da luz comum, seremos *legentes*. E então talvez possamos “deixar espaços entre as palavras para evitar que a última se agarre à próxima” (p.80) que vamos escrever, para que elas, as palavras, possam enfim repousar, ressoar, ressuscitar. E só então talvez possamos dizer, como a rapariga desmemoriada, ao fim do livro: “Inunda-me a felicidade excepcional”. (p.97)

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du desastre*. Paris: Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. RJ: Rocco, 1988.

BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope: a escrita feminina da memória*. SP: AnnaBlume, 1995.

BRANCO, Lucia Castello. *Chão de letras: Maria Gabriela Llansol e a fundação da escrita*. Brasília, CNPq. 2004-2007. (Projeto de Produtividade em Pesquisa – Pesquisador 1C).

FOUCAULT, Michel. *O Pensamento do Exterior*. SP: princípio, 1990.

LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 20. Mais, ainda. 2 ed. RJ: José Olympio, 1985. P. 87-104: Deus e o Gozo d'A Mulher.

LACAN, Jacques. *O Seminário*. Livro 8. A transferência. RJ: Zahar, 1992.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994. P. 116-134: Para que o romance não morra.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Falcão no Punho*. 2 ed. Lisboa: relógio D'Água, 1998.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O Livro das Comunidades*. 2 ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O Senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O Jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Amigo e amiga: curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Amar um cão*. Colares: Ed. Colares, s.d.

MANDIL, Ram Avraham *Os Efeitos da Letra: Lacan Leitor de Joyce*. RJ: Contracapa/BH: Editora UFMG, 2003.

NOTAS

1 Llansol, 2002, p. 234.

2 O *real-não-existente* e o *existente-não-real* são figuras llansolianas bastante complexas, que não mantêm entre si uma relação de simetria ou de oposição, mas que, neste contexto, poderão ser usadas, respectivamente, como literatura da representação e como literatura do pensamento do exterior, como se pode, de maneira provisória, pensar a textualidade llansoliana. As figuras llansolianas serão grafadas em itálicos, neste texto.

3 Foucault, 1990.

4 Llansol, 1998, p. 55.

5 Llansol, 2003, p. 45. Como esse livro de Llansol será reiteradamente citado neste texto, daqui por diante, todas as citações referentes a essa edição virão assinaladas no corpo do texto pelas aspas, seguidas do(s) número(s) da(s) página(s) entre parênteses.

6 A esse respeito, ver Llansol, 1994, p. 116-134: Para que o romance não morra. Nesse discurso, Llansol, ao agradecer seus legentes, declara: “Alguns que conheço, outros que nunca vi, mas que formam a comunidade existente-não-real....”

7 Branco, 1995.

8 Llansol, 1999, p.10.

9 Llansol, 2000, p. 44.

10 Llansol, 2000, p. 44, onde se lê: “A paisagem não tem um sexo simples. Nem o homem, nem a mulher.”

11 A respeito da cura da tradição melancólica proposta pela textualidade llansoliana, ver Branco, 2004-2007.

12 Maria Gabriela Llansol, por mais de uma vez, falará da leitura como uma operação “no intervalo do afecto, entre os perigos do poço e os prazeres do jogo”. A esse respeito, ver Llansol, s.d.

13 Aproprio-me aqui do aforismo lacaniano “Não há A Mulher”, que sugere, entre outras coisas, que não há uma inscrição do feminino no inconsciente e que a mulher só pode ser tomada como uma singularidade, como “uma mulher”. Lacan, 1985, p. 87-104: Deus e o Gozo d'A Mulher.

14 Lacan, 1992, p. 120.

15 Blanchot, 1988, p. 192.

16 Mandil, 2003, p. 177.

17 Llansol, 2002, p. 46.

18 Llansol, s.d.

19 Blanchot, 1988, p. 198.

20 Llansol, 2006, p. 35.

21 Refiro-me, aqui, ao desastre como a queda do astro, tal como propõe Blanchot, 1980.

PAISAGEM E LITERATURA EM ANGOLA: A PLURISSIGNIFICAÇÃO DO ESPAÇO VIVIDO EM LUANDA

Márcia Manir Miguel Feitosa - UFMA¹

INTRODUÇÃO

Reunindo três inusitadas estórias (e não contos, como o autor insiste em afirmar), o livro *Luuanda*, de José Luandino Vieira, serviu de palco de grande controvérsia por ocasião de sua premiação no concurso promovido pela Sociedade Portuguesa de Escritores, que teve como júri os escritores Alexandre Pinheiro Torres, Augusto Abelaira e Manuel da Fonseca. O regime salazarista, então no poder, não viu com bons olhos a premiação do mais importante prêmio português no âmbito da literatura a um escritor angolano preso em Angola por dissidência política, contrário, pois, ao sistema colonial. Exerceu sua força ao fechar a entidade e ao proferir ordem de prisão aos componentes do júri. Nas palavras de Augusto Abelaira, anos após o ocorrido, Salazar e sua máquina de repressão conseguiram “transformar um prêmio literário em escândalo político”.

Afora a conturbada história da construção do livro e sua publicação, reside o efeito de suas páginas na história da literatura angolana e, ainda, na história das literaturas em língua portuguesa.

Configura-se numa obra que ultrapassa as fronteiras do literário, na medida em que, para além de trazer à baila o universo da classe dos excluídos, insere a linguagem destes que se confronta diametralmente com a norma culta da língua portuguesa. Ainda que elaboradas em português, as estórias de Luandino registram expressões do quimbundo, a língua bantu falada na região em torno de Luanda, bem como uma sintaxe nova que procura romper com o padrão lusitano. Luandino, portanto, se esforça por imprimir a nacionalização da sua língua ao enveredar pelos caminhos da ficção.

¹ Profa. Dra. em Literatura Portuguesa pela USP e Profa. Associada Nível II da Universidade Federal do Maranhão.

O que torna *Luuanda* uma obra de referência não se restringe unicamente às razões suscitadas. Tudo tem início pelo título e pela adoção de um ângulo diferenciado de enfoque: não mais a cidade dos brancos e, portanto, dos incluídos, mas a cidade dos negros, mestiços e brancos pobres, onde se dá o conflito pela subsistência. Na perspectiva de Tânia Macêdo, “Luandino Vieira é o único autor da literatura angolana dos anos 50 a 80 que inclui na galeria de seus personagens o malandro.” (MACÊDO, 2002, p. 544).

Nosso olhar analítico convergir, portanto, sobre essa obra e objetivará sua ampliação quando se reportar à teoria da percepção da paisagem, cujo viés, o do estabelecimento da relação entre espaço geográfico e representação literária, constitui o cerne da manifestação do elo afetivo que une a pessoa e o lugar. Yi-fu Tuan e Paul Claval sustentarão a base de nosso trabalho, bem como as considerações filosóficas de Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (2008). Dentre as três histórias publicadas em *Luuanda*, faremos uso, para uma reflexão mais profunda, de “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, o abre-alas da nova Angola dimensionada por Luandino.

2 UMA ESTÓRIA DE UM PORTUGUÊS ANGOLANO

Embora tenha nascido em Portugal, José Mateus Vieira da Graça emigrou ainda criança com toda a família para Angola e conheceu de perto a vida nos musseques, pois lá morou durante a infância e a adolescência. O pseudônimo “Luandino” advém de seu grande amor por Luanda, como ressalta Rita Chaves: “...o pseudônimo, utilizado inicialmente para assinar os desenhos editados num dos jornais, ficaria definitivamente incorporado a sua figura e a sua personalidade. Na vida do cidadão e no itinerário do escritor, a imagem de Luanda é dos signos mais fortes.” (CHAVES, 2005, p. 21).

Assim, nos musseques de Luanda, Luandino vai buscar inspiração para escrever suas histórias recheadas de personagens significativos, como os negros, os pobres, os brancos, imigrantes da metrópole ou de outras colônias e introduzir a marca popular que irá caracterizar a sua produção. Patrícia Simões de Oliveira Rosa afirma que “sua vivência faz com que sua produção literária testemunhe um conhecimento vivido no universo desse bairro periférico”. (ROSA, s/d).

Em “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, os musseques constituem o espaço por excelência dessa história, centrada na miséria e na fome que assolam o bairro e,

sobretudo, atingem diretamente a velha Xíxi, outrora Dona Cecília de Bastos Ferreira, moradora “nos Coqueiros em casa de pequeno sobrado, com discípulas de costura e comidas, com negócio de quitanda de panos,...” (VIEIRA, 2006, p. 20) e seu neto Zeca Santos, rapaz apaixonado por Delfina, mas “eternamente” desempregado e faminto. Resta-lhes a companhia um do outro no enfrentamento da nova condição a que foram submetidos.

Procurando resistir teluricamente à estrutura vigente, Vavó Xíxi reconstrói sua trajetória e leva consigo o neto, ainda que impotente diante do poder que promove a exclusão social. Utópica, a narrativa de Luandino, “embora propositiva, ‘concreta’, vincula-se a um imaginário, estabelecido a partir de um modelo de organização justo, harmonizado e sem classes”. (MARTIN, 2004, p. 189).

Em contraposição ao *slogan* da “unidade”, sustentado pela ditadura colonial, Luandino procurará justificar, nas três histórias de *Luuanda*, a busca pela independência que seria travada com armas. Escrita enquanto estava preso, entre 1961 e 1962, *Luuanda* registra a índole revolucionária que servirá de mote para o movimento angolano de libertação da metrópole portuguesa.

3 O ESPAÇO CULTURAL DO ENFRENTAMENTO

O cenário de conflito, como constatamos, são os musseques. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001), o vocábulo origina-se mesmo de Angola, mais especificamente do quimbundo e refere-se à areia avermelhada do terreno, a um “lugar de areia”. Sua acepção usual reporta-se a um bairro ou a um conjunto de moradias das classes pobres, conhecidas no Brasil por favelas, em Portugal por bairros-de-lata e, em Moçambique, por caniços.

O simbolismo da areia, ligado ao simbolismo da quantidade, associa-se, muitas vezes, à abundância, à fertilidade. “Fácil de ser penetrada e plástica, a areia abraça as formas que a ela se moldam; sob este aspecto, é um símbolo de matriz, de útero.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 79). De fato, na história em tela, a areia vermelha acolhe seus habitantes que resistem bravamente não só ao governo autoritário do país colonizador, como às intempéries da natureza, como ao “vento raivoso” que traz azar e doença ou ao grande trovão que ameaça as cubatas com sua “teia d’aranha de fogo”. Nas linhas iniciais da história, temos a impressão de que sobre o musseque está sendo lançado o anátema do fim dos tempos, na medida em que chove torrencialmente

após dois meses de estiagem. A princípio duvidosos diante da incerteza da chuva tão esperada, os moradores zombam das nuvens e dos pingos que caem espaçadamente, ainda que Vavó Xíxi preconize o que haverá de vir. A paisagem que se descortina em seguida revela a força da opressão simbolicamente suscitada e a capacidade de resistir a seu domínio:

O musseque, nessa hora, parecia era uma sanzala no meio da lagoa, as ruas de chuva, as cubatas invadidas por essa água vermelha e suja correndo caminho do alcatrão que leva na Baixa ou ficando, teimosa, em cacimbas de nascer mosquitos e barulhos de rãs. Tinha mesmo cubatas caídas, e as pessoas, para escapar morrer, estavam na rua com as imbambas que salvaram. Só que os capins, aqueles que conseguiam espreitar no meio das lagoas, mostravam já as cabeças das folhas lavadas e brilhavam uma cor mais bonita para o céu ainda sem azul nem sol.” (VIEIRA, 2006, p. 12-13).

Yi-fu Tuan, em *Paisagens do medo*, ao tratar do poder coletivo que possa despertar o medo, destaca que, outrora, tal poder fora exercido contra a natureza e que hoje pode se voltar “aos elementos marginais e não permanentes da sociedade, criando uma paisagem de castigo, ou mais sutilmente, um vasto sistema de controle burocrático, tão poderoso, arbitrário e inacessível quanto a própria natureza antes que fosse dominada”. (TUAN, 2005, p. 331). É o que evidenciamos nos musseques de *Luuanda*. Neles, o que predomina é a sensação de impotência diante da tentativa de sobreviver à fome e à miséria, como se o destino dos moradores do bairro estivesse condenado ao padecimento, ao infortúnio. A paisagem que se desvela ao leitor beira as raias do abismo mais profundo, onde não existe a possibilidade de redenção. Exemplo disso se dá quando, já no final da narrativa, após as várias incursões de Zeca Santos junto a possíveis empregadores, seu estado psicológico atinge o clímax e ele, sucumbindo ao medo, busca na namorada seu último refúgio e acaba sendo condenado pelo mau comportamento. Por se sentir incapaz de dizer a verdade a Delfina de que o máximo que pôde conseguir foi um emprego de “monangamba” (carregador, estivador), Zeca Santos sente a dor do vazio e da exclusão social.

E essa dor foi tão grande, o roer na barriga a atacar outra vez, a fazer fugir as coisas boas na frente dos olhos dele, que tudo começou a girar à roda, a cabeça leve, o estômago a doer, na boca um cuspo amargo e azedo, toda a barriga pedia-lhe para vomitar, deitar fora as bananas e o vinho que lhes azedara, e, nessa hora, sentiu medo. Levantou os olhos grandes, de animal assustado, para Delfina, e as mãos procuraram o corpo da namorada para agarrar sua última defesa, seu último esconderijo contra esse ataque assim de

todas as coisas desse dia, desses dias atrasados, contra esse receio de vomitar logo ali. (VIEIRA, 2006, p. 36-37)

O medo persegue o personagem ainda que em presença da Vavó tão querida, o que reforça a caracterização da paisagem de castigo: “Sentia o coração pesado desse dia de confusão e o olho magoado picava, doía, inchado, mas o que fazia mais sofrer era o medo que Delfina não ia lhe perdoar, mesmo que não tinha culpa, ia lhe trocar por João Rosa e isso punha-lhe triste.” (VIEIRA, 2006, p. 40).

Nos estudos desenvolvidos por Solange Lima Guimarães, “a paisagem pode transmutar-se em um cenário detonador de estados psicológicos variados, oscilantes entre as manifestações de sentimentos topofílicos e/ou topofóbicos, entre os símbolos de cosmos e de caos.” (GUIMARÃES, 2003, p. 55). A necessidade de afeto persegue a alma de Zeca Santos que não consegue alimentar um sentimento otimista em relação ao mundo que o oprime e o impede de respirar. Tenta em vão o enfrentamento do medo para sair do caos da impossibilidade.

Como fizera com Delfina, aconchega-se na avó para fugir da realidade que não só ameaça, como sufoca qualquer espírito de rebeldia.

Com um peso grande a agarrar-lhe no coração, uma tristeza que enchia todo o corpo e esses barulhos da vida lá fora faziam mais grande, Zeca voltou dentro e dobrou as calças muito bem, para aguentar os vincos. Depois, nada mais que ele podia fazer já, encostou a cabeça no ombro baixo de vavó Xíxi Hengele e desatou a chorar um choro de grandes soluços... (VIEIRA, 2006, p. 43).

CONCLUSÃO

O sentimento de topofilia parece não existir em “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, dado o espaço do conflito que se estabelece nos musseques entre o poder colonial e excludente e a tentativa de resistência do angolano oprimido. Vimos que Vavó Xíxi, e sobretudo Zeca Santos, parecem representar essa figura do habitante de Luanda desprovido de qualquer condição de subsistência, desvalido e entregue à própria sorte.

No exercício constante de sobrevivência, insere-se a força da oralidade de que se vale Luandino para se impor sobre a opressão da colônia, como forma de sobrepor a

própria identidade. Escolheu assim, como espaço de atuação de seus personagens, o ambiente da favela, onde se situa o que é considerado à margem do sistema.

O dilema que se instala em Zeca Santos reflete o que Bachelard sustenta em *A poética do espaço*. No capítulo “A dialética do exterior e do interior”, o filósofo trata da questão sob o prisma da ontologia, ao considerar as diversas experiências do ser. Argumenta que o homem é um ser em espiral, na medida em que, “fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Apenas saído do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim.” (BACHELARD, 2008, p. 217).

Em função do medo que o acomete por não conseguir serviço e, em consequência, não dirimir a fome que mina qualquer possibilidade de resistência, Zeca Santos fecha-se em si mesmo e encontra no lugar feminino o abrigo do mundo exterior. A partir da percepção da paisagem que o envolve é que o personagem poderá adquirir a experiência necessária para o sonho de libertação. O “rosário de permanências” de que fala Bachelard ainda está por se configurar no ser de Zeca Santos, que precisa, enfim, tecer o fio da persistência para não sucumbir na sua dimensão de humanidade.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia. MARGATO, Izabel & GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GUIMARÃES, Solange T. de. Paisagens e ciganos: uma reflexão sobre paisagens de medo, topofilia e topofobia. In: ALMEIDA, Maria Geralda de & RATTS, Alecsandro JP (orgs.). *Geografia: leituras culturais*. Goiânia: Alternativa, 2003.

HOUAISS, Antonio et al. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

MACÊDO, Tânia. Malandragens transoceânicas: uma leitura de narrativas de João Antônio e Luandino Vieira. In: *Abrindo caminhos*: uma homenagem a Maria Aparecida Santilli. Benilde Justo Caniato e Elza Miné (Coordenação e Edição). Coleção Via Atlântica, n° 2. São Paulo: EDUSP, 2002.

MARTIN, Vima Lia. Exclusão social e composição de personagens na ficção de João Antonio Luandino Vieira. In: *Via Atlântica*. N° 07. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2004.

ROSA, Patrícia Simões de Oliveira. João Guimarães Rosa e Luandino Vieira: a palavra em liberdade. Disponível em: <http://www.catjorgedesena.hpg.ig.com.br/html/textos/patricia_rosa.pdf>. Acesso em: 10/08/2009.

TUAN. Yi-fu. Paisagens do medo. Trad. de Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VIEIRA, José Luandino. *Luuanda*: estórias. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

AS NAUS DE REGRESSO (E A MEDIDA DA INSIGNIFICÂNCIA)

Márcia Valéria Zamboni Gobbi - FCL/UNESP *

eram barcos e barcos que largavam
fez-se dessa matéria a nossa vida
marujos e soldados que embarcavam
e gente que chorava à despedida.

ficámos sempre ou quase ou por um triz
correndo atrás das sombras inseguras
sempre a sonhar com índias e brasis
e a descobrir as próprias desventuras

memória avermelhada dos corais
com sangue e sofrimento amalgamados
se rasga escuridões e temporais
traz-nos também nas algas enredados

e ganhou-se e perdeu-se a navegar
por má fortuna e vento repentino
e o tempo foi passando devagar
tão devagar nas rodas do destino

que ou nós nos encontramos ou então
ficamos uma vez mais à deriva
neste canto que é nosso próprio chão
sem que o canto sequer nos sobreviva.

(Vasco Graça Moura, “Crónica”, de *Letras do Fado Vulgar*)

Quando Fernando Pessoa imortalizou a máxima poética na qual nos alerta para o fato de que “navegar é preciso”, certamente desejou refletir nela também o peso de tantos séculos de “obsessão ultramarina”, fixada que está a navegação no imaginário lusitano como a matéria de que essa vida foi feita, como diz outro belo poema (este que nos serve de epígrafe), o qual evoca uma vez mais os “barcos e barcos que largavam” da terra lusitana - ainda que rumo à descoberta de suas próprias desventuras. Se, como

* Professor Adjunto – FCL/UNESP – Araraquara – SP. A apresentação deste trabalho contou com o apoio financeiro da FUNDUNESP – Fundação para o Desenvolvimento da UNESP (Processo 00655/09 – DFP).

quer Eduardo Lourenço¹, Portugal precisou dar a volta ao mundo para tomar a medida da sua maravilhosa imperfeição, não é de espantar que o retorno à casa possa se dar, numa ficção que queira submeter esse passado ao olhar duro da necessária revisão crítica de uma história que ainda imobiliza, de modo disfórico – estado que Antonio Lobo Antunes leva à máxima potência em *As Naus*, romance de 1988 que, entre todos os que compõem a vasta obra do autor, é dos que mais tem merecido a atenção da crítica. Este dado parece-nos interessante e, em certa medida, até surpreendente, principalmente porque *As Naus* é um romance difícil, que desafia a atenção e a compreensão do leitor por constituir-se como uma narrativa estruturada de modo bastante complexo, na medida em que “joga” ambigualmente com o tempo, o espaço e os personagens que a sustentam, projetando, com isso, sentidos também ambíguos, duais, sobre o fato histórico que põe em foco: a “saga” dos retornados a Portugal no processo de descolonização que se seguiu ao fim da ditadura salazarista.

Esta complexidade pode ser vista, primeiramente, ao se constatar que o romance estende ao máximo possível a ausência de limites entre fato e ficção em sua efabulação: Lobo Antunes põe a conviver, numa Lisboa recém-saída dos anos da ditadura, homens que retornavam das colônias africanas², obrigados a deixar lá o muito ou o pouco que tivessem, para serem acolhidos (?) numa cidade que não tinha como dar conta daquela enorme massa populacional que vinha sem ter onde morar, onde trabalhar, como sobreviver, caracterizando talvez um dos momentos mais críticos do Portugal pós-revolucionário – este, o dado que finca o pé do romance numa recente realidade **de fato** e que é figurativizado, na narrativa, em diversos momentos, como neste que transcrevemos, em que os retornados, alojados provisoriamente num hotel cinco estrelas de Lisboa – fato corriqueiro, então - ouvem o discurso de recepção de um dos “tenentes de Abril”:

[...] damas e cavalheiros, informou com pompa, senhoras e senhores, que se encontravam no Hotel Ritz por pura benevolência paternal das autoridades revolucionárias preocupadas em zelar pelo conforto e tranquilidade dos seus filhos até o Estado democrático, nascido, com a ajuda da parteira mão castrense, do ventre putrefacto do totalitarismo fascista que durante tantos decênios nos garroteou e oprimiu, conseguir casas ou pré-fabricados ou apartamentos nos bairros econômicos para as vítimas da ditadura felizmente extinta, e que em nome, camaradas, da luta de classes e da construção do socialismo dirigida pela vanguarda política do exército, passariam a ser punidos com a força, a decepção da mão esquerda, a extracção de vísceras pelas costas ou o degredo em Macau, os intoleráveis abusos de assar sardinhas nos lavatórios, engasgar os ralos com tornozelos de faisão, cozinhar refogados e fritos nas cerâmicas dos chuveiros, vender as torneiras, concebidas por arquitectos franceses, nos antiquários caquéticos da Rua de

São Bento, assim como servir-se das cortinas estampadas do hotel para blusas e adornos, tenho dito, de barregã de moiro³.

Talvez seja até desnecessário ressaltar a evidente ironia que permeia este fragmento, principalmente ao explicitar a gritante distância que há entre o luxo e a “artificialidade” do ambiente que esses retornados provisoriamente ocupam, e a sua própria “penúria existencial”, já que muitos deles voltavam – assim como os personagens que ocupam o prosaetrio, nesse capítulo do livro - já velhos, doentes, gretados do sol africano, famintos, depois de terem enfrentado meses de viagem de navio, e com a “roupa do corpo” – o que havia feito muitas das mulheres trabalharem na “transformação” das cortinas das suítes em saias e blusas para o jantar que o hotel oferecia (fato que motiva o aviso, entretanto inútil, do orador). Mas há ainda uma não disfarçada ironia também no tratamento do próprio “ato revolucionário”, favorecida – esta ironia – pela alternância não marcada entre a fala do narrador, que apenas registra “objetivamente” a do orador, e a deste último, em discurso indireto livre, com evidentes intromissões da oralidade que de fato caracteriza a cena narrada (já que ele está **falando** aos retornados) e com a **dissonância** que sua fala estabelece entre o entusiasmo pela liberdade enfim estabelecida, em moldes socialistas – como o discurso insiste em explicitar - e a desmedida dos castigos anunciados a qualquer ato “contra o patrimônio” do luxuoso hotel (a que se opõem, finalmente, os “pré-fabricados nos bairros econômicos” que o tenente anuncia como destino final dos retornados).

Essas dualidades, percebidas tanto no que diz respeito à estruturação da narrativa como no que se refere ao tratamento do tema em questão – a revolução e suas consequências mais imediatas -, e tão fortemente apreendidas num pequeno fragmento do romance, ampliam-se ao extremo quando nos damos conta de que estes retornados “são” ninguém menos que Pedro Álvares Cabral, Vasco da Gama, Manuel de Sousa de Sepúlveda, Diogo Cão, Francisco Xavier (o “apóstolo das Índias”) e tantos outros nomes célebres ligados às viagens ultramarinas, “constelação” que irá completar-se com as presenças de reis, como D. Manuel ou o onipresente D. Sebastião – sem esquecermos, evidentemente, do “homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda”⁴, agarrado noite e dia ao caixão do pai morto, já em decomposição, que, em sua viagem de regresso, joga bisca no navio com o Gama aposentado e com Cervantes.

Todos esses antigos heróis têm seu contorno épico, cristalizado pela história e pela tradição literária de que *Os Lusíadas* são o ponto culminante, desmantelado não só

pelo processo de transcontextualização⁵ a que são submetidos, o que os insere numa ficção já por princípio paródica, mas também porque, no plano da diegese, são instalados num mundo degradado, de que “A Residencial Apóstolo das Índias” – a pensão para onde outros desses retornados são encaminhados – é a perfeita representação:

A Residencial Apóstolo das Índias não se situava no Largo de Santa Bárbara consoante o escrivão da puridade lhes afiançara, mas no declive de um terreno perdido nas traseiras dos prédios entre a embaixada da Itália e a Academia Militar. Era uma casa arruinada no meio de casas arruinadas diante das quais um grupo de vagabundos, instalado em lonas num baldio, conversava aos gritos à roda de um chibo enfermo. Perguntou o endereço a um mestiço de olhos sigilosos, a garotos que remexiam desperdícios com uma vara e a um sobrevivente alcoólico de mares remotos abraçado a uma âncora oxidada, e contornaram, a tropeçar, tábuas de andaime, paredes calcinadas, betões torcidos, restos de muro e escadas de apartamentos sem ninguém, por onde à noite deslizavam luzes de navegação nos intervalos das janelas. [...] Abaixo, na Rua de Arroios com obras nos esgotos e um caterpillar a entupir o trânsito, ficavam capelistas decrepitas, bares de prostitutas e merceariinhas manhosas enxameadas de operários de paviero de bagaço aceso no castiçal da mão. Um rato húmido de brilhantina escapou-se de um canheiro, correu ao longo de degraus assoreados e esgueirou-se num monte de cascalho⁶.

É nesse ambiente rebaixado, imundo, lodoso (sugerindo uma “sujidade” e um rebaixamento que não são só da cidade, do espaço de referência, mas “da alma” – desses sujeitos inscritos na história e dela própria, então) que transitarão os nomes célebres, os quais protagonizarão cenas o mais das vezes igualmente sórdidas, degradantes, desenhando um mundo avesso àquele em que primeiramente, pela palavra épica, habitaram. Vê-se, portanto, o processo de destronamento, tão característico da carnavalização bakhtiniana, aí encenado. O tempo presente, nesse romance, é o lugar onde essas figuras míticas a nada irão se reduzir. Como enfatiza Maria de Fátima Marinho,

A colocação de personagens com tais nomes [Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral, etc.] (que imediatamente emergem do inconsciente colectivo português) em ambientes degradados e actuais, não só acentua o carácter irónico da evocação, como desmitifica um período da História nacional que raramente é tratado na sua relatividade histórica⁷.

Para tratar da “relatividade histórica” que permeia tanto os tempos pós-revolucionários como aqueles, áureos, das navegações é que Lobo Antunes desarticula completamente, em *As naus*, a “solidez” temporal, que distingue o que foi do que é,

instalando uma outra temporalidade que, em nosso entendimento, parece ser aparentada daquilo que é definido por Elizabeth Wesseling⁸ como ficção ucrônica. Nela, o tempo é constantemente anulado, já que não há um “olhar” sobre ele que possa ser caracterizado como determinado e previsível. Parece-nos, no entanto, que não se trata exatamente de uma espécie de “não-tempo”, ou de um tempo não definível, já que de fato, no romance em estudo, esses personagens situam-se numa temporalidade determinada; trata-se, pensamos, de uma sofisticada estratégia narrativa que tem por intento reafirmar as ambigüidades referidas, que se projetam na construção do sentido do texto, já que essa mescla incontrolável de temporalidades distintas chama a atenção não só para o fato recente da descolonização, com todas as “trapalhadas” que ela acabou por deixar como rastro, e que está de fato figurativizada no romance, mas também para o passado mais distante, em que habitaram aqueles “nomes célebres” e que, afinal, deu início ao processo de construção do Império que “agora” findava. Ou seja, trata-se de uma revisão crítica de todo um processo histórico: o que resultou das navegações foi, enfim, o fiasco da empresa colonial ultramarina, representado em seu momento final de “queda”. Era a “natureza atlântica”⁹ de Portugal que então se via perdida, representada num tempo “outro”, postulado por uma “costura” que ata indissolúvelmente as duas pontas desse imaginário atlântico, amalgamando-as.

É a “visão do todo” que esse procedimento favorece, e que inclui tanto o **processo histórico** como o **mito** da vocação imperial e ultramarina, o que nos parece motivar a ficção de Lobo Antunes, ainda que, e paradoxalmente, ela se construa, narrativamente, de modo fragmentário e disfórico, numa espécie de “épica às avessas” que passa também pela ampliação daquelas dualidades já indicadas para outros elementos constitutivos do romance, como a sua própria estrutura geral e, principalmente, como o **modo de narrar**, que conjuga, como já apontamos rapidamente, uma voz pretensamente neutra no registro dos acontecimentos e uma focalização intradieética, centrada nos diversos personagens, de modo alternado e indiscriminado (ou seja, nem sempre se dá a voz ao mesmo personagem, que pode, então, dizer ou “ser dito” sem que haja uma motivação aparente para esta seleção de foco). Isto dá ao romance uma aparência de caoticidade que só se ameniza se considerarmos a sua referida **estrutura geral**, já que cada capítulo “pertence”, prioritariamente, a um personagem ou a um pequeno grupo de personagens que, em meio à desventura que é, para eles, buscarem situar-se nesse outro Portugal que agora encontram, vão desfiando memórias passadas, as quais são responsáveis pelo

estabelecimento daquela mescla temporal que caracteriza o desenvolvimento da narrativa. Ou seja, o romance se estrutura como uma seqüência de cenas não necessariamente encadeadas, ou não logicamente causais, as quais mantêm entre si um precário fio narrativo que sustenta duas ordens de desenvolvimento: uma, “horizontal”, que elege, em cada capítulo, um ou uns poucos personagens para ocupar o primeiro lugar na cena, e outra, “vertical”, em que este ou estes protagonistas temporários intercalam o registro de seu estado atual com o relato de suas memórias do passado recente, em África, misturadas a referências que remontam àquele outro passado, “heróico”, de que foram também protagonistas, ainda que em outra chave - não a paródica que agora os caracteriza.

Esse relato, como vimos, também não se dá de maneira uniforme, no que concerne à voz narrativa, o que nos leva a caracterizar o romance como sustentado por um jogo de projeções (de tempos, de vozes, de personagens, de espaços) que constrói as tais dualidades, a que se vem somar o que podemos chamar de uma **memória imaginada**. Isto porque, como dissemos, os personagens do romance mesclam ao relato de suas vivências recentes em solo africano, permeadas pelo realismo possível no âmbito de uma ficção tão nitidamente crítica, os ecos de uma história passada, que seus **nomes** carregam. Essa sincronia só pode se dar como ficção. Por isso é que também a memória é afetada por essa imposição da ficcionalidade. A memória surgiria, então, como um discurso que **inventa** uma certa coerência para o passado, numa tentativa de ordenar sua caoticidade, de dar forma concreta à matéria heterogênea, dispersa e difusa do passado. No entanto, essa memória, ao invés de delimitar o fluxo do tempo, desdobra-o infinitamente, misturando-o, em diversos níveis, a outros tempos e, por fim, alterando mesmo a substância do espaço.

Há, portanto, um duplo **retorno** construído pela narrativa, uma vez que se existe, de fato, um deslocamento no espaço, representado pelos que voltam a Portugal da África, há também um deslocamento no tempo, já que a narrativa traz de volta para a cena presente o passado heróico das navegações e da constituição do Império português, caracterizando definitivamente aquela estrutura dual que rege a composição do romance.

Tudo isso faz com que, por vezes, algumas passagens de *As naus* pareçam até mesmo semanticamente inconsistentes, pois elas misturam às **referências evocadas** possibilidades apenas **ficcionalmente sustentadas**, o que nos leva a considerar que Lobo Antunes descrê do estatuto da palavra enquanto “reveladora de uma realidade” e

investe firmemente nela como **criadora** de realidades (im)possíveis – prerrogativa inalienável do texto ficcional. É esta outra mistura que este antológico fragmento do romance, em que fala Diogo Cão, representa:

[...] eu reduzido aos meus cálculos de ilhas e aos meus diários inúteis num reyno onde os marinheiros se coçam, desempregados, nas mesas de bilhar, nos cinemas pornográficos e nas esplanadas dos cafés, à espera que o Infante escreva de Sagres e os mande à cata de arquipélagos inexistentes à deriva na desmedida do mar. Afastávamos a medo os reposteiros da sala e ele logo Descubram-me os Açores, e a gente descobria-os, Encontrem-me a Madeira, e a gente, que remédio, encontrava-a, Encalhem-me no Brasil e tragam-mo cá antes que um veneziano idiota o leve para Itália, e a gente trouxe-lhe ao Algarbe, onde ceava no meio de uma roda de physicos e bispos, esse monstro esquisito de carnavais, papagaios e cangaço, de tal jeito que ao vê-lo, assim estupidamente enorme, arrastado por dezassete galés e mil e quatrocentos pares de bois, isto sem contar as mulas e os escravos mouros, se apartou dos seus e nos perguntou baixinho, ca hera homem avisado e de bõo entendimento, Para que quero eu tal coisa se já tenho chatices que me sobram?, de modo que nos ordenou que o puséssemos, durante a hora da sesta, onde o tínhamos achado, sem conservar um papagaio sequer [...]¹⁰

É preciso que aceitemos o caráter inteiramente fictício do discurso do romancista, ainda que ele utilize, como “objeto” de sua efabulação, fatos do passado, ou pretensamente do passado, já que isso permite que se jogue com esse anacronismo e com esse recobrimento da história pela ficção como uma forma de **rever sentidos** – revisão esta que se processa no ato de recontar a história (imaginada) dos heróis das conquistas ultramarinas, mas de forma difusa, fragmentada, deslocada, como vimos; nessa “operação ficcional” a história, ao mesmo tempo, é e não é, está e não está presente, e o que se cria é uma “outra cena”, matizada pela fantasia e caracterizada pelo que poderíamos definir como uma textualidade aberta, que absorve referências tão díspares, mas que nem por isso, e por ser inventada, perde sua capacidade de abalar as verdades narradas. Essa permeabilidade do texto pode ser vista, como no exemplo acima, pela incorporação de arcaísmos¹¹ da língua no discurso narrativo, em palavras e expressões, e mesmo no “tom” do discurso, que remetem efetivamente à época das navegações, tempo “original” dos personagens em cena. Mas essa remissão pode ser percebida mesmo quando a linguagem não a denuncia, pela presença, na narrativa, de elementos que já compõem o **imaginário** das navegações, e que são, por isso, facilmente identificados pelo leitor, capaz, assim, de estabelecer as articulações que permitem visualizar a amplitude dos intertextos e das referências culturais (da história, da ciência, da mitologia, da literatura) mobilizados na composição de um relato como este:

[Diogo Cão] explicava-me a melhor forma de estrangular revoltas de marinheiros, salgar a carne e navegar à bolina e de como era difícil viver nesse árduo tempo de oitavas épicas e de deuses zangados, e eu fingia acreditá-lo para não contrariar a susceptibilidade das suas iras de bêbedor, até ao dia em que abriu a mala à minha frente e debaixo das camisas e dos coletes e das cuecas manchadas de vomitado e de borras de vinho, dei como bolorentos mapas antigos e um registo de bordo a desfazer-se.¹²

Ou seja: quando se pensa estar o romance “abertamente” no campo da invenção, surge um índice “de realidade” que tensiona o voo livre da fantasia. Com isso, a imprevisibilidade - que, segundo Wesseling¹³, marca a ficção ucrônica - é justamente o que nos parece ser a característica mais acentuada do modo de ficcionalizar a história nesse romance de Lobo Antunes, já que ele parte de alguns dados reconhecíveis da **imagem** construída de cada uma das “personalidades históricas” em questão, a partir do próprio **nome** delas – o que não deixa de situá-las num passado “de fato”, criando inclusive expectativas, por parte do leitor, em relação à condução que a narrativa dará a seus “destinos” - para desviar completamente o curso da história, que vai tratar com grande irreverência personalidades tidas como intocáveis e detentoras daquilo que abstratamente se define como o “espírito nacional”¹⁴. É nesse sentido que tais personagens já foram caracterizados como sócias paródicas¹⁵ de seus célebres antecessores. Essa estratégia, de fato, permite que a intenção paródica do texto “funcione” melhor, já que, mais uma vez seguindo a sugestão de Maria de Fátima Marinho, ela institui também a auto-reflexividade no romance, uma vez que a revisão crítica do passado é feita “de dentro” da própria narrativa, por meio desses personagens e de suas vozes - nem sempre “harmoniosas” com o que a historiografia e a própria literatura fixaram. Nesse sentido é que a ensaísta¹⁶ recupera o conceito de auto-reflexividade defendido por Elizabeth Wesseling como aquele que é constituído pelos “comentários tecidos ao passado pelas personagens com aparência de históricas e as múltiplas focalizações que, inquestionavelmente, relativizam a verdade única e universal”¹⁷.

As sobreposições temporais que caracterizam a narrativa de Lobo Antunes sugerem, assim, que ele não está falando somente de um lá ou de um então, **mas também** de um aqui e de um agora, argumento que reforça a idéia de que o que está em pauta, no romance, é todo um **processo histórico**, re(a)presentado parodicamente pela ficção. As situações inusitadas que as personagens protagonizam constroem uma “realidade alternativa”, centrada na memória daquilo que poderia ter sido e não foi, mas que está ali “encenado” com uma intenção que, no limite, podemos definir como

catártica, cujo significado só pode ser completamente entendido se aceitarmos também que *As naus* representam “o lugar no qual os *topos* dos estereótipos do discurso colonial mudam de posição, atingindo não aos colonizados mas aos próprios representantes deste discurso”¹⁸.

Trata-se, portanto, de um modo de inserir o discurso da História na ficção especulando-o no presente, isto é, tentando “encontrar paralelismos inquietantes entre os dois tempos”¹⁹. Daí que a paródia pareça instrumentalizar tão bem esta intenção “desconstrutora”, já que ela derruba o peso tirânico das memórias culturais, incorporando-as e invertendo-as pela instauração daquele paralelismo com diferença crítica que, justamente, caracteriza a “operação” paródica. A ironia, sua estratégia discursiva, promove a derrocada tanto da construção mítica como do saber histórico que, como contrapontos, subjazem à narrativa de Lobo Antunes. A confrontação entre os dois tempos, entre o poder do passado imperial e o “fracasso” contemporâneo, parece reduzir a empresa da colonização ao que ela tem de risível, de degradado, de “pobre” – como figurativiza a coroa de folha-de-flandres de um D. Manuel bêbado que não tem mais a dizer a não ser que “esta bodega toda me pertence”²⁰.

É por isso que falar de imparcialidade histórica, relativamente a um romance como *As naus*, parece-nos inadequado. Nele, há uma exaltação do fracasso (se é que o termo é pertinente) - um registro, de todo modo exacerbado, das perdas do mundo português; nesse processo, a efabulação se sobrepõe determinantemente à História. No caso de *As naus*, essa reescrita do passado atinge os “limites do (in)verossímil”²¹, já que revela “excedentes”, contradições e estranhamentos que parecem querer responder com o absurdo (da imaginação) ao excesso de racionalização com que frequentemente queremos entender aquilo que vimos chamando de processo histórico ou, mais especificamente, os acontecimentos históricos diretamente implicados na fatura do romance. No entanto, não há saída apontada por ele. Se há, de fato, julgamentos e avaliações sustentados, mais ou menos explicitamente, pela voz narrativa, a própria estrutura dual que rege a composição do romance impede que as ambigüidades de sentido que ele projeta se resolvam. Ao final, estão todos os personagens decrépitos, imersos na insanidade, configurando o avesso da fama e da glória que sempre emolduraram o passado mítico lusitano - mas, ainda, aguardando a vinda de um D. Sebastião impossível:

Esperamos, a tiritar no ventinho da manhã, o céu de vidro das primeiras horas de luz, o nevoeiro cor de sarja do equinócio, os frisos de espuma que haveriam de trazer-nos, de mistura com os restos de feira acabada das vagas e os guinchos de borrego da água no sifão das rochas, um adolescente loiro, de coroa na cabeça e beiços amuados, vindo de Alcácer-Quibir com pulseiras de cobre trabalhado dos ciganos de Carcavelos e colares baratos de Tânger ao pescoço, e tudo o que pudemos observar [...] foi o oceano vazio até à linha do horizonte coberta a espaços de uma crosta de vinagreiras, famílias de veraneantes tardios acampados na praia, e os mestres de pesca, de calças enroladas, que olhavam sem entender o nosso bando de gaivotas em roupão, empoleiradas a tossir nos lemes e nas hélices, aguardando, ao som de uma flauta que as vísceras do mar emudeciam, os relinchos de um cavalo impossível.²²

Ou seja, a ficção reinstala o mito no seio mesmo de sua desconstrução. Esta talvez seja a maior de todas as ambigüidades que dão corpo a *As naus*. Ainda que degradado, aí está de novo D. Sebastião – e, claro, todos os que o precederam no panteão nacional. É por isso que a escrita paródica, que se sustenta justamente sobre a manutenção dessa estrutura dupla, parece-nos realizar-se de forma tão plena no romance de Lobo Antunes. De todo modo, não se escapa, numa interpretação de seu sentido, daquela disforia inicialmente apontada, já que não há como deixar de ouvir o eco, ao final da leitura de *As naus*, dos versos emblemáticos de Camões: “Oh! Maldito o primeiro que, no mundo,/ Nas ondas vela pôs em seco lenho”; ou daqueles que mais diretamente questionam a validade da empresa ultramarina lusitana:

A quantos desastres determinas
De levar estes Reinos e esta gente?
Que perigos, que mortes lhe destinas,
Debaixo dalgum nome preminente?
Que promessas de reinos e de minas
De ouro, que lhe farás tão facilmente?
Que famas lhe prometerás? Que histórias?
Que triunfos? Que palmas? Que vitórias?²³

A imagem que Lobo Antunes fixa de Portugal em *As naus* parece responder às invectivas lançadas, quinhentos anos antes, pela voz dissonante do Velho do Restelo, do interior do poema que mais serviu, e lindamente, à mitificação da história lusíada. Como paródia, *As naus* contrapõem criticamente, àquele registro glorioso, um outro – o da decadência. Mas, também por ser paródico – a dualidade máxima que não pode ser negada em nossa leitura –, repõe aquele registro glorioso para glosá-lo novamente, quinhentos anos depois; o que desse diálogo sobreleva é, mais uma vez, a força da

criação literária, seja ela inspirada pelas Tágides de Camões ou pelas ninfas de esgoto de Lobo Antunes – porque, afinal, o canto, apesar da história, sobrevive.

REFERÊNCIAS

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Mem Martins: Europa-América, 1980.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Perez Lisboa: Ed. 70, 1985.

LOBO ANTUNES, António . L. *As naus*. Lisboa: D. Quixote, 1988.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.

ROCHA, Helenice Maria Reis. Utopia e distopia em Lobo Antunes. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (org.) *Encontros Prodigiosos*. Anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. Belo Horizonte: FALE/UFGM e PUC Minas, 2001. p. 391-395. v. 1.

SECCO, Lincoln. *A Revolução dos Cravos e a crise do império colonial português*. São Paulo: Alameda, 2004.

WESSELING, Elizabeth. *Writing history as a prophet: postmodernist innovations of the historical novel*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991.

NOTAS

¹ Lourenço, 1999, p.152.

² “Os chamados ‘retornados’, amontoados no aeroporto de Lisboa, em 1974, foram só o símbolo de um vasto problema social que se desenvolveria por causa da revolução. Ex-combatentes, ex-residentes, pessoas que perderam trabalho e fazendas, teres e haveres, rendas e esperanças no continente negro, agora retornavam. Algumas foram ao Brasil. Muitas a Portugal. Assinalaram mudanças mentais que ainda estão por se revelar plenamente ao historiador” (Secco, 2004, 234).

³ Lobo Antunes, 1988, p. 61-2.

⁴ Lobo Antunes, 1988, p. 19.

⁵ Lembramos que, para Linda Hutcheon, esse procedimento, característico do texto paródico, de ressituar uma situação ou um personagem dentro de um novo texto, por ela denominado de transcontextualização, tem como efeito promover uma ressignificação do “texto revisitado”: ele é sempre deslocado para uma nova “moldura” textual e esse processo tem inegáveis consequências: “Não há integração num novo contexto que possa evitar a alteração do sentido e, talvez, até do valor”. (Hutcheon, 1985, p. 19). Em *As naus*, essa transcontextualização atinge também os registros lingüísticos que caracterizam e sustentam o “discurso oficial”, como veremos mais adiante.

⁶ Lobo Antunes, 1988, p. 31-2.

⁷ Marinho, 1999, p. 293.

⁸ Wesseling, 1991.

⁹ Secco, 2004, p. 210.

¹⁰ Lobo Antunes, 1988, p. 68-9.

¹¹ Maria de Fátima Marinho (1999, p. 295) considera que “O uso voluntário e não sistemático de alguns arcaísmos na grafia traduz esse desejo de acentuar a presença do passado no presente, a mútua interação de ambos [...]”

¹² Lobo Antunes, 1988, p. 65-6.

¹³ Wesseling, 1991, p. 83

¹⁴ “Um narratário desconhecedor dos códigos a que o livro constantemente alude perderia definitivamente o efeito irônico e paródico e não alcançaria esse saboroso desfazer de um saber habitualmente incontestado” (Marinho, 1999, p. 294).

¹⁵ Rocha, 2001.

¹⁶ Marinho, 1999, p. 38.

¹⁷ “*I choose to restrict the phenomenon of self-reflexivity in historical fiction to the explicit commentaries upon the search for the past as carried out by historian-like characters, and to the type of multiple focalization which reveals the subjectivity of every interpretation of the past by juxtaposing diverging views on the same object without discriminating between ‘true’ or ‘false’ versions*” (Wesseling, 1991, p. 83)

¹⁸ Rocha, 2001, p. 393.

¹⁹ Marinho, 2006, p. 19.

²⁰ Lobo Antunes, 1988, p. 191.

²¹ Marinho, 1999, p. 251.

²² Lobo Antunes, 1988, p. 247.

²³ Camões, 1980, p. 185.

**NUN'ÁLVARES PEREIRA, ...*EM QUEM SE ENCERRA TODO O VALOR:*
AINDA SOBRE A HISTÓRIA N'OS *LUSÍADAS***

Márcio Ricardo Coelho Muniz – UFBA/UEFS

1.

Em estudo anterior, discuti a representação dos primeiros reis da Dinastia de Avis n'Os *Lusíadas*, centrando-me em particular na caracterização do segundo desses reis, o Eloquentemente Dom Duarte (MUNIZ, 2005). À altura, demonstrei de que modo a concepção que tem Camões da História de Portugal, toda ela centrada numa perspectiva cruzadística – na qual Portugal seria a nação cristã escolhida não só para expandir, mas também para defender a fé e o reino de Deus na terra –, fez com que o curto reinado de D. Duarte fosse descrito como “desditoso”, marcado apenas pelos trágicos acontecimentos da frustrada tomada de Tânger, que, como se sabe, resultou na prisão e na morte do irmão do monarca, D. Fernando, por isso cognominado de *o Santo*.

Esta visão negativa do governo de D. Duarte resultou de opções claras do poeta na seleção do material historiográfico que o orientou na redação da epopéia. Camões poderia ter privilegiado, entre outros documentos, partes da *Crônica de D. João I*, de Fernão Lopes, em que se trata das boas relações que a *Ínclita Geração*, como denominou o próprio Camões os filhos de D. João I, tinha com seus pais¹; ou, ainda, a *Chronica d'El-Rei D. Duarte*, de Rui de Pina (1440?-1522?). Nesta, o poeta encontraria um rei muito distinto do “destitoso” que retratou em sua epopéia. Pina não deixa de tratar das infelizes consequências da derrota em Tânger, com a morte do irmão do monarca, mas também não deixa de ressaltar todo o cuidado que teve D. Duarte na preparação material e no planeamento da estratégia bélica a ser tomada durante a expedição. Também não se furta o cronista de apontar, ao que a historiografia até hoje não concedeu o devido destaque, a responsabilidade do infante D. Henrique, irmão do

¹ Cf. cap. CXLVIII, da 2ª parte do *Crônica de D. João I*, de Fernão Lopes, denominado “Que maneira tinha em guardar a obediência a seu padre estes ifantes”. LOPES, 1990, 2 vol., p. 322-324. Ou, ainda dentro do mesmo teor, o famoso cap. 98 do *Leal conselheiro*, de D. Duarte, cujo título é “Da pratica que tiñhamos com El Rei meu Senhor e Padre cuja alma Deos haja” (DUARTE, 1998, p. 349-361; reproduzido também, com pequenas alterações, em DUARTE, 1982, p 100-113).

monarca, no desastre da tentativa de conquista da praça marroquina. Estão na *Chronica d'El-Rei D. Duarte*, de Rui de Pina, as seguintes palavras do mítico D. Henrique, o Navegador:

Bem sei que, para tão grande feito, esta gente é assás pouca: mas parece que Deus ordena e ha por bem que nos assi como aqui aportamos, tomemos por seu serviço este trabalho, para mais accrescentamento em nossas honras, e ante elle maiores merecimentos; e por tanto havei por certo que, ainda que menos gente tivesse, eu não estaria n'esta cidade pela maneira que me aconselhaes, nem leixaria de proseguir o feito para que venho (PINA, 1901, p. 97).

Como se pode observar, contrariando opiniões de seus conselheiros e também as recomendações de D. Duarte, que podem ser conferidas em apontamentos do *Livro dos conselhos d'El Rey D. Duarte*², D. Henrique apoiou-se quase exclusivamente em sua fé e determinação bélica para decidir pelo início do ataque a Tânger. Despreparado e sabedor de que os reforços enviados pelo monarca seriam incapazes de chegar a tempo, o possível desastre anunciado pelas prudentes palavras de D. Duarte, em suas detalhadas recomendações, acabou por acontecer. Tudo o que daí resultou – a prisão do Infante D. Fernando, a difícil negociação com os árabes, as diversas reuniões de corte, a morte do Santo e, por fim, a morte inesperada de D. Duarte, acometido de peste – marcou indelevelmente de forma trágica o curto período do reinado do Eloquentes.

Camões poderia apoiar-se nesses relatos cronísticos para traçar um melhor perfil do que foi o reinado de D. Duarte, mas frente à necessidade de configuração de um herói para a aventura marítima que narrava em sua epopéia, o Infante D. Henrique, e, da mesma forma, sabedor da expressividade literária que um mártir, o Infante D. Fernando, traz para um relato bélico de perspectiva cruzadística, como o seu, optou por não atentar para cronistas do porte de Fernão Lopes ou de Rui de Pina, e seguir mais de perto outro relato cronístico, mais afinado com seus propósitos. Para o delineamento deste infante santo, que, por sinal, não está assim retrato nem em Lopes nem em Pina, Camões recorre aos escritos de Fr. João Álvares, capelão de D. Fernando, e redator da *Chronica do Santo e Virtuoso Iffante D. Fernando* (RODRIGUES, 1979, p. 130 e ss.). Como anunciado no título, todo o esforço do capelão foi delinear um perfil de seu senhor aureolado pela insígnia da santidade. Fr. João Álvares teve êxito em seus propósitos, e

² Cf., em particular, o longo cap. 21 desta obra, cujo título deixa claro seu assunto: “Conselho especial que el rey nosso senhor deu ao ifante dom anrique quando se partio com a armada que foy sobre Tanjer” (DUARTE, 1982, p. 121-134).

Camões, como dissemos, seguiu-lhe os passos, para, agora sim, infelicidade da memória de D. Duarte.

2.

Em síntese, foi isto o que busquei demonstrar no estudo referido. Neste que agora se apresenta, o propósito é, de certa forma, semelhante, ou seja, desejo discutir ainda as opções históricas feitas por Camões no delineamento de outra figura central da história portuguesa, particularmente da história da dinastia avizina: o Condestável Nun' Álvares Pereira.

A crítica dedicada a *Os Lusíadas* não tem deixado de observar e chamar atenção para o enorme destaque dado ao Condestável nas estâncias dedicadas ao reinado do Mestre de Avis, D. João I. Como se sabe, o fundador da segunda dinastia de reis portugueses recebe do poeta a mesma deferência concedida ao “fundador da pátria”, D. Afonso Henriques. Em termos concretos, se o reinado deste ocupa aproximadamente 50 oitavas da epopéia, no canto III, D. João I é agraciado com quantidade similar de oitavas, no canto IV, não faltando os detalhes da intervenção divina no anúncio da escolha do novo monarca, feita pela “menina de Évora” (IV, 3)³, da justificativa das ações políticas e bélicas do rei contra a rainha regente e o amante desta etc.

Da mesma forma, assim como D. Afonso Henriques teve a Batalha de Ourique (III, 42-54) como símbolo bélico de suas conquistas e de sua legitimação como rei de um novo reino, inclusive com a intervenção divina – lembremo-nos do “Milagre de Ourique”, descrito no canto III, 45 –; também D. João I teve uma batalha para tomar como símbolo de seu poder e do favorecimento dos céus a seu reinado: a Batalha de Aljubarrota. Todavia, Camões fez com que o Mestre de Avis tivesse de dividir glórias e honras desta conquista fundamental para a legitimação do poder real da nova dinastia com o Condestável Nun' Álvares Pereira, tornando-o uma das figuras heróicas mais emblemáticas de toda a epopéia.

O futuro cronista do reinado joanino, Fernão Lopes, ressalta o importante papel do Condestável, como general da Batalha, na decisiva vitória de Aljubarrota. Este destaque será confirmado, posteriormente, pela historiografia dedicada ao reinado

³ Utilizamos, para citações, a seguinte edição: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. 4 ed. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros/ Instituto Camões, 2000. Ao longo do texto, serão indicados apenas os cantos, as estrofes e os versos, aqueles em números romanos, estes últimos, em arábicos.

avisino. Todavia, o que, creio, merece também maior atenção é o como Camões, orientado pela perspectiva de engrandecimento dos heróis nacionais, não matiza as ações de Nun'Álvares Pereira, nem os significados nem as conseqüências delas. Não há nenhuma relativização das atitudes, algumas vezes imprudentes, outras perigosas, outras, ainda, desafiadoras do poder real ou do conselho do reino por parte do Condestável, porque movidas por seu temperamento tempestivo. Embora este temperamento independente e por vezes irascível do herói fique algumas vezes sugerido, não há, por parte do poeta, nenhuma avaliação negativa deste. Ao contrário, tudo parece justificado pelo fim a que se visa, e que, ao final, realmente se conquista: a vitória na batalha.

Vejamos como isto se dá na epopéia. Situada a problemática questão da substituição dinástica, com a rainha regente, D. Leonor, ao lado do Conde de Andeiro, seu amante, defendendo a coroa a favor de sua filha, D. Beatriz, legítima herdeira do trono, mas casada com D. João I, rei de Castela, tendo ainda como opositores outros candidatos à coroa, como os filhos de Inês de Castro com D. Pedro I e o próprio Mestre de Avis, também filho bastardo deste; e descrevendo o poeta os acontecimentos imediatamente anteriores a deflagração da revolução – o assassinado do Conde de Andeiro, pelo Mestre de Avis, e a expulsão da rainha para terras castelhanas –, inicia-se a descrição das forças castelhanas que o rei castelhano envia a Portugal para fazer valer o direito de sua esposa e, conseqüentemente, seu e de seu herdeiro. Como prevê a retórica de descrição de uma batalha, para encarecer a futura vitória portuguesa, Camões descreve as forças castelhanas com uma dimensão absolutamente desproporcional em relação às portuguesas, ínfimas perto da magnitude de Castela (IV, 8-11). Frente à ameaça concreta, o Mestre de Avis, como cabe a rei sábio e prudente, reúne seu conselho para, após ouvi-lo, decidir o que fazer.

Como já demonstrou José Maria Rodrigues (1979), neste episódio, a fonte básica de Camões para construção desse episódio é a *Crônica de D. João I*, de Fernão Lopes. O poeta segue-lhe de perto os acontecimentos e o discutido no conselho de Abrantes. Todavia, um pequeno afastamento em relação ao que diz o cronista interessa-nos muito para o que pretendemos demonstrar. Tratando das discussões ocorridas durante o conselho, afirma Camões:

Não falta com razões quem desconcerte
Da opinião de todos, na vontade;
Em quem o esforço antigo se converte

Em desusada e má deslealdade,
Podendo o temor mais, gelado, inerte,
Que a própria e natural fidelidade.
Negam o Rei e a Pátria e, se convém,
Negarão (como Pedro) o Deus que têm (IV, 13).

Como se pode observar, o poeta qualifica aqueles que discordam do enfrentamento bélico com Castela de “desleais”, “infiéis” e, em último caso, “covardes”. Camões não revela as argumentações com que esses justificaram seu “medo”, o que não falta na *Crônica de D. João I*, de Fernão Lopes⁴, mas a simples prudência em relação a já longamente encarecida, pelo próprio poema, superioridade das forças castelhanas seria um bom e forte motivo para o acautelamento dos conselheiros. Mas, o poeta prefere desqualificá-los com os adjetivos indicados acima. José Maria Rodrigues, todavia, chama-nos atenção de que

a crônica [de Fernão Lopes] não autoriza tal afirmativa, pelo que respeita à deslealdade [...], [pois] os portugueses que, por medo ou ambição, haviam incorrido em *desusada e má deslealdade*, não tomaram parte no conselho celebrado em Abrantes. Esses vinham na companhia do rei de Castela ou mantinham voz por ele nas terras que lhes estavam sujeitas (RODRIGUES, 1979, p. 264-265. Grifo do autor).

Não é de se estranhar que os homens que participavam do conselho português não fossem os “desleais” ou os “infiéis”. Porém, cabe perguntar o porquê, então, de Camões ter escolhido esses termos para a eles se referir. Minha hipótese é que já aí está sendo preparada a imagem que Camões deseja construir e destacar de Nun’Álvares Pereira, como forte, feroz, leal, valoroso, adjetivos com os quais a epopéia o caracteriza. As estâncias que se seguem apresentam o Condestável em posição simetricamente oposta àqueles “desleais”, “infiéis” e “covardes” conselheiros do Mestre de Avis, e ainda reproduz, poeticamente, o que teria sido o discurso dele aos homens do conselho real. A citação é longa, mas vale a pena relembra-la:

Mas nunca foi que este erro se sentisse
No forte Dom Nuno Álveres; mas antes,
Posto que em seus irmãos tão claro o visse,
Reprovando as vontades inconstantes,
Àquelas duvidosas gentes disse,
Com palavras mais duras que elegantes,

⁴ Cf. cap. XXIX, da 2ª parte do *Crônica de D. João I*, de Fernão Lopes, denominado “Do comsselho que elrei teve com os seus sobre o poer da batalha e das rezões que hy forão faladas”. LOPES, 1990, 2 vol., p. 65-68

A mão na espada, irado e não facundo,
Ameaçando a terra, o mar e o mundo:

– «Como? Da gente ilustre Portuguesa
Há-de haver quem refuse o pátrio Marte?
Como? Desta província, que princesa
Foi das gentes na guerra em toda parte,
Há-de sair quem negue ter defesa?
Quem negue a Fé, o amor, o esforço e arte
De Português, e por nenhum respeito
O próprio Reino queira ver sujeito?

«Como? Não sois vós inda os descendentes
Daqueles que, debaixo da bandeira
Do grande Henriques, feros e valentes,
Vencestes esta gente tão guerreira,
Quando tantas bandeiras, tantas gentes
Puseram em fugida, de maneira
Que sete ilustres Condes lhe trouxeram
Presos, afora a presa que tiveram?

«Com quem foram contino sopeados
Estes, de quem o estais agora vós,
Por Dinis e seu filho sublimados,
Senão cos vossos fortes pais e avôs?
Pois se, com seus descuidos ou pecados,
Fernando em tal fraqueza assim vos pôs,
Torne-vos vossas forças o Rei novo,
Se é certo que co Rei se muda o povo.

«Rei tendes tal que, se o valor tiverdes
Igual ao Rei que agora alevantastes,
Desbaratareis tudo o que quiserdes,
Quanto mais a quem já desbaratastes.
E se com isto, enfim, vos não moverdes
Do penetrante medo que tomastes,
Atai as mãos a vosso vão receio,
Que eu só resistirei ao jugo alheio.

«Eu só, com meus vassalos e com esta
(E dizendo isto arranca meia espada),
Defenderei da força dura e infesta
A terra nunca de outrem sojugada.
Em virtude do Rei, da pátria mesta,
Da lealdade já por vós negada,
Vencerei não só estes adversários,
Mas quantos a meu Rei forem contrários!» (IV, 14-19).

A adversativa, “mas”, com que se abre esta apresentação e fala do Pereira é muito significativa. Demarca de modo claro a posição oposta – moral, ética e política – ocupada pelo Condestável em relação aos outros conselheiros. Além disso, o substantivo com que se resume a ação destes, “erro”, e o adjetivo que qualifica aquele, “forte”, ressalta a distância entre os partícipes da ação. Não se esquecendo de que entre aqueles “desleais” estavam os próprios irmãos de Nun’Álvares Pereira, mas registrando

a reprovação deste em relação às ações de seus parentes, Camões faz o herói dizer um longo discurso – um dos maiores individualmente dentro d’*Os Lusíadas* –, no qual será realçada a fraqueza dos súditos que serviram àquele “fraco Rei”, D. Fernando, em oposição à ação quase que individual do Pereira – repare-se no duplo “eu só” (IV, 18, 8; 19, 1) com que o herói refere-se à resistência que impingirá aos castelhanos em nome do novo e valoroso rei, D. João I.

Atente-se também para a estratégia do poeta em caracterizar o Condestável como essencialmente guerreiro, com a “espada”, mas sem a “pena”: “Com *palavras mais duras que elegantes, / A mão na espada, irado e não facundo*” (IV, 14, 7. Grifos meus). O artifício não se sustentará linguisticamente, pois Camões não se afasta da *koiné* clássica na escrita de sua epopéia, mesmo quando as personagens não lhe estão à altura em termos sociais, como o caso do marinheiro Veloso no episódio dos “Doze de Inglaterra” (VI, 39-69). Contudo, a estratégia do poeta em afirmar o Pereira como “não facundo” tem, a nosso ver, a função de reforçar os aspectos bélicos de sua constituição e também a argumentação de seu discurso.

Marcado pela anáfora do advérbio “Como?” (IV, 15, 1 e 3; 16, 1), que, em função interrogativa, exprime o pasmo e a indignação do herói frente à dita covardia dos conselheiros, o discurso do Pereira organiza-se histórica e cronologicamente em relação ao reino que urge defender. Inicia-se lembrando a relação íntima da gente portuguesa com o “pátrio Marte”, passando pelos reis fundadores da identidade portuguesa (“grande Henrique” e “Dinis e seu filho [Afonso IV]”), pelo fraco D. Fernando, móbil da crise, e chegando a D. João I, o “Rei novo”. O breve passeio histórico serve como lembrança dos esforços de toda ordem assumidos pelos lusitanos, representados pelos grandes governantes do reino, que os espelhavam, na construção da liberdade pátria e na manutenção desta. Porém, se com o débil D. Fernando a fraqueza se instalou no espírito dos portugueses, sabe-se que “[...] é certo que co Rei se muda o povo” (IV, 17, 8), portanto, tendo um “Rei novo”, bravo, guerreiro, forte e valoroso, é momento também da mudança alcançar a todos e animá-los à batalha.

Tendo refrescado a memória dos ouvintes, mas contando que a lembrança não terá a força de demovê-los da covardia, nas duas últimas estâncias de seu discurso Nun’Álvares Pereira demarca claramente a distância entre ele e os outros conselheiros, ainda caracterizados como medrosos, receosos. Disto resulta a centralização das futuras ações (“Que eu só resistirei ao jugo alheio”, IV, 18, 8), que podem ser, no máximo, estendidas a seus subordinados (“Eu só, com meus vassalos e com esta [espada]” IV,

19, 1). Assim, o longo discurso do Condestável corrobora a configuração do herói leal, virtuoso, destemido e forte, que tanta importância teve na conquista de Aljubarrota e na afirmação e legitimação do poder da nova dinastia.

Na continuação do relato deste episódio central do reinado de D. João I, segue-se a descrição da batalha propriamente dita, em quase três dezenas de estâncias (IV, 20-47), nas quais o Pereira é referido aproximadamente dez vezes (“verdadeiro/ Açoute de soberbos Castelhanos”, 24, 1-2; “o grande Pereira”, 30, 5; “fero Nuno”, 31, 8; “o fortíssimo lião”, 34, 4; entre outros). Neste ponto, se confrontadas as figuras do rei e do Condestável, este último assume nitidamente o protagonismo da ação. Na conclusão do episódio, confirmada a vitória portuguesa sobre as hostes castelhanas, enquanto D. João I comemora juntos aos seus súditos, com ofertas e romarias, dando graças “[...] a quem lhe deu a vitória” (IV, 45, 4), o herói camoniano, numa atitude ativa e afirmadora de uma determinação incansável, como cabe, afinal, ao herói, parte imediatamente para uma nova conquista, já em terras castelhanas, agora amigas:

Mas Nuno, que não quer por outras vias
Entre as gentes deixar de si memória
Senão por armas sempre soberanas
Pera as terras se passa Transtaganas (IV, 45, 5-8).

3.

Como se pôde ver, apesar do ligeiro afastamento da *Crônica de João I*, fonte básica para o episódio da batalha de Aljubarrota, caracterizando os conselheiros e vassalos do rei como “covardes” e “desleais”, para com isto realçar, por contraste, a lealdade, coragem e determinação de Nun’Álvares Pereira, como acima demonstrei, até aqui a narrativa camoniana mantém-se alinhada com o principal relato conhecido do episódio bélico. Todavia, há, como venho sugerindo, certa condescendência do poeta para com o Condestável, muito semelhante à que ele teve com o Infante D. Henrique, o Navegador, no relato do episódio da frustrada conquista de Tânger. Lá como aqui, Camões não relativiza a *persona* do herói, construindo-a de forma rígida, sem a flexibilidade, por exemplo, que Fernão Lopes terá com uma figura tão humanamente complexa como D. Pedro I ou mesmo para com o próprio Condestável.

Permitindo-me certo exercício de “possibilismo”, para o que espero compreensão, pergunto-me se esta condescendência manter-se-ia se o resultado da batalha não fosse tão favorável a Portugal e, conseqüentemente, ao Condestável. Como

general da batalha, a impulsividade dos atos de Nun' Álvares Pereira era potencialmente perigosa. De algumas de suas ações, concretamente indicadas na crônica de Fernão Lopes, também ressaltavam um independentismo que poderia por em risco todo o futuro do reino e da nova dinastia que pretendia defender. Algumas dessas atitudes na figura de uma personagem ficcional heróica cairiam muito bem – e Camões sabia disso! –, mas na figura histórica de um general que comandaria uma batalha fundamental para a história de um povo, as mesmas atitudes seriam, no mínimo, muito arriscadas.

Se acompanhamos, por meio da *Crônica de João I*, o longo discurso que o Condestável fez para o Conselho reunido em Abrantes, vemos que sua argumentação é bastante plausível – ele lembra fundamentalmente os compromissos já assumidos por D. João I com a gente do reino, em particular com os habitantes de Lisboa, que já havia sofrido um longo e desgastante cerco por parte das tropas castelhanas –, mas, da mesma forma, a argumentação dos conselheiros reais não era desprezível, pois a superioridade das tropas castelhanas era reconhecida por todos, inclusive pelo próprio Condestável, como terei oportunidade de demonstrar à frente. Todavia, a conclusão do discurso possui um tom, no mínimo, desafiador. Ouçamo-lo:

Assy quue vistas taes cousas e cuidando mui bẽ todo, meuu comsselho não hee nẽ será salvo poerlhe [ao rei de Castela] batalha e atemdelo no campo e tomar tão grande honrra e boa ventura como nos Deus traz a maõ; esta foy sempre minha tenção e assy o dise a El Rey meu senhor que aqui esta, quando lhe em Guiomarãis primeiramente veio recado quue El Rey de Castela queria entrar no Reino. E neste acordo ficamos emtaõ e sempre lhe tal desejo sentii, mas se (ho) vos aguora mudais de seu proposito boõ e vos ele quer seguir vomtade, pode fazer o quue sua mercê for, mas nunqua me entendo mudar do meu; e daquy em diamte fazey como quiserdes, caa euu não cuido em vos ela mais de falar (LOPES, 1990, 2 vol., p. 68).

Como se percebe, associado à sinceridade no dizer, prevista no papel de um conselheiro, há um grau de independência no que anuncia em termos de ações futuras que dificulta saber quem é o senhor quem é o vassalo. Quando ficamos sabendo, na continuidade do relato cronístico, que o Condestável, na manhã do dia seguinte ao conselho de Abrantes, mandou “dar as trombetas e com o coração bem menêcorio, cheio porem de vertuosa ardileza, *sem mais ffalar a El Rey nẽ ouutro nenhuĩr*, se partio co suas gentes caminho pera Tomar, pera homde el Rey de Castela vinha” (LOPES, 1990, 2 vol., p. 69. Grifos meus.), entendemos que a independência do discurso não se limitava a este, prolongava-se à ação. A partir daí, Fernão Lopes relata as decisões

tomadas para o enfrentamento bélico nos campos de Aljubarrota e seguimos vendo um Nun'Álvares Pereira agindo como um senhor feudal, por decisão própria, ainda quando já estava determinado por D. João I que os portugueses enfrentariam a enorme hoste castelhana. Em verdade, a sensação que se tem na leitura dos capítulos seguintes é que o rei age de forma a mediar e de alguma forma controlar a ação impulsiva e agressiva do Condestável e manter o exercício de seu próprio poder como monarca. Uma situação limite que ameaça se romper a qualquer momento.

Recorro a só mais um exemplo desta situação, ainda da *Crônica de João I*, para encaminhar a conclusão de minhas idéias. Informa-nos Fernão Lopes que, decidida a estrutura que teria a batalha da parte dos portugueses, com o Condestável na vanguarda e D. João I na retaguarda, Nun'Álvares Pereira enviou quatro “genetes” para ter notícias sobre o tamanho e o real poderio das hostes castelhanas e também para levar um requerimento ao monarca castelhano para que ele desistisse da batalha e respeitasse as decisões da gente portuguesa, que havia eleito D. João I como monarca. Quando esses “genetes” retornaram com a decisão do rei castelhano de manter a “invasão”, trouxeram com eles um escudeiro português, que andava por aquelas terras, e que deu informações mais precisas da superioridade das hostes inimigas. Tendo ouvido o relato do escudeiro, o Condestável decidiu por omitir a verdade dos fatos, até mesmo de D. João I, e, mais do que isso, mandou que o escudeiro fizesse um relato que indicasse a superioridade organizacional e anímica das gentes portuguesas em relação aos castelhanos:

“[...] mandava [o Condestável ao escudeiro] que, presente El Rey e todos los homẽs d'armas que aly heraõ, disese que as gentes Del Rey de Castela eraõ estrosas e pẽra pouuco <estrosados> e desacordados huẽr dos ouutros; e que aquelas gentes que el Rey aly tinnha lhe parecia tais e taõ boas que millores heraõ cem hommẽs d'armas daqueles que mil dos outros [...] (LOPES, 1990, 2 vol., p. 74).

Pertencendo a vitória aos portugueses, é claro que esta e outras atitudes do Condestável foram vistas como as de um excelente estrategista de guerra, que afinal de fato demonstrou sê-lo, mas tivessem sido os fados não tão benéficos com a gente portuguesa tais atitudes teriam sido provavelmente reprovadas pela História.

Sabemos que a História não é constituída sobre “possibilismos”, mas essas atitudes do Condestável permitem entender, por exemplo, o pedido que este fará a D. João I – no momento em que o monarca distribui as mercês aos seus súditos pelas vitórias conquistadas – para que seja ele o único Conde do reino. Como nos diz A. H. de

Oliveira Marques, “[...] pela primeira vez na história portuguesa, um grande senhor laico via distribuído o seu patrimônio – o mais vasto até então acumulado – por todas as comarcas do País, em desafio ao rei por onde quer que este passasse” (MARQUES, 1987, p. 84).

Este “desafio”, como se sabe, se concretizou numa ameaça ao poder do monarca quando o Condestável decidiu por criar vassalos próprios, ressuscitando uma estrutura de poder feudal, e por se opor fortemente aos planos de centralização do poder implementados por D. João I (Cf. Lopes, 1990, 2º vol, cap. CLII e CLIII). Ameaças de partida para terras castelhanas e “anos de contenda latentes”, como nos diz Oliveira Marques (1987, p. 539), só foram solucionadas quando se acertou o casamento da filha única de Nun’Álvares Pereira, D. Beatriz, com o filho bastardo do monarca, D. Afonso, o que possibilitou, pela cessão de dotes, com que um novo condado se constituísse, o de Barcelos, o que permitiu a D. João I, com o surgimento de um novo grande senhor, mais alinhado a seus propósitos, dividir para governar (MARQUES, 1987, p. 536-540).

4.

Para finalizar, gostaria de ressaltar que minhas considerações não visam a questionar o valor histórico e a importância real da figura do Condestável Nun’Álvares Pereira. Minhas preocupações são de ordem literária e não de ordem histórica. Tomo a figura desta personagem central do início da dinastia avisina, em realidade, para, mais uma vez, discutir o uso que Camões faz, na construção de seu relato épico, de figuras da história portuguesa. Orientado por uma perspectiva de engrandecimento dos heróis nacionais, e pela compreensão da história de Portugal como nação predestinada a ser baluarte da cristandade, como podemos identificar em várias passagens d’*Os Lusíadas*, nosso poeta deu ao material cronístico/histórico de que se serviu uma utilidade muito própria, qual seja, a de contribuir para a construção de heróis nacionais irretocáveis. Tratando-se de homens, como quaisquer outros, nem sempre lhe foi possível alcançar o nível da perfeição, a não ser por meio de um manejo muito cuidadoso do material em que se apoiou, filtrando informações, reordenando fatos, omitindo dados, iluminando mais que o devido alguns acontecimentos e personagens, entre outras estratégias, sempre visando ao fim que se propusera, cantar a glória da história de seu país.

Nada há a se reprovar neste comportamento ou nesta estratégia camoniana, pois afinal não era seu propósito escrever história, mas sim cantar épicamente a história de

Portugal, em outras palavras, Camões não pretendia escrever história, mas sim literatura. Portanto, todo e qualquer afastamento do material histórico consultado era perfeitamente compreensível e, inclusive, recomendado por algumas das leis da epopéia como gênero literário. A questão é que seu poema encontrou, no já longo e venturoso futuro que lhe coube, horizontes de leituras que vagarosamente foram concedendo-lhe um peso de verdade histórica, que, em realidade, ele não possui e nem provavelmente pretendesse possuir, a não ser dentro do espaço retórico de afirmação do valor da obra. Neste sentido é que pensei essas considerações: demonstrar o modo particular como Camões usou o material histórico de que dispunha e relembrar os cuidados que temos de ter ao tomar sua obra como documento literário em seu diálogo com a História. Esperando ter demonstrado isto, aqui termino.

REFERÊNCIAS

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. 4 ed. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros/ Instituto Camões, 2000.

CIDADE, Hernâni. *Luís de Camões: o épico*. 3 ed. Lisboa: Bertrand, 1968.

DUARTE (Dom). *Leal conselheiro*. Edição crítica, introd. e notas de Maria Helena Lopes de Castro. Prefácio de Afonso Botelho. Lisboa: IN/CM, 1998

DUARTE (Dom). *Livro dos conselhos de El-Rei D. Duarte* (Livro da Cartuxa). Edição diplom. e transcr. de João José Alves Dias. Lisboa: Estampa, 1982.

FREITAS, Judite Antonieta Gonçalves de. *A Burocracia do Eloquentes (1433-1438): os textos, as normas, as gentes*. Cascais: Patrimônia, 1996.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *Portugal na crise dos séculos XIV e XV*. Lisboa: Presença, 1987.

MARTINS, Oliveira. *Os filhos de D. João I*. Lisboa: Guimarães, 1993.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. *Tópicos para a leitura de Os Lusíadas*. Lisboa: Verbo, 2003.

MAURÍCIO, Domingos. “D. Duarte e as responsabilidades de Tânger”. *Brotéria*, Lisboa, v. 12 e 13; n. 1, 3, 5, 6, 7 e 9; jan., mar., maio, jun., jul. e set., 1931.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. *Quem viu sempre um estado deleitoso? Ficção e história n’Os Lusíadas*. *Revista Camoniana*, Bauru-SP, 2005, v. 18, p. 107-123.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho, Os leais e prudentes *conselhos* de El-Rei D. Duarte. Em: MONGELLI, Lênia Márcia. *A literatura doutrinária na Corte de Avis*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 245-305.

OLIVEIRA, Paulo Fernando da Motta de. Relações entre literatura e história em *Os Lusíadas*. *Veredas*, Porto, v. 1, p. 35-58, 1998.

PINA, Rui de. *Chronica d'El-Rei D. Duarte*. Lisboa: Escriptorio, 1901.

RODRIGUES, José Maria. *Fontes dos Lusíadas*. Prefácio de Américo da Costa Ramalho. 2 ed. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1979.

SARAIVA, António José. *Os Lusíadas* e o ideal renascentista da epopeia. Em: _____. *Para a História da Cultura em Portugal*. Lisboa: Gradiva, v. 1, 1996, p. 77-153.

A INTENÇÃO DE INSCREVER NA MEMÓRIA COLECTIVA. O SUCESSO TEXTUAL DO MOTIVO 'A MULHER DE SALOMÃO' NA NARRATIVA HISTÓRICA PORTUGUESA

Maria Ana Ramos - Universität Zürich

1 HISTÓRIA E FICÇÃO

Não é necessário rememorar a descoberta dos campos nazis para voltar a colocar a questão crucial do papel da literatura na preservação da memória. Poder-se-á recorrer de novo à escrita de poesia depois dos campos de concentração? Como inscrever na literatura momentos de transgressão ou de traumatismo? Serão só mais ajustados os instantes de jubilação? Não devem ser irrelevantes estas questões, mesmo quando se examina um texto antigo. Sobretudo quando a nossa produção literária medieval em prosa raramente está dissociada da premência histórica na preservação de quadros factológicos, embrenhados de substância fictícia¹.

Em 1990, recordava J. Saramago que «Max Gallo resolveu um dia começar a escrever romances históricos por uma necessidade de equilibrar pela ficção a insatisfação que lhe produzia o que considerava uma impotência real para expressar na História o passado inteiro. Creio bem – dizia ainda o escritor português – que o que subjaz a esta inquietação é a consciência da nossa incapacidade final para reconstituir o

¹ Se se consideram algumas formas de literatura, directamente sensíveis aos acontecimentos externos, é interessante questionar como é que o autor, receptivo ao mundo que o rodeia, enfrenta a realidade e como pôde reagir à descoberta da extensão da crueldade nazi. O filósofo alemão, Theodor W. Adorno, esboça uma forma de resposta, quando afirma no seu ensaio *Prismas*: «Ecrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes» (Ed. 2003, p. 26). Esta visão de uma escrita poética, que se torna um acto 'bárbaro', joga com a discrepância aparente entre o que é próprio da literatura e o que deve ser inerente à história.

passado. E que, por isso, não podendo reconstituí-lo, somos tentados – sou-o eu, pelo menos – a corrigi-lo»².

A esta difícil interligação, promoveu há pouco o Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa um encontro científico dedicado à *História Romanceada ou Ficção Documentada* (26 de Maio de 2008). Das várias intervenções, que contribuem para o enriquecimento da reflexão entre *História* e *Romance*, menciono a de T. Amado que, justamente, vem relembrar como a reconstituição do passado raramente está desintegrada de actos narrativos³. Como qualificar então a univocidade e a diferenciação de uma *história*, que percorre grande parte das literaturas ocidentais, baseada em factos não directamente testemunhados? Como considerar o retorno cíclico a um mesmo texto-arquetípico e a atracção por um mesmo evento, que se impõe como sustentáculo laudatório à edificação de uma memória colectiva? Como feitos resultantes de acções consistentes e constatadas? Como formas de não-ficção? Ou como formas de uma *auctoritas scripturale* destinada à construção de uma memória elitista, que crê na legitimidade de uma herança inerente a um grupo?

Se estas situações comportam tais interrogativas, parece-me que vale a pena voltar a examinar a versão quinhentista de uma narrativa, que se integra em um motivo recorrente, vulgarizado pela *Lenda de Gaia*, que editei em 2004, em este congresso que tanto interpela a memória, como examina os trânsitos e as convergências⁴.

² Em uma publicação no *Jornal de Letras* [6 de Março de 1990], J. Saramago evocava o seu diálogo com a História, mencionando o trabalho de Max Gallo (1932-). Esta personalidade política francesa, historiador e membro da Academia Francesa, considera os seus romances tanto no plano da «politique-fiction», como nos «romans-Histoire». A relação com a História, a concepção do mundo, a representação ficcional da história e o diálogo entre passado e presente, os temas históricos e a reelaboração do imaginário cultural são alguns dos indícios de reflexão sugeridos por C. Reis a propósito da intervenção de J. Saramago (Reis 1995, p. 500-503).

³ O ensaio de T. Amado concentra-se na análise de formas da ficção e da história que caracterizam vários momentos da literatura portuguesa. O estabelecimento de limites entre *Ficção* e *História* é particularmente típico na literatura portuguesa que, curiosamente, parece rejeitar a história e a ficção puras. Considera T. Amado que «talvez se possa aproximar esse gosto da impureza de um tipo de sensibilidade que descrê do realismo – quer dizer, da capacidade de observar, apreender e descrever a realidade, e ao mesmo tempo desconfia ou se desinteressa de construções mentais que não sejam condicionadas por marcos de espaço e de tempo suficientemente ancorados na *história* (Amado 2009, p. 53).

⁴ Em 2004, ao publicar a edição diplomática do texto, delineei um enquadramento que mencionava já alguns dos aspectos, que me parecem poder orientar a consideração textual desta versão (Ramos 2004). Também na apresentação em Paris, em outro trabalho sobre este texto, tentei evidenciar o perfil cultural que teria proporcionado a reutilização da narrativa neste período (Ramos 2008).

2 MOTIVO ARQUETÍPICO. *MULHER DE SALOMÃO*

A tradição textual da muito conhecida *Lenda de Gaia*, que relata um interessante episódio entre o rei cristão Ramiro II de León e o suserano árabe durante o período da *Reconquista*, enriqueceu-se com a publicação desta nova versão que voltou a recuperar o incidente medieval.

O novo testemunho desta narrativa breve, *Hestorja dell Rej Ramiro de lleom*, datável dos primeiros anos do século XVI, conserva-se actualmente em Lisboa [BN COD. 13182], e permite não só alargar a composição das duas versões portuguesas conhecidas [*Livro Velho de Linhagens* e *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*⁵], como proporcionar outras interpretações sobre a emergência do famoso motivo da *Mulher de Salomão* na Península Ibérica. A recursividade deste material temático na estruturação do discurso histórico português – um dos textos mais fascinantes da narrativa românica das origens – vem revelar o sucesso da circulação deste tipo de relatos nos meios cortesãos portugueses (o rapto de uma rainha pelo amante, a poção mágica, o adultério, a afronta ao rei cristão, o resgate épico, o castigo exemplar, o casamento do rei cristão com uma pagã⁶).

⁵ *Livro Velho de Linhagens* é designação que corresponde a um ms. original perdido, datável dos finais do séc. XIII (1282-1290 ou 1286-1290), quer dizer dos fins do reinado de Afonso III, ou do princípio do de D. Denis, publicado nos *PMH* por A. Herculano. O *Livro Velho* está incompleto. Perderam-se cerca de dois terços da obra, mas o conteúdo do que falta, conhece-se pelo prefácio. A parte que se conservou diz respeito a duas famílias importantes, a família de Sousa e a família da Maia. O *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* conserva-se em numerosos manuscritos, sendo o exemplar da Torre do Tombo um dos mais antigos, datável dos finais do séc. XV, princípios do séc. XVI. Deste *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, que deve ter sido organizado provavelmente por volta de 1340 e 1344, entrevê-se uma refundição entre 1360-1365 e uma outra já cerca de 1380-1383. Cf. a edição crítica e respectivas introduções destes *Livros* por J. M. Piel e J. Mattoso (1980). É ainda J. Mattoso quem se ocupa da transmissão textual dos livros de linhagens (Mattoso 1999) e L. Krus quem melhor explicita a concepção ideológica do estabelecimento escrito destas linhas de parentesco medievais (Krus 1994). Nas referências, adopto as siglas LV para o *Livro Velho de Linhagens*, LL para o *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* e HR para a *Hestorja dell Rej Ramiro de lleom*.

⁶ O motivo narrativo da *Mulher de Salomão* é bem conhecido. O rei Salomão casa com uma mulher pagã contra a sua vontade e contra a própria opinião dos conselheiros. Pouco depois, a esposa deixa-se raptar por um rei pagão, fingindo-se morta, após ter ingerido uma poção mágica que a leva a um sono profundo. Salomão, que a ama, procura recuperá-la. Ao tomar conhecimento do lugar onde se encontra a 'traidora', dirige-se, acompanhado por uma armada de fiéis, que se escondem em uma floresta próxima para poder intervir, se necessário. Salomão disfarça-se, entra no castelo do rival e dá-se a conhecer à mulher, que volta a atraí-lo mais uma vez com o amante. Após denúncia, Salomão é condenado à forca. Como última benevolência, implora permissão para tocar no seu corno. O rei pagão acede ao desejo e ao som emitido pelo instrumento, a armada de Salomão virá socorrê-lo, libertando-o e atacando o castelo do inimigo. O soberano pagão e a mulher serão assim condenados a uma morte violenta. No plano literário, este motivo foi estudado sobretudo por G. Paris (1877; 1880), principalmente nas suas reflexões sobre *Cligès* de Chrétien de Troyes (1902; 1912). Nas versões portuguesas, o rei Ramiro II de León, que viveu por volta do século X, apaixona-se, tendo ouvido falar na beleza e bondade de uma moura, irmã de Alboazer Alboçadam, senhor das terras de Gaia até Santarém. Alboazer, contrariado, rapta a Rainha, mulher do rei Ramiro. Leva-a para o palácio em Gaia. Quando rei Ramiro toma conhecimento, promete

A propagação linguística, a preservação do motivo e a adequação deste importante relato na tradição textual na Península Ibérica são ainda visíveis através de interpolações narrativas em outros textos, como na *Crónica de la Población de Ávila*, datável de meados do século XIII, ou no *Fragmento de la Crónica Aragonesa* da segunda metade do século XV⁷.

Mais do que em esta reflexão estabelecer relações directas entre os textos peninsulares e a tradição conhecida, que se apropriou do relato (*Cligès* de Chrétien de Troyes⁸, *Bastard de Bouillon*⁹, *Elie de Saint Gilles*¹⁰, ou mesmo *Paganino da Monaco* de Giovanni Boccaccio¹¹, ou *Vannino e Montanina* de Gentile Sermini¹², e o bem

vingar-se. Junta de novo as suas tropas e vai tentar recuperar a mulher. Ao chegar perto do palácio esconde as tropas e disfarçando-se de mendigo, consegue enviar um recado à Rainha para poder entrar no palácio. A Rainha exprime o seu contentamento por estar com o mouro, denunciando a presença do marido. Ramiro é condenado à morte, mas como último gesto solicita o seu corno para poder tocar. As tropas vêm libertá-lo, vencendo, naturalmente, os árabes. Resgatada, a Rainha no trajecto de regresso não deixa de chorar pelo senhor de Gaia, morto pelo rei Ramiro. Não apreciando esta afronta, manda deitar a Rainha ao mar, com uma mó ao pescoço. Quando o rei Ramiro regressa a Léon casa com a bela moura Artiga que é baptizada.

⁷ A *Crónica de la Población de Ávila* descreve a cidade desde a sua fundação por Raymond de Bourgogne no final do século X até aos primeiros anos do reinado de Afonso X. Trata-se de uma obra anónima, cuja data de composição é desconhecida, embora seja possível localizá-la entre Dezembro de 1255 e Outubro de 1256. O autor deve ser um cavaleiro urbano, que põe em evidência as ameaças leonesas e as invasões muçulmanas. No fundo, uma obra erigida por serranos ao seu próprio prestígio [Ed. Hernandez Segura, 1966, p. 7-14; p. 27-29]. Sobre os estudos acerca da crónica, ver agora a compilação de M. Abeledo (2009). O *Fragmento de la Crónica Aragonesa* (copiado durante o período de Joan II de Aragão, 1458-1479), corresponde a uma parcela textual sobre a história de Aragão, que se encontra em Barcelona na Biblioteca de Catalunya [Ms. 353, fl. 28r-fl. 33r]. O texto foi publicado por R. Foulché-Delbosc e A. Haggerty Krappe (1930). Alguns anos mais tarde, o fragmento foi ainda editado e estudado por M. Riquer (1944; 1945). Ver agora os estudos de F. López Rajadel, em particular o de 2008.

⁸ *Cligès*, ou a *Fausse morte*, é um romance cortês de Chrétien de Troyes, redigido à volta de 1176. Esta obra em versos octossílabos conta como Cligès, filho de Alexandre e de Soredamor, neto de Alexandre de Constantinopla sobrinho de Gauvain, apaixona-se pela tia Fénice, mulher de Alis, que passará por morta, após o *boivre*, que lhe permite manter a sua paixão por Cligès (Ed. W. Foerster 1884).

⁹ Canção de gesta da primeira metade do século XIV, correspondente ao segundo ciclo da primeira cruzada, foi provavelmente escrita em Valenciennes. O *Bâtard de Bouillon* parece ter sido composto para contar o desfecho da Cruzada, e para dignificar a história da família de Bouillon-Boulogne na Terra Santa. Conta as numerosas vitórias de Baudoin, pai do Bâtard, a viagem a Féerie e a vida do filho ilegítimo (Ed. R. F. Cook, 1972).

¹⁰ Breve canção de gesta anónima dos finais do século XIII, provavelmente de um autor picardo que põe em cena a inocência perseguida. Élie de Saint-Gilles é recuperado aos sarracenos por seu pai, pelo imperador Louis e por Aimeri de Narbonne. Não poderá casar com Rosamonde, filha do sarraceno Macabre, porque foi seu padrinho, quando se converteu ao cristianismo. O imperador dá-lhe em casamento sua irmã Avise, com os feudos de Orléans e Bourges (Ed. G. Raynaud 1879).

¹¹ É sobretudo o motivo da morta viva, que é acolhido por G. Boccaccio. Recorde-se, em particular, a novela X da 'seconda giornata', *Paganino da Monaco ruba la moglie a messer Ricciardo da Chinzica, il quale, sappiendo dove ella è, va e diventa amico di Paganino. Raddomandagliele, ed egli, dove ella voglia, gliele concede. Ella non vuol con lui tornare, e, morto messer Ricciardo, moglie di Paganin diviene* (Ed. Branca 1992).

¹² Na novela *Vannino da Perugia e la Montanina*, Gentile Sermini retoma o motivo. Sermini, novelista do século XV, relata a história de Andreuccio de Perugia e a aventura de Montanina oprimida pelos ciúmes do marido Andreuccio. A mulher tem um amante, Vannino, com quem tem relações durante a ausência do marido. Um dia, Andreuccio regressa subitamente e Montanina é forçada a esconder o amante em um «cassone», bebendo um somnífero para obter uma morte aparente. Montanina ditará um testamento

conhecido Romeu e Julieta de Shakespeare¹³), procurarei nesta intervenção examinar a assimilação e a adequação de um motivo codificado por uma tradição cultural, subjacente à intenção de o inscrever na memória colectiva portuguesa. É assim que, trasladado de um longínquo *locus* alheio para uma realidade aparentemente testemunhada, o novo relato mostrará a preservação e a conformidade de parcelas temáticas, como se a edificação de uma *memória* canónica carecesse de uma dimensão mítica, própria à recuperação de um passado heróico de uma família, para revalorizar e dar sentido ao presente da sua descendência.

Como explicar então – poderá perguntar-se – a reutilização deste texto ancestral nas primeiras décadas do século XVI? Apenas como uma migração de narrativa a narrativa, ou como uma opção textual intencionada e utilitária?

3 A HISTÓRIA DE «UM» REI RAMIRO. DA *FOGUERA* AO MAR

Ramiro não é antropónimo desconhecido na história peninsular durante a *Reconquista*¹⁴. Em primeiro lugar, é útil lembrar que esta versão em uma cópia quinhentista da valorosa história do rei Ramiro [II] está reproduzida neste códice, após a transcrição de uma crónica do primeiro rei português, Afonso Henriques (1109? -1185), o que nos leva a pressentir para a junção destes dois textos um propósito que se integraria em uma compilação global sobre as origens de Portugal (desde o prestígio do empenho da *Reconquista* à fundação do reino¹⁵).

estranho em que impõe que o «cassone» seja colocado no túmulo da família onde será sepultada. Montatina fará sair o amante e assim se transfere para Milão com toda a alegria com novo nome, Pellegrina (Ed. G. Vettori 1968).

¹³ *Romeo and Juliet* é uma tragédia escrita entre 1591 e 1595, nos primórdios da carreira literária de William Shakespeare, sobre dois adolescentes cuja morte acaba por unir as famílias, que viviam em conflito. *Romeo and Juliet* pertence à tradição de romances trágicos que remonta à antiguidade desde *Píramo e Tisbe*, desenvolvido já por Ovídio nas *Metamorfoses*. Inspira-se em um conto de Itália de Masuccio de Salerne, traduzido em versos como a *Tragédia História de Romeu e Julieta* por Arthur Brooke em 1562, e retomado em prosa com o *Palácio do Prazer* por William Painter em 1582.

¹⁴ Mencione-se, a título de exemplo, Ramiro I das Astúrias (c. 790-850 e rei da Galiza de 842 a 850); Ramiro II de León (rei de Leão de 930 a 951 e rei portugalense de 925 a 931); Ramiro III de León (961-984, rei de Leão de 966-985); Ramiro, filho de Fruela II, rei das Astúrias entre 910 a 925 e rei de León de 924 a 925; Ramiro I de Aragão (1035-1063); Ramiro II de Aragão o *Monge* (1084-1157 rei de Aragão entre 1134-1137). Não será surpreendente por esta razão que alguns dos episódios ligados a um ou outro rei se tenham ‘misturado’ na transmissão textual.

¹⁵ Os reis das Astúrias teriam sido os primeiros a lutar contra os mouros. Demarcando-se o rei Palaio, que venceu numerosas batalhas contando com a ajuda dos cristãos, refugiados nas montanhas. O rei Afonso, o Católico, também ‘guerreou com mouros e fez muitas batalhas com eles e vence-os. Dos reis das Astúrias sobressai ainda o rei Ramiro, ‘este houve muitas batalhas com Mouros e conquereu grandes terras’ (LL, II / 1, p. 104, 105, 106, 109).

Uma trasladação textual, relativa aos reis das origens, que no século XVI, não pôde estar afastada de uma preocupação referente a uma fabulosa génese do reino. De um ponto de vista histórico, tem sido essencialmente J. Mattoso quem, em variados estudos e em diferentes tipos de investigação, analisou a relevância desta *história*¹⁶. A ilação primordial das suas reflexões tem demonstrado o forte vínculo entre a biografia do rei Ramiro e a atmosfera senhorial em que o relato terá sido redigido.

O antepassado rei Ramiro não seria, afinal, mais do que o iniciador da linhagem – herói fundador – da importantíssima família da Maia no norte de Portugal¹⁷. A glorificação épica não mais faria do que enaltecer a origem de uma família, a ilustre *Casa da Maia* com o excepcional predecessor Ramiro II de Leão (900-951)¹⁸.

É a esta linhagem que, por intermédio do seu representante por descendência feminina, Martim Gil de Riba de Vizela (1235? -1295), filho de Gil Martins de Riba de Vizela (c. 1210) e de Maria Eanes da Maia (c. 1220), é atribuída a execução do *Livro Velho de Linhagens*, sem que se possa realmente avaliar em que consistiu a intervenção, ou a iniciativa do impulsionador do projecto. J. Mattoso considera plausível que tenha sido redigido em português por um monge ou clérigo do Mosteiro de Santo Tirso para exaltar os antecessores do conde Martim Gil de Riba de Vizela (família da Maia) durante os anos 80 do séc. XIII (entre 1286 e 1290)¹⁹. No ambiente medieval, não será por conseguinte surpreendente que este *Livro* viesse elogiar as qualidades da família que procurava celebrar, atribuindo-lhe uma ascendência extraordinária²⁰.

¹⁶ Além do estudo dedicado às *Narrativas dos livros de linhagens* (1983), inserido agora nas *Obras completas*, publicadas pelo Círculo dos Editores (2001), pode também consultar-se o volume referente a D. Afonso Henriques na mesma editora (2006).

¹⁷ A importância no séc. XIII da família da Maia (LV 2C 9; LL 16C 4-7 e LD6 E 6) é amplamente estudada por J. Mattoso, «A família da Maia no século XIII» (1979). O significado desta linhagem nos primórdios de Portugal é documentado com o quadro genealógico da família da Maia incluído no *Dicionário de História de Portugal* (Mattoso 1993). Sobre Martim Gil de Riba de Vizela e a sua intervenção na perenidade da memória da família da Maia, ver, além dos estudos mencionados, as entradas «Livros de Linhagens» e «Cortes Senhoriais» no *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (Lanciani-Tavani [Coord.] 1993).

¹⁸ A heroicidade e os factos históricos do reinado deste rei são estudados por J. Rodríguez (1972). O período *português* de Ramiro foi analisado por E. Sáez (1945) no seu ensaio «Ramiro II, rey de 'Portugal' de 926 a 930», Com o estudo de R. Pinto de Azevedo (1973), é examinada com documentos do séc. XI a campanha do poderoso Almançor à Galiza (assédio ao castelo da Maia e as devastações do território de Entre Douro e Ave).

¹⁹ Além da introdução à edição do LV (Piel-Mattoso, 1980, p. 12-14), J. Mattoso defende esta tese no seu artigo «O mosteiro de Santo Tirso e a Cultura Medieval Portuguesa» (1977/1982). Admite que possa ter sido um clérigo letrado da sua corte, talvez Estêvão Anes da Gaia, ou um monge do Mosteiro de Santo Tirso, mosteiro do padroado e da protecção da família da Maia. Ver também o ensaio sobre os de Riba de Vizela de A. Rei (2001).

²⁰ Os tipos de sucessão na nobreza medieval portuguesa (estrutura de parentesco vertical e o sistema que contemplava todos os herdeiros, mesmo secundogénitos ou mulheres) são estudados por B. Vasconcelos e Sousa (2007).

Os fundamentos, que levaram à necessidade de confecção deste livro genealógico com um retroceder importante ao século X, foram interpretados por L. Krus (1994) como um intento que procurava legitimar uma forma de resistência da nobreza senhorial que, firmemente, se opunha às inquirições régias emitidas por D. Denis em 1284²¹. Estaríamos, em suma, perante um *livro* que vinha engrandecer esta fidalguia (com a importância das suas cortes senhoriais²²) no momento em que a realeza procurava concentrar a soberania, o que não poderia deixar de contrariar as regalias destes senhores, cujo passado se entendia não só como mais notável, mas precedente ao do próprio rei. Desta maneira, a procedência teria de ser compreendida não só como mais autêntica, mas como mais nobre. É assim que se deve interpretar este remontar até ao tempo da *Reconquista* e, em particular, à importância das Astúrias e é assim que, analogamente, se deve avaliar a infiltração de feitos excepcionais, através de *histórias* respeitadas, que vinham dar força à excelência desta nobreza em relação à *história* do próprio rei.

Não será, por isso, despropositado mencionar as referências antroponímicas para o enquadramento cultural da narrativa. De facto, em *LV*, a introdução anuncia que a «...linhagem dos mui nobres e mui honrados ricos homens e filhos d'algo d'Amaia, em como eles vem directamente do muito alto e mui nobre rei dom Ramiro. E este rei dom Ramiro seve casado com uma rainha, e fege nela rei dom Ordonho...» em uma estrutura de tipo agnático. A indicação cronológica virá do filho do rei «dom Ordonho», que nos permitiria situar assim o rei Ramiro como o rei Ramiro II em Leão (930-951 e rei da terra portugalense de 925 a 931, pai de Ordonho III, rei de Leão, das Astúrias e da Galiza (925-956). Na versão transmitida por *LL*, temos maior precisão: «Houve ù rei em leom de grandes feitos a que chamarom rei Ramiro, o segundo; e o por que lhe chamarom segundo foi porque houve i outro rei Ramiro que foi ant'ele; e outro houve i rei Ramiro, o terceiro...». Já no testemunho *HR*, a menção limita-se apenas a «...Elll Rey Dom rramíro De lleom...», sem mais qualquer outra advertência, como se, agora,

²¹ A compreensão destes conflitos e a necessidade peremptória de um documento que fixasse e delimitasse espaços é analisada com base justamente na concepção linhagística que espelha a extensão social e a dimensão desta nobreza (Krus, 1994, p. 58, n. 6, 59-70, 92, 117, 170, 182, 189, 262, 289, 325). O projecto procurava enumerar os feitos das cinco primeiras famílias que 'andaram a la guerra a filhar o reyno de Portugal' (Souza, Bragança, Maia, Baião e Gasconha ou Ribadouro), consideradas responsáveis pela independência do reino de Portugal, colocando-se deste modo acima do próprio rei.

²² São elas as responsáveis pelo irromper da historiografia medieval (fonte quase exclusiva das narrativas breves) e são elas também que permitiram o desenvolvimento dos movimentos literários deste período (pense-se na poesia trovadoresca ou nas traduções da «matéria da Bretanha» (Oliveira, 1993; Castro, 1993).

passado tanto tempo, a simples designação «Ramiro» bastasse. Além do processo narrativo, que explicitaria uma descrição comum de um reinado (rei, acções ligadas às acções guerreiras, etc.), somos rapidamente colocados perante uma dimensão rara que supera a simples sucessão factológica. O significado da *história-lenda* do rei Ramiro estender-se-á também à pertinência de uma minuciosa selecção toponímica como estratégia objectiva que procura reivindicar para a família da Maia um domínio (porções de terreno que lhe pertencenciam) que deveria desfrutar por direito obtido pela *Reconquista*, recorrendo àquele relevante poder cristão, adquirido pela resistência iniciada pelas Astúrias²³.

É o arquétipo desta nobreza portuguesa (um parentesco associado a feitos heróicos) que comparece durante o séc. X com o reinado de Ramiro II das Astúrias e com seu filho Aboazar Lovesendes Ramires (LL 21A1, p. 211), pai do primeiro senhor da Maia, Trastemiro Aboazar. Mas o mais importante para quem descreve o relato é a qualidade da descendência: «Estes todos se chamarom da Maia porque se gaanhou por seus avoos, e haviam-na por sua. E a Maia chamava-se naquel tempo des Doiro ataa Lima.» (LL 21A5, p. 212-213). Os senhores da Maia não seriam, afinal, para o genealogista, mais do que a linhagem, a casta de onde «todolos fidalgos de Portugal e a maior parte dos de Castela e de Galiza descenderam» (LL 21G6, p. 222).

As afinidades entre os textos dos *Livros de Linhagens*, o envolvimento senhorial na confecção do episódio e as distintas mutações que o texto sofrerá, têm sido amplamente examinados, quer do ponto de vista histórico (celebrizar uma família), como do ponto de vista literário com vários estudos, que têm posto em evidência a técnica narrativa, sobretudo na *amplificatio* e na reformulação textual do *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro (Saraiva 1971; Mattoso 1985; Rossi 1979; Miranda 1988; Ferreira 2002; Machado 2006)²⁴.

²³ Pode citar-se a referência a Mieres, próximo de Oviedo, no reino cristão das Astúrias, que é o cenário do rapto da rainha asturiana (mulher do rei Ramiro II) por um soberano muçulmano; o Douro *cuberto de uma parte a da outra d'arvores*; a terra da Maia; Santo Tirso; Afurada (foz do Douro) e Âncora (foz do Minho) como cenário de destruição e punição com a morte da rainha; Pena de Cid em Monte Córdova próximo de Santo Tirso; Lafões, lugar para onde se tinha deslocado o rei mouro quando Ramiro II vem libertar a esposa cativa em Gaia, etc. L. Krus no capítulo «Do Minho senhorial aos campos do Alentejo» esclarece esta insistência na escolha toponímica como uma forma concreta que procura justificar um direito à propriedade (Krus 1994, p. 313-334).

²⁴ Algumas monografias têm tido, independentemente, a preocupação explicativa da história de Gaia (Vila Nova de Gaia), através da preservação dos espaços de memória pela toponímia (*Rua do Rei Ramiro*, *Fonte do Rei Ramiro*, *Escadas do Castelo*, etc.). Destes ensaios, poderia referir o extenso trabalho de A. de Matos com a inserção dos poemas de João Vaz e de D. Bernarda Ferreira Lacerda (1933); C. Valle sobre o *Castelo de Gaia e a lenda do Rei Ramiro* e M. Magalhães também sobre a mesma lenda (1999). As eventuais relações com o romanceiro são, por último, examinadas por J. Paredes no seu ensaio «La

A ascendência de uma família em relação a outra (descendência natural, descendência ilegítima) servirá para qualificar a mais importante do reino e para correctamente validar a genealogia para compreender as virtudes da linhagem. Vale a pena reobservar a modalidade do castigo infligido à rainha adúltera. A rainha cristã, que se deixa envolver pelo inimigo mouro, ao ser punida pela violação do preceito religioso e pela desobediência, está também de algum modo a ser admoestada como mãe indigna.

Uma mãe indigna é uma mãe ilegítima. O filho não poderá ser lídimo, não comprazera às condições exigidas pelo direito, não poderá, por conseguinte, ser o herdeiro. Nesta perspectiva, não será de estranhar a configuração do castigo e a sucessão à transmissão de direito. A narrativa terá então de definir a melhor descendência e o melhor espaço com a justificação toponímica. O espaço reconquistado aos mouros honrará e salvará os novos filhos.

Na *Crónica de la Población de Ávila*, o castigo será concretizado através do fogo: «...tomaron al moro, e quemáronlle en aquel fuego mismo, e tomaron a ella; e cogiéronse para la villa e entráronla e mataron e captivaron quantos fallaron. E después, quando se ovieron de venir, tráxola Enalviello a su muger fasta un lugar que dizen agora Alvacova, e quemáronla allí. E quando la pussieron cerca del fuego, tolliel el fuego la toca, e avié ella frunte e muy blanca. E dizen que dixo un pastor: – "Santa María, que alva cova! "E dizen que por esse a nombre aquel lugar Alvacova» (Ed. Hernandez Segura 1966, p. 29)²⁵.

Na versão aragonesa, anuncia-se também a morte pelo fogo, «...pues el conte, après que uvo lançado en la foguera al rey [moro] et su muger, tomó los carros con las doncellas e sirvientas...» (Ed. Riquer 1945, p. 247). A forma de castigo é imposta pela fogueira na serra: «Al rey e ala reyna lanzaron los enla foguera questa en Palomera en hun cerro clamado [rasura]²⁶. (...) No sabían res desto aquellos questauan en Buénia...auian sallido de aquel lugar clamado Marziella del regno de Nauarra,

leyenda de Gaia» (1995, p. 113-123). Embora dê especial importância à tradição oral (questão mais controversa em este tipo de motivo com fortíssima tradição literária), pode também consultar-se o ensaio «Que estranha forma de contar» de H. M. Milhanas Machado (2006).

²⁵ Manuel Abeledo, a quem muito agradeço, sugere-me uma plausível identificação para Alvacova com um antigo topónimo em Ávila, onde terá decorrido o castigo. Regista-se, de facto, uma isolada ocorrência "Alba Cova" no *Libro de la montería de Alfonso XI*, com registo separado, (segundo a edição de Gutierrez de la Vega, 1887, II, p. 126). Nas *Anotaciones al Libro de la montería del rey Alfonso XI*, Valverde assinala que se trata da *Dehesa de Albacoa*, a 4km a NNW de Cebreros, na província de Ávila: «Las Ferrerías de Zebreros, que son del otro cabo del río, es buen monte de puerco en invierno. Et es la vocería desde la Nava del Tesorero á Valdemelendo ayuso fasta el Alba Cova. Et es el armada só la Fuente de Valsordo» (Valverde 2009, p. 595-596).

²⁶ No ms., nota-se espaço com raspagem, ilegível no microfilme e não conjecturado em qualquer uma das edições.

vin[ieron] con mucha gent sobre hun lugar clamado Argent...Enesta forma fue tomado Argent e a pocos dias Visiedo²⁷. E, «...con grant goyo vinose ad Alfandra: antes que plegas al lugar, supo de cómo los cristianos de Buena auian tomado ad Argent» (Ed. Riquer, 1945, p. 247)²⁸.

Contudo, no âmbito português, no *LV*, após a libertação da rainha, o ambiente é descrito pelo júbilo da vitória e pelo resgate: «... E dom Ramiro deitou-se a dormir no regaço da rainha, e a rainha filhou-se a chorar e as lagrimas dela caeram a dom Ramiro pelo rosto, e El despertou-se e disse-lhe porque chorava. E ela disse-lhe: "Choro por o mui bom mouro que mataste". E então o filho que andava i na nave ouviu aquela palavra que sa madre dissera, e disse ao padre: "Padre, não levemos connosco mais o demo". Entom o rei Ramiro filhou uma mó que trazia na nave e ligou-lha na garganta e anchorou-a no mar. E des aquela hora chamaram i Foz d'Ancora» (Ed. Mattoso 1983, p. 59-60). Diversamente das outras duas versões peninsulares (morte pelo fogo), aqui será a morte por afogamento. A água – enquanto elemento primordial pode dizer-se – comparece em oposição ao fogo que, por sua vez, manifestaria a majestade e a força divina purificadora²⁹. A foz focaliza o lugar do castigo, mas a morte foi facilitada com uma mó (pedra grande dura, circular, com que se tritura o grão no moinho), que não pode estar dissociada de um sinal evocativo ao adultério.

A figura da mó – moa –, atada na garganta não é alternativa rara à execução. Recorde-se a ocorrência por exemplo, nos *Miragres de Santiago*: «*Et mādoulle oder*

²⁷ Visiedo, a poucos quilómetros de Teruel, na comunidade de Aragão.

²⁸ Em Argent, localidade próxima também de Teruel, encontra-se a «cueva del Monje Ramiro». Ramiro II de Aragão, apelidado de *Monge* (1084-1157), rei de Aragão entre 1134 e 1137. Desde muito jovem dedicou a sua vida à Igreja, primeiro como monge no mosteiro francês de São Ponce de Tomeras, depois como abade de São Pedro o Velho Huesca e, por último, como bispo de Roda-Barbastro. Seu irmão, o rei Afonso I, fez herdeiras dos seus reinos as Ordens Militares, mas os nobres aragoneses, reunidos em Jaca reconheceram Ramiro como rei. Por sua vez, os navarros elegeram García o Restaurador. Nesse momento, Ramiro era bispo de Roda-Barbastro, mas teve de ocupar o trono. Apesar de não ter experiência política, obteve sucesso várias revoltas durante o seu reinado entre 1134 a 1137, sendo sucedido por Petronila de Aragão como rainha, que reinou entre 1137 e 1162, ano em que abdica a favor do seu filho Afonso II, primeiro rei da Coroa de Aragão. Casou no dia 13 de Novembro de 1135 na catedral de Jaca com Inês de Poitou, uma nobre viúva francesa. Deste casamento nasceu a herdeira, Petronila a 11 de Agosto de 1136. No final desse mesmo ano, o rei e a sua esposa separaram-se. Inês retirou-se então ao mosteiro de Santa Maria de Fontevrault, onde morreu no ano de 1159. Prometeu a sua filha Petronila a Ramón Berenguer IV, conde de Barcelona.

²⁹ O fogo é símbolo da transcendência e da purificação. Deus apareceu a Moisés na moita que ardia, mas não se queimava e manifestou-se como fogo no Sinai. O fogo purifica e limpa o impuro. Por isso, a ira divina é representada pelo fogo que pune os maus. Jesus compara a punição definitiva dos maus com o fogo que não se apaga, mas também a virtude renovadora do Espírito Santo é um baptismo através do fogo.

*hũa m[oa] /na gargãta et deitalo /no rrio do Tibre»³⁰. Mas poderíamos recordar, sobretudo, a metáfora sexual da mó, presente na tradição latina e na poesia provençal. Em âmbito galego-português, a difícil cantiga de Johan Servando poderia sugerir também esta hipótese. Na terceira estrofe da cantiga *Don Domingo Caorinha* [V 1030] nos vv. 26-31, ocorre *Don Domingo, non podedes [.....] que con a pissa tragedes [.....] mais como moa fodedes [.....] e sobides e decedes, [que] brand' i [vossos] colhões* (Lapa 227)³¹.*

Poder-se-á assim considerar que, além da imagem da mó, atada «na garganta», que também pode recordar a transgressão à regra de fidelidade conjugal, está em causa outra topografia. Não nos encontramos na serra em um espaço agreste como na Serra de Palomera, que é mencionada no fragmento aragonês, nem no centro da Península como na serra de Ávila. Primam as fronteiras fluviais que, como se sabe, delimitam o adiantamento da *Reconquista*. Embora na versão de Ávila não se encontre uma menção explícita a um rio (por exemplo, o rio Adaja, afluente na margem esquerda do rio Douro, ou o rio Arevalillo³²), a fronteira na versão aragonesa, é sublinhada pelo rio «clamado Aragon»³³ (Ed. Riquer 1945, p. 243), assim como nos relatos portugueses, a fronteira é marcada pelo rio Douro: «ca entonce Douro era cuberto de uma parte e da outra d'arvores» (LV, Mattoso 1983, p. 51); «...que ora chamam Sam Johane da Foz.

³⁰ No ms., comparece a forma <mao>, corrigida por J. L. Pensado, para *moa*, apoiado no original latino *mole* (Ed. Pensado, 1958, p. 56-57, n. 8).

³¹ As «fadigas do amor», o moinho, a mó são, como sabemos, elementos fortemente conotados com o acto sexual. A metáfora sexual está documentada em Marcabruno com *Moliner ditz al moli*, «*Qi ben lia ben desli*» na canção *Dirai vos e mon latin* (Ed. Gaunt, Harvey e Paterson, 2000 [XVII]). Já os textos latinos o mostravam como em Ausónio com o moleiro e aquele que tem relações sexuais: *Molitor — Fututor: Scmivir uxo rcm duxisti, Zoï'le, moecham. / O qaantus Get quxstus utrimque domi! / Quum dabit uxori molitor tuus, et tibi adulter, / Quantum deprensi damna pudoris emunt* [Ausónio *Epigr. LXXXVIII*] (*Glossarium eroticum linguae Latinae, sive Theogoniae, legum et morum* de Pierre Pierrugues, Parisiis, apud Aug. -Fr. et Pr. Dondey-Dupre, bibliopolas, 1826. 1826: 325). *Non omnem molitor, quae fluit undam videt* [O moleiro não vê toda água que passa por seu moinho], como refere Robert Burton (1577-1640) na *The Anatomy of Melancholy* [1621], Teddington, Middlesex, Echo Library, 2007, vol. II, p. 236. No entanto, E. Gonçalves, a quem agradeço a opinião, sugere-me que a interpretação em Joan Lobeira não deve ser aquela que mais facilmente nos aproximaria de <moa>. Propõe-nos a atenta estudiosa a seguinte reflexão: a lição ms. de V (testemunho único) é: *mays p[er] cōmo afodedes*, que poderia ser lida «mais per como a fodedes», remetendo para «a Marinha» (ms.: amar mha) entendendo-o 'mas pelo modo como a fodedes'. O contexto e a lição do ms. indicam que o «a» representa o pronome complemento e se refere a Marinha. No entanto, em este tipo de cantiga, a coincidência fonética neste contexto não deixa de nos colocar em uma plausível e interessantíssimo ambiguidade.

³² O principal elemento fluvial é o rio Adaja, afluente do Douro, que articula a drenagem deste território, por um lado pelo Vale de Amblés e por outro pelo norte da Serra de Ávila, alimentando o sector oriental da vertente norte através dos seus afluentes, o Arevavillo e o Berlanas. Além do rio Adaja, o elemento fluvial mais importante é o rio Almar, termo municipal de San Juan do Olmo. Podemos ainda mencionar na hidrografia desta região, o Zamprón, o Trabancos e o Zapardiel.

³³ O rio Aragão é um rio do norte de Espanha, um dos principais afluentes do Ebro.

Aquele lugar, de ãa parte e da outra, era a ribeira cuberta d'arvores...» (LL, Mattoso 1983, p. 52).

Nas versões portuguesas, o quadro geográfico altera-se. O castigo variará da fogueira ao mar, mas a exemplaridade da punição será igualmente perceptível. O afogamento poderá representar uma imagem de regressão ao líquido inerente à concepção, ao líquido amniótico e à perda dos limites estruturados pela consciência. Considerado como um dos símbolos de operação alquímica que revela a *solutio* derradeira, que costuma ser retratada pela imagem da morte por submersão.

A vítima carece de regeneração e o matar por afundamento denota que a transgressão e o pecado precisam de ser dissolvidos pela água³⁴. A história da mulher do rei Ramiro constituiu um *leitmotif*, que utiliza os mesmos recursos para enaltecer em um primeiro momento a ascendência da família da Maia (LV) com um castigo que deve servir de lição e, em outro momento mais tardio, o mesmo episódio, já na *Hestorja dell Rej Ramiro de lleom*, no século XVI, vai exaltar a exemplaridade de outra família, a família Pereira (HR)³⁵.

4 A PROFICIÊNCIA DA ONOMÁSTICA

Além de elementos invariantes entre as diferentes versões (sequestros, artifícios, adultério, castigo, recuperação da honra perdida, etc.), importa notar outros aspectos determinantes, que contribuem para provar a conveniência do reuso onomástico de um mesmo texto (não se trata de uma simples re-escrita) em uma situação sócio-cultural bem diferenciada.

Os topónimos encontram-se presentes em certas narrativas breves com funções diversas, contribuindo não só para situar no espaço as personagens e actualizar a

³⁴ Opinião expressa mais de uma vez por M. Eliade (1998). Recorde-se também o *Livro de Génesis* [38, 24]: «E aconteceu que, quase três meses depois, avisaram Judá, dizendo: Tamar, tua nora, adulterou, e eis que está grávida do adultério. Então disse Judá: tirai-a fora para que seja queimada». Mas também podem recordar-se mitos celtas como o do poeta Aed Mac Ainin (poeta apanhado em flagrante adultério com a rainha do Ulster, e que o rei Conchobar condena em vão ao afogamento). Adapto da edição *La Bible. Ancien Testament* da Bibl. La Péiade, 1956, p. 131. Cf. também o ensaio de F. Lourenço Olivieri, «Os Celtas e os Cultos das Águas. Crenças e Rituais», disponível em www.brathair.com/revista/numeros/06.02.2006/culto_agua.pdf.

³⁵ A família Pereira está, como se sabe, ligada à vitória na Batalha do Salado. É na narrativa desta batalha onde fica mais clara a intervenção de um refundidor de LL, tendo sido, possivelmente, redigida por alguém com maior sensibilidade literária, à volta de 1380 e 1383, ampliando as narrativas referentes a esta família, ao incluir ainda a biografia do prior Álvaro Gonçalves Pereira. O refundidor procurava, através da narrativa da *Batalha do Salado*, exaltar a memória do prior do Hospital, Álvaro Gonçalves Pereira, que desempenha na narrativa um papel preponderante, amplificando através de narrativas heróicas a ascendência da linhagem Pereira (Saraiva 1971).

narrativa, mas também para traduzir intencionalmente um acto objectivo onde o nome de lugar adquire maior pertinência. Os lugares são reais. O acentuar a geografia circunscreve limites, obtidos pela *Reconquista* e ao mesmo tempo define espaços identitários. A cadeia minuciosa de mais de um elemento toponímico traduzirá a necessidade de impor pela nomeação a pertinência de um nome de lugar associado ao nome de uma família. A memória do espaço, portanto. Em um tempo, que procura remontar aos direitos da *Reconquista*, o nome do lugar e o nome da família, mais não fazem do que estabelecer uma relação entre o senhor e a posse da terra. E quem diz posse, está a dizer poder. A percepção do espaço claramente nomeado e a autoridade da propriedade³⁶.

O texto, que é reproduzido neste códice quinhentista, caracteriza-se, em primeiro lugar, por uma manifesta redução lexical no que diz respeito à toponímia e ao nome dos intervenientes (rei mouro, nome da rainha, nome da donzela, etc.), se tivermos presente as versões dos *Livros de Linhagens*, que são muito mais ricas na nomeação tanto toponímica como antroponímica. Em *HR*, as denominações são mais escassas: Rey Dom Ramiro, Leom, Valença do Minho, mulher, Gaia, Porto, Douro, Rainha sua mulher, moça, Romeiro, filha del Rey mouro, Dona Soutinha, Mosteiro de S. Tirso, Ponte Dona Coutinha, Ponte de Aragoncinha, Rio Ave, com a nomeação da Quinta de Pereira³⁷.

³⁶ As figuras tutelares são associadas a um conjunto de espaços que procuram activar a memória da Reconquista. O lendário conquistador Ramiro, que se apossará do castelo de Gaia, vence o chefe islâmico que possuía «toda a terra des Gaia ataa Santarém» [LL 21 A 1⁷]. A escolha dos topónimos não é casual. Assim, se procurava reivindicar para os senhores da Maia e, através deles, para toda a nobreza do Entre Douro e Minho, a procedência da reconquista fidalga do Entre Douro e Tejo sobre a reconquista régia do território. O *LL* considerava a Estremadura portuguesa como um território formado a partir da expansão senhorial nortenha nele assinalando uma paisagem semelhante à que evocara para o norte do Douro (Krus 1994, p. 326-327).

³⁷ No *LV*, nota-se logo de início a menção aos *filhos d'algo d'Amaia*, e além das referências ao rei dom Ramiro, ao rei dom Ordonho e ao rei Abencadão, registam-se Salvaterra, Mier, Astúrias, Gaia, Sanhoane d'Afurada, Douro, Alfão, Ortiga, foz d'Ancora, dona Aldara, Alboazar, vila de Leom, Portugal, Santiago, Mouquim, Cornelham, Monte Cordova, Pena de Cide, São Romão. São Martinho de Mouros, Aveoso, Gondomar Todea, Marnel de Riba de Vouga (rio Marnel, rio Vouga). No *LL*, as designações são ainda mais significativas: rei em Leom, rei Ramiro, rei dom Afonso, o Católico, rei Rodrigo, Alboazar Alboçadam, Gaia, Santarem, rainha dona Aldora, rei de Marrocos, Aaman, Minhor, Leom, Artiga, ifante dom Hordonho, Sam Johane de Furado, que ora chamam Sam Johane da Foz, Alafoões, Perona, natural de França, dom Hordonho, Foz d'Ancora, Castela, Leom, rainha Alda, mosteiro de Sam Juliam, Aboazer Ramirez, ... chamaram por sobrenome Cide Aboazar, Sam Romão, Crasto d'Aveoso, Crasto de Gondomar e de Todea, Antre Doiro e Minho e d'Aalem dos Montes, Bragança, Doiro, Lamego, Sam Martinho de Mouros, Coimbra, Artiga Ramirez. Notem-se nas designações, que se conservaram até hoje como Afurada, Monte Córdova, Mouquim, Gondomar, entre outros. A localização de todas estas referências pode ser observada no mapa elaborado por L. Krus na distribuição toponímica dos livros de linhagens, o que demonstra a minúcia voluntária na especificação dos lugares reavidos (Krus 1994, p. 48-55).

É plausível crer-se que em *HR*, o anacronismo da transcrição explicaria este amortecimento toponímico. A focalização não era já a mesma. Os intervenientes não eram já os mesmos e a onomástica não poderia naturalmente no século XVI coincidir entre os interesses de uma redacção, efectuada nos finais do século XIII e uma transcrição efectuada no século XIV (o *LV* à volta de 1270; o *LL* entre 1340 e 1344 com sucessivas refundições entre 1360-1365 e 1380-1383). Nesta altura em *HR* (com actos datados no ms. entre 1385 e 1521), as lições, que tinham produzido maior efeito toponímico no século XIII, não deviam manter-se, notando-se uma restrição nas enumerações nominais, condensando-se a história à trama essencial, ao convergir o enfoque para a nomeação de outra família igualmente predestinada.

Tanto nos *Livros de Linhagens* como em *HR*, o relato encerra com uma fundamentação toponímica apropriada — Foz d’Ancora (*LV* 2A1, p. 49) / Foz d’Ancora (*LL* 21A1, p. 210), a nova versão traz ainda a mesma indicação, explicitando «no mar homde chamã o rrío d amcora...» [*HR* 158-159]³⁸. O lugar denomina-se *Âncora* (peça de ferro destinada a reter o navio no ponto onde se deseja fundeá-lo), porque é ali que ocorre o castigo. O nome do lugar marca a memória. Não é apenas a génese da descendência que estará em causa, mas também a necessidade de aliar o castigo a um espaço determinado, que fará perdurar indefinidamente a pedagogia do *exemplum* (a consciência territorial e a autoridade da toponímia).

Nas versões linhagísticas, o desfecho do relato concluí-se pela nobre e genuína descendência do rei Ramiro. Em *LV*, o filho da moura será o legítimo herdeiro narrando-nos o genealogista que o rei «(...) entom baptizou Ortiga, e casou com ela, e louvou-lho toda sa corte muito, e pos-lhe nome dona Aldara, e fege nele um filho. E quando naceo, pos-lhe o padre o nome de Alboazar. E disse entom o padre que lhe punha este nome porque seria padre e senhor de muito boa fidalguia...» (Mattoso 1983, p. 60)³⁹. No *LL*, a informação é semelhante, dizendo-nos o genealogista que este «(...) rei houve ùu filho em dona Artiga que chamarom ifante dom Aboazer Ramirez. Este

³⁸ Vila Praia de Âncora (Âncora vila e Âncora praia) no vale do rio Âncora pertence ao concelho de Caminha no Minho e comparece já na documentação do séc. X. Nomeada inicialmente como *Gontinhães / Santa Maria de Gontinhães / Santa Marinha de Gontinhães*, nome de provável proveniência germânica, só em 1924 foi adoptada a designação em *Vila Praia de Âncora* em substituição do procedente *Gontinhães* (*Guia de Portugal, Entre Douro e Minho, II - Minho*, 1996, p. 1042-1047; A. Costa, *Diccionario Chorographico*, 1938, vol. VI, p. 1288-1289). A localização em *HR* reporta-se à numeração das linhas na edição diplomática (Ramos 2004).

³⁹ No *LV*, Artiga é o nome da donzela que Ramiro encontra na fonte. No *LL*, Artiga é o nome da moura, irmã de Alboazar Albocadon, raptada por Ramiro: «...bautizou-a e pos-lhe nome Artiga, que queria tanto dizer naquel tempo, como castigada e ensinada e comprida de todos b[es]» (Mattoso 1983, p. 51, 53). De facto, se contamos com uma base latina *ORTUM*, estamos perante o sentido de 'pessoa afortunada'.

chamarom Cide Aboazar, porque naquele tempo fez muitas lides com Mouros...» (Mattoso 1983, p. 61). Em *HR*, a descendência é também posta em evidência com a conversão da moura – tornou-a cristã –, sobressaindo a elucidação quanto aos novos protagonistas em relação aos textos precedentes: «(...) e dormío com ella / e fez hum filho que foi comde //da maia (...)». Mas aqui a filiação particulariza-se, anunciando que, depois, « (...) cassou com hũa domzella / que auia nome Dona ssoutinha e (...) sua madre fez a pôte / que chamom de dona coutinha e depois / mudarõ o nome a esta pomte e poserõ / lhe nome a pomte d araguomçinha no / Rio d ave» (Ramos 2004, p. 834-835)⁴⁰. Assim vão surgir nesta versão elementos toponímicos, completamente desconhecidos das versões anteriores. Em primeiro lugar, *araguomçinha* – forma que é ignorada em qualquer outro texto –, deve ser resultante de *Aragonsa*, que é nome que comparece justamente em outro fragmento de uma crónica aragonesa, copiado na segunda metade, ou já no último quartel do séc. XIV [ms. 245 da Biblioteca de Catalunya]⁴¹.

No entanto, este tipo de recurso a uma pertinência toponímica não é exclusivo das versões portuguesas, nem das mais antigas, transmitidas pelo *Livro Velho* e pelo *Livro do Conde D. Pedro*, nem por esta localizada no século XVI. Se olharmos para a circulação textual ibérica desta narrativa, vamos notar que o episódio, que comparece na versão aragonesa, datável do século XV (copiado entre 1458 – 1500), *Leyenda de la enterrada viva* (Ms. 353 Biblioteca Central de la Deputación de Barcelona), não é avaro na nomeação⁴². De acordo com a opinião de Martín de Riquer (1945), a concepção do compilador era provavelmente a de formar uma miscelânea sobre a história e os foros de Teruel (Visiedo, Argent, Albarracín, Alfambra, Bueña)⁴³. Mencionar Teruel, deve levar-nos à conhecida lenda dos *Amantes de Teruel*. A lenda dos *Amantes de Teruel*

⁴⁰ A ponte de *araguomçinha* corresponde à *Ponte de Lagoncinha* na margem esquerda do rio Ave. Foi também referida com o nome primitivo de *Ponte Velha* e «assim é designada na demarcação do couto concedido pelo Conde D. Henrique, em 1097, a Soeiro Mendes da Maia». A denominação de *Lagoncinha* «é tida como lembrança de uma tal Dona Gontinha, que teria contribuído com grandes somas para a sua conservação ou reconstrução» (*Guia de Portugal, Entre Douro e Minho I. Douro Litoral*, 1994, p. 643-644). Datável talvez do séc. XI, parece estar o seu nome associado a *Gontina* / *Gontinha*, que se encontra em várias monografias sobre a região. No entanto, *Soutinha* ou *Soutinho* são também topónimos que se registam no norte de Portugal.

⁴¹ Para a documentação relativa a esta ocorrência, consulte-se a este propósito o estudo de G. Avenoz-M. Raíndo sobre este fragmento (1993, p. 37-84).

⁴² Não se trata efectivamente de uma «enterrada viva», pois o castigo será efectuado também pelo fogo, como na versão da *Crónica de la Población de Ávila*.

⁴³ Teruel, cidade de Aragão, na zona centro-oriental de Espanha, é capital de província e capital do mudéjar. Sobre a importância de Teruel e da história dos *Amantes*, ver os estudos de López Rajadel (1997; 2008).

procederia de uma antiga tradição – amor contrariado –, que remonta também ao tempo da *Reconquista* em Albarracín⁴⁴.

A fragmentária crónica aragonesa do tempo de Juan II de Aragão (1458-1479) conserva uma interessante versão do motivo *Mulher de Salomão*, precedida de uma breve consideração sobre as qualidades magnânimas do cavaleiro⁴⁵. Os protagonistas, o conde D. Rodrigo de Alfambra, sua mulher e o rei mouro de Camañas, preenchem o relato com o mesmo tipo de focalização (rapto, adultério, castigo, etc.)⁴⁶.

Encontrar este mesmo episódio (presença toponímica, a imagem da mulher, a retomada cristã de Camañas, etc.), em um fragmento aragonês, permite-nos adicionar mais um indício que pode sustentar a circulação textual entre Aragão e o ocidente. Podíamos evocar a importante transmissão da cronística primitiva, marcada pelas redacções navarro-aragonesas (*Crónicas navarras*, *Crónica Najerense*, *Liber Regum*, *Livro de las Generaciones*), como também poderíamos pensar em eventuais influências devidas ao séquito que acompanhou a rainha Isabel (1271-1336), mulher de D. Denis, filha de Pedro III de Aragão (1239-1285)⁴⁷.

Vencidos os inimigos, o conde e seus vassallos procederão ao castigo supremo («Al rey e ala reyna lanzaron los enla foguera questa en Palomera en hun cerro clamado

⁴⁴ Albarracín é uma povoação espanhola da província de Teruel na comunidade de Aragão. Nos primeiros anos do século XIII, vivem na cidade Juan Diego de Marcilla e Isabel de Segura que se amam profundamente. O apaixonado partirá em guerra e ao regressar a Teruel, após cinco anos, reencontra Isabel que é esposa de um irmão do senhor de Albarracín. Juan Diego aproxima-se, pede-lhe um beijo que lhe é negado. Juan Diego morre de dor. No dia seguinte, durante o funeral do jovem em San Pedro, Isabel, aproxima-se do féretro, quer dar-lhe um beijo, mas morre repentinamente. Em 1555, descobriram-se as múmias enterradas na capela de San Cosme e San Damián. Junto a elas, o notário Yagüe de Salas descrevia o sucedido. Juan de Ávalos esculpirá as estátuas dos amantes cujas mãos se juntam na simbologia do amor eterno. O *Mausoleo de los Amantes*, as esculturas de Ávalos, o mural realizado por Jorge Gay *Un amor nuevo*, assim como o quadro de Muñoz Degraín no Prado e diversos textos musicais, literários, cinematográficos foram suscitados por estes famosos amantes. Desde 1997, celebra-se em Teruel, como memória da tradição, a festividade das bodas de Isabel de Segura.

⁴⁵ Juan II de Trastámara, apelidado o *Grande* (Medina del Campo, Castilla, 29 de Junho de 1397-Barcelona, 20 de Janeiro de 1479). Duque de Peñafiel, rei de Navarra (1425-1479) e rei de Aragão, de Sardenha e de Sicília (1458-1479), filho de Fernando I de Antequera e de Leonor Urraca de Castilla, Condessa de Alburquerque.

⁴⁶ Alfambra é uma localidade da província de Teruel, situada em Teruel em Aragão e Camañas é um município de Espanha também na província de Teruel em Aragão. O episódio decorre nesta região com o primeiro senhor de Alfambra, o conde D. Rodrigo.

⁴⁷ A *Crónica najerense* (*Chronica Najerensis*) assim designada por ter sido composta no mosteiro beneditino de Santa María la Real de Nájera, é uma crónica do último quartel do século XII, escrita em latim, que narra a história universal, a Hispania visigoda e a história contemporânea dos reinos de Leão e Castela. O *Liber Regum*, redigido entre 1194 e 1209 em Navarra em aragonês é uma crónica medieval anónima, que costuma ser considerada como a mais antiga história de Espanha escrita em romance. O texto contempla a história da Hispania desde a Génesis até aos reinos fundados nos finais do século XII; *Libro de las generaciones*, derivado do *Liber Regum* é transmitido por um manuscrito quatrocentista copiada por Martín Larraya. A confecção da linhagística portuguesa serve-se destas fontes e será ampliado no *Libro de las Generaciones* de Martín de Larraya (Cintra [1951] 1983, p. XCVIII-CX).

[...]». Mas não basta a condenação à morte pela fogueira. O cronista deter-se-á, mais uma vez, em uma óptica própria à *Reconquista*, na minúcia da designação dos espaços recuperados pelo conde, como já vimos com a serra de Palomera, Bueña, Marcilla, Argent, Visiedo, Alfambra, etc. (Ed. Riquer 1945, p. 247).

Não é, portanto, só a punição exemplar que conta. A distinção do feito será assinalada pelo enunciado de um espaço, que está na posse dos cristãos, em uma clara demonstração de reapropriação de terras, de elementos ordenadores nos sistemas de toponímia e antroponímia sob o peso do valor de uma fixação escrita ao serviço do poder. No fundo, em qualquer uma das versões, o que se procurava não era mais do que a concretização do velho «tempo dos Godos», que dava origem a uma sociedade senhorial, com terras conquistadas, com toponímia apropriada e legitimada por episódios exemplares em concorrência com o «tempo dos Mouros», vigorosos, mas perdedores (Krus 1986-1987).

5 UMA *MISE EN FICTION* ESSENCIAL À MEMÓRIA SENHORIAL

A preocupação senhorial é bem visível na confecção da compilação linhagística portuguesa. Além de Ramiro, figura central, a presença nesta versão portuguesa do nome feminino *Aragonsa*, diversamente dos *Livros de Linhagens*, que não a mencionam neste episódio, é um bom indício para podermos reflectir na ressonância e na transição do nome de uma região para outra, que servirá de espia para a propagação do *conto* do espaço aragonês para o ocidente⁴⁸. Ora, *Aragonta* é também o nome da segunda mulher de Ordonio II, dama galega que foi justamente repudiada pelo pai de Ramiro de Léon por *ter suspeitado dela*, como se pode ler na *Primera Crónica General de España*:

«...Desi caso com una duenna de Gallizia que auia
nombre donna **Aragonta**; mas dexola despues porque
sospecho della...» (Ed. Menéndez Pidal 1955, § 676).

⁴⁸ O estudo das possíveis fontes do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* foi basicamente renovado pelas análises de L. F. Lindley Cintra, D. Catalán Menéndez Pidal e J. Mattoso. Destas fontes é, neste contexto, significativo assinalar a proveniência navarra do *Liber Regum*, genealogia de várias casas reais desde o início do mundo, escrita por um monge navarro de Fitero à volta de 1200 que o Conde D. Pedro deve ter utilizado em uma terceira versão, correspondente ao também navarro *Libro de las Generaciones* (Cintra, 1950, Menéndez Pidal, 1962; J. Mattoso, 1981).

Aliás, também na *Crónica de los Estados Peninsulares*, designada por R. Menéndez Pidal como *Crónica Navarro-Aragonesa*, no capítulo dedicado a Ordonio, deparamos com idêntica referência:

«(...) El rey Ordonio, viendo esto, plego sus gentes, e entro por la tierra de los moros, matando e astragando aquella, e venciendolos en muytas haciendas (...).E fallo su muller Momnia, en otra manera Galoyra, muerta de la qual havia dos fillos, Alfonsso e Remiro, e muyt tristo de la su muert, mas que alegre de la victoria de los enemigos. Prendie otra muller de Gallicia, por nombre **Aragonca**, la qual depues por sospecha lexo, pero depues fue punida de aquesto (...)»⁴⁹.

A propósito da circulação onomástica, é significativo referir também a ocorrência em outra crónica aragonesa – *Cronica de San Juan de la Peña* – na descrição do reinado de outro rei Ramiro, Ramiro II, o Monge (1095-1147)⁵⁰. Note-se, agora, o nome de *Peyronela* [lat. PETRONELLA-], filha de Ramiro II de Aragão⁵¹:

«(...) a la qual deyan por bautismo don **Payronella**, porque nasció en día de San Peyro, et después fue mudado nombre donna Urracha (...)»; «(...) Aquesti muyt noble varón prisso por muller la filla de don Remiro, rey de Aragón, nombrada **Peronella** (...)» [p. 57; 74].

E, em lição variante, regista-se:

(...) Et don Alfonso de Castilla mudó el nombre a dona **Peyronela** e fizolo clamar Urraca, e después querían casar a su fillo con ella (...)» [p. 57]⁵².

⁴⁹ R. Menéndez Pidal nas *Crónicas Generales de España*, 1918, p. 87-92. O texto, dado a conhecer por R. Menéndez Pidal, encontra-se editado em *Crónica de los Estados Peninsulares. Texto del siglo XIV*, ed. por Antonio Ubieto Arteta (1955).

⁵⁰ A *Crónica de San Juan de la Peña* é uma história geral dos reinos e condados da Coroa de Aragão, datável entre 1369 e 1372, trasladada de um texto em latim, por sua vez anterior a 1359, ed. por C. Orcástegui Gros (1986).

⁵¹ Petronilha de Aragão (Huesca 1136- Barcelona 1173) foi rainha de Aragão entre 1157 e 1164 e condessa de Barcelona entre 1162 e 1164. Filha de Ramiro II de Aragão (1084-1157) e de Inês de Poitou era neta de Guilherme IX da Aquitânia. Ao ficar noiva de Raimundo Berenguer IV, conde de Barcelona, seu pai Ramiro retirou-se para o mosteiro de San Pedro el Viejo de Huesca, conservando para si o título de rei. O nome *Perona* não deixará também de evocar *Peyronelle*, a amiga pastora de Marion no *Jeu Robin e Marion* de Adam de la Halle [ms. da Vallière [Paris BN fr. 25566] (Ed. Coussemaker [1872] 1982).

⁵² *Cronica de San Juan de la Peña. Versión aragonesa* (Ed. C. Orcástegui Gros, 1986).

Não podemos deixar de congregar este nome – Peyronela – à versão de *LL*.
Recorde-se que é com o nome *Perona* que é denominada a criada:

«(...) Aconteceo assi que Alboazar Alboçadam fora correr
monte contra Alaföoes, e ãa sergente que havia nome
Perona, natural de França (...)» (*LL* 21 A1, p. 206).

Todas as versões, de um modo ou de outro, encerram com uma legitimação dinástica através do novo enlace do rei com a moura baptizada e com a nova descendência. Nova descendência quer dizer descendência legítima. Mas, ao justificar este novo enlace mouro-cristão, o cronista de *HR* concede-nos a dilecta descendência do filho do rei Ramiro. Os objectivos são claramente legitimatórios. Um enlace entre um reino cristão e uma moura careceria, no entanto, de um suporte mitológico que autenticasse o consórcio, e assegurasse o direito de sucessão segundo a ordem de primogenitura. Em *LV*, as conquistas do filho Cide Alboazar eram descritas com significativa particularidade (casamento e baptismo): «(...) E fege uma torre no monte de Monte Cordova, que ora chamam Pena de Cide, e guerreou dahi os Mouros, e deitou os Mouros de São Romão, e foram-se passar Douro e foram-se a São Martinho de Mouros...» [*LV* 2A2, p. 50]. Igualmente, no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, as alusões são abundantes: «(...) e tirou-os de Sam Romão e de Crasto d’Aveoso e de Crasto de Gondomar e de Todea e de todo Antre Doiro e Minho e d’Aalem dos Montes, contra Bragança, e passou-os aalem Doiro a Lamego, a Sam Martinho de Mouros e foi-os tirar de contra Coimbra» [*LL* 21A1, p. 211]. Já na versão quinhentista, a menção é simplificada: «e fez hum filho que foi comde // da maia e cassou com hũa domzella que auia nome dona ssoutinha de grande estamdo» [*HR* 162-165].

Se a nomeação não oferece as mesmas particularidades na transcrição do séc. XVI, a benéfica acção da linhagem volta a ser analogamente posta em realce com a instituição do Mosteiro de S. Tirso: «fezerõ o mosteiro de sam turiso» [*HR* 170]. Este acto era já relatado nas versões dos *Livros de Linhagens*: «E casou com dona Usco Godins (...) e ela com seu marido fundarom a igreja de São Nicolao em vila de Moreira de Riba d’Ave, que ora chamam Santo Tirso de Riba d’Ave» [*LV* 2A2, p. 50]; «Ela,

com seu marido fundaram o mosteiro de Sam Nicolao, a que ora chamam Santo Tisso de Riba d'Ave» [LL 21A2, p. 211]⁵³.

Como vimos anteriormente, o mosteiro de S. Tirso e a família da Maia, por sua vez descendente do rei Ramiro, estão aliados à própria confecção do *Livro Velho*, mas é proeminente notar que esta circunstância continua ainda ser causa de dignidade para o redactor de uma versão copiada já no séc. XVI⁵⁴. No entanto, a grande inovação deste texto não é, neste momento, só a família da Maia como nos *Livros de Linhagens*, mas a referência explícita a outra família: «(...) foi comde // da maia e cassou com hũa domzella / que auia nome Dona ssoutinha de grande / estamdo e ouue della hum filho queue / foy lleuado a hũa quimta de pereira / e daqui sse leuamtou a llinhagem dos / llimdos pereiras (...)» [HR 162-168]. Os Pereiras não compareciam, deste modo, na estruturação da narrativa do Rei Ramiro nos *Livros de Linhagens*, embora estejam familiar e geograficamente não muito afastados da família da Maia⁵⁵.

É um carácter providencialista que os Pereiras tentaram transmitir à sua linhagem nomeadamente conhecida através do processo de refundição do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*. É assim que filiam a família aos da Maia, uma das famílias que o *Livro Velho de Linhagens* dos finais do séc. XIII, considerava fundadora da nobreza portuguesa e artífice da formação do reino (Krus-Vasconcelos e Sousa 1993, p. 112). Esta nova versão do séc.XVI vem sublinhar a intenção que procurava um autêntico reconhecimento.

A veracidade importa pouco. É necessária apenas uma coerência que oculte a recriação textual de uma transgressão passada transformada em júbilo. O genealogista, independentemente do recurso que possa fazer a documentos, adequará a sua narrativa ao novo interesse – a família Pereira –. Aqui, não se tratará de uma ficção, que procura

⁵³ A devoção a S. Tirso encontra-se presente em toda a Espanha, particularmente na província de León. É patrono de Villafranca del Bierzo e de outras localidades leonesas. Na primera metade do século III, em Apollonia, na Frígia (Ásia Menor), Décio, perseguidor de cristãos, ordenara que fosse degolado um cristão, Leucio. Tirso (nome grego *Thyrus* 'contemplador'), atleta de circo confrontou-se com o governador exortando-o a que não castigasse o inocente, em nome dos deuses pagãos que adorava. Com sua audácia, terá assim suportado muitas torturas, sendo finalmente condenado a ser cortado em dois no século III.

⁵⁴ A importância do mosteiro de S. Tirso (fundado em 978) e a lenda do rei Ramiro associada à família da Maia são analisadas por J. Mattoso e L. Krus nos estudos já citados.

⁵⁵ Nome de raiz toponímica, tirado da quinta e couto de Palmeira. Os estudos de J. Mattoso, dedicados à nobreza, facultam informações sobre esta família, que é integrada também em LL (LL 21G 10, 11, 12, p. 237 ss). A família Pereira possui igualmente bens nas margens do Rio Ave. A associação à família da Maia é feita através do casamento da filha de Gonçalo Mendes da Maia, o *Lidador*, com D. Rodrigo Froyaz de Trastamar, que dará origem aos Pereiras. Os nexos entre esta família e o Conde D. Pedro são também conhecidos (Mattoso, p. 180-182; p. 50). Um esquema genealógico da família, assim como a história da ascensão social dos Pereira, é apresentado nos estudos de M. Soares da Cunha dedicados à linhagem, ao parentesco e ao poder. da *Casa de Bragança* (1990 [p. 19-23]; 2000).

reconstruir uma *história*, mas de uma construção, que se apropria de uma memória que deve ser preservada para evitar o esquecimento. Mas para acautelar o olvido, é urgente voltar a apoderar-se daquele passado como base legítima para reconfigurar o presente. Uma historiografia metódica de «factos notáveis» para a edificação mítica de um passado providencial que revaloriza o presente pela persuasão e pela autenticidade de uma nova família. A reminiscência do velho acontecimento vai adquirir um carácter sagrado, concedendo ao passado uma dimensão mais fundacional. A reprodução da memória do episódio fundador, adoptado para a criação da linhagem da *Casa da Maia* vai testemunhar a génese de uma outra *Casa*, a *Casa dos Pereiras*.

Uma nova *Casa*, uma nova família que carecia agora de uma memória que lhe validasse um glorioso presente, legitimamente herdado de um tempo pretérito, reutilizando-o em uma forma de acontecimento comemorativo, privilégio da génese de um herói. A ênfase é essencial, porque é imprescindível inscrever na memória colectiva os valores genealógicos familiares e o que conta são esses apetrechos que não poderão fazer mais do que levar à estatura de um «predestinado», aquele que é reservado e dotado para grandes feitos. Não só porque já os efectivou, mas pela herança do seu legado familiar. A dimensão ritual e simbólica vai indirectamente caracterizar uma família notabilizada por seus feitos guerreiros, coragem, tenacidade, abnegação, magnanimidade. Quem poderiam ser estes Pereiras? Não já D. Frei Álvaro Gonçalves Pereira, prior da Ordem do Hospital e a sua interferência na refundição dos *Livros de Linhagens*, mas sim seu filho⁵⁶. O novo herói Pereira só pode identificar-se com Nuno de Santa Maria, ou simplesmente, Nuno Álvares Pereira, o futuro Santo Condestável⁵⁷.

⁵⁶ O estudo e as hipóteses de A. J. Saraiva sobre as refundições de *LL* do Conde D. Pedro, especificam que a primeira modificação é datável entre 1360-1365 e pode ter sido feita por alguém, talvez um clérigo, que teria estado ao serviço do prior da Ordem do Hospital Frei Álvaro Gonçalves Pereira. A segunda intervenção, realizada entre 1380 e 1383, é concretizada por um redactor que conferiu maior consideração às narrativas do que à actualização genealógica, alterando sobretudo o desenvolvido título XXI, com o intuito de celebrar a família de Pereira. São-lhe devidas, segundo ainda Saraiva, várias das narrativas mais extensas do *Livro*, sobretudo as referentes aos ascendentes dos Pereiras e à batalha do Salado, inserida justamente na biografia de Álvaro Gonçalves Pereira. A. J. Saraiva considerava que esta sequência de textos devia ser posterior à morte do Prior D. Álvaro (morte datável dos finais de 1379 ou princípio de 1380), mas precederia os acontecimentos que vão solenizar seu filho D. Nuno Álvares Pereira que não chega efectivamente a ser mencionado em *LL* (Saraiva 1971).

⁵⁷ D. Nuno Álvares Pereira, também conhecido como o *Santo Condestável*, Beato Nuno de Santa Maria, ou simplesmente Nuno Álvares (24 de Junho de 1360 – 1 de Novembro de 1431) foi um general português do século XIV que desempenhou um papel fundamental na crise de 1383-1385, onde Portugal lutou pela independência contra Castela. Nuno Álvares Pereira foi também conde de Arraiolos, de Barcelos e de Ourém. Legitimado por D. Pedro I, torna-se condestável do reino, chefe militar e é apontado como modelo de virtudes cívicas e morais, exemplo de príncipes e senhores (guerras com Castela, vida de herói, defesa da Pátria). Cf. Cunha, 1990, p. 93-97; 127-159.

Nuno Álvares Pereira nasceu na vila de Cernache do Bonjardim, concelho da Sertã. Filho de Álvaro Gonçalves Pereira e de Iria Gonçalves do Carvalhal, casou com Leonor de Alvim em 1377 em Vila Nova

A nova *Casa* familiar e a nova dinastia joanina. A ligação de D. Nuno, um dos primeiros nobres a apoiar as premissões de D. João Mestre de Avis, à nova coroa portuguesa é tão determinante como a virtude é omnipresente⁵⁸. No século XIII, tinha sido a família da Maia, no século XVI, são os *lindos* (os lédimos, os legítimos!) *Pereiras*. A acessibilidade a um mito entre a preservação da memória e a apropriação de um relato que apela à honra e à glória proporcionada por um triunfo passado. Ou quando a literatura se faz memória apossando-se de um feito que vem de novo dignificar família.

Tentando responder às questões iniciais, é um facto que este *récit* factual, além de ter circulado durante os séculos XIII e XIV, voltou a ser reaproveitado no século XVI, não como simples cópia de um texto a outro, nem como forma de subversão, mas como uma *auctoritas scripturale* orientada para erguer o perfil do novo herói da nação. Um HEROS, um chefe, mas também um nobre marcado pela projecção entre a condição humana dos seus feitos e pela transcendência remota dos seus antepassados como Ramiro de León. Em uma palavra, uma posição intermédia entre deuses e homens, um divinizado português de excepção (o estratega da Batalha de Aljubarrota 1385 e o bem-aventurado monge). Não se mencionarão ainda nesta versão os seus feitos guerreiros, mas é focalizada a sua ascendência ilustre, como se o seu lado predestinado mais não fizesse do que preannunciar o seu mítico percurso. Mudara-se a dinastia (século XIV), mas o novo herói não ficava aquém dos seus progenitores (desde o tempo de Ramiro no século X).

da Rainha, na Azambuja. Quando D. Fernando de Portugal morreu em 1383, sem herdeiros a não ser a princesa Beatriz casada com o rei João I de Castela, D. Nuno foi um dos primeiros nobres a apoiar as pretensões de D. João, Mestre de Avis à coroa portuguesa. Apesar de ser filho ilegítimo de Pedro I de Portugal, João afigurava-se como escolha preferível à perda de independência para os castelhanos. Depois da primeira vitória de Álvares Pereira frente aos castelhanos na batalha dos Atoleiros em Abril de 1384, João de Avis nomeia-o Condestável de Portugal e Conde de Ourém. Mas o génio militar de Nuno Álvares Pereira revelar-se-á decisivo na Batalha de Aljubarrota (6 de Abril de 1385). Recorde-se neste ambiente de louvor a um herói com a *Coronica do Condestabre de purtugal Nuno alvarez Pereyra principiador da casa q[ue] agora he do duque de Bragãça sem mudar da antiguidade de suas palauras nem stillo. E deste Condestabre procedem agora o Emperador e em todolos reynos de xpãos de Europa ou os reys ou rainhas delles ou ambos*. Lixboa, Germã Galharde, 6 de Noue[m]bro 1526. Ed. crítica da *Coronica do Condestabre (Estoria de Dom Nuno Alvrez Pereyra*. (Calado 1991; Amado 1994). A *Casa de Bragança* tem, na realidade, a sua origem em 1401 com o casamento do infante D. Afonso, filho bastardo de D. João I com a filha única do Condestável D. Nuno Álvares Pereira, iniciando-se com este matrimónio o importante ducado (Cunha 2000).

⁵⁸ D. João I de Portugal (1358-1443), rei de Portugal, inauguradora da nova dinastia. Filho ilegítimo do rei D. Pedro I, Mestre da Ordem de Avis, foi aclamado rei na sequência da crise de 1383-1385 que ameaçava a independência de Portugal. Com o apoio do Condestável do reino Nuno Álvares Pereira e aliados ingleses na Batalha de Aljubarrota contra Castela que pretendia invadir o país.

E Camões, pouco tempo depois, não poderia ser indiferente a este movimento heróico, que se edificava, sublimado pela ascendência legendária de Pereira:

–"Como?! **Não sois vós inda os descendentes**

Daqueles que, debaixo da bandeira
Do grande Henriques, feros e valentes,
Vencestes esta gente tão guerreira?
Quando tantas bandeiras, tantas gentes
Puseram em fugida, de maneira
Que sete ilustres Condes lhe trouxeram
Presos, afora a presa que tiveram?

Começa-se a travar a incerta guerra;
De ambas partes se move a primeira ala;
Uns leva a defesa da própria terra,
Outros as esperanças de ganhá-la;
Logo o grande Pereira, em quem se encerra
Todo o valor, primeiro se assinala:
Derriba e encontra, e a terra enfim, semeia
Dos que a tanto desejam, sendo alheia

(*Os Lusíadas*, IV, 16, 30)⁵⁹

⁵⁹ Repare-se na dimensão que assumira a sua personalidade. Não só a Crónica anónima, *Chronica do Condestabre de Portugal Dom Nuno Alvarez Pereira* (data não posterior a 1440), mas também Fernão Lopes na *Crónica de D. Fernando* não deixava de o descrever como *o notavell e maravilhoso companheiro* e como *bom cavalgante, torneador, justador e lançador* (Ed. Macchi, 2004, cap. CXXI, CXXII, CXXIII, CXXXVII, CXXXVIII, CLI, CLXVI). O espaço, que ocupará em *Os Lusíadas*, onde o *forte Nuno* será mencionado mais de uma dezena de vezes, delimita-se logo no I canto na estância 12 (*Por estes vos darei um Nuno fero / que fez ao Rei e ao Reino um tal serviço*), para assumir maior importância no canto IV (estâncias 14-19 com o discurso de Nuno Álvares Pereira e com a Batalha de Aljubarrota (estâncias 28-44). A filha Beatriz Pereira de Alvim, será a mulher de D. Afonso filho natural de D. João I e de Inês Pires será o primeiro Duque de Bragança, dando origem à famosa Casa de Bragança que recuperará a independência de Portugal no século XVII, três séculos mais tarde com a restauração de 1640 e com o rei D. João IV, 8º Duque de Bragança. Após a beatificação, foi canonizado pelo Papa Bento XVI em 26 de Abril de 2009. Mas poderá ainda evocar-se o que vai perdurar no século XVII com o poema de Rodrigues Lobo assim intitulado: *O Condestabre de Portugal. D. Nunoalvres Pereira.* / De Francisco Rodrigues Lobo. Em Lisboa, por Pedro Crasbeeck, 16010 [i.é 1610]; *O Condestabre de Portugal. D. Nunoalvres Pereira.* / De Francisco Rodrigues Lobo, Em Lisboa: por Jorge Rodrigues, 1627; *Condestabre de Portugal D. Nunoalvres Pereira* / de Francisco Rodrigues Lobo. Fielmente copiada pela primeira edição feita em Lisboa em 1610 e pela segunda também de Lisboa em 1627 com todas as outavas que lhe furtaram na terceira edição de Lisboa em 1723 por Bento Joze da Souza Farinha, 1785. Não deixa de ser muito interessante reparar na dedicatória deste poema ao «Dvque Dom Theodosio», VII Duque de Bragança (1568-1583-1630).

REFERÊNCIAS

ABELEDÓ, Manuel. La crónica de la población de Ávila: un estado actual de la cuestión desde su primera publicación. *Estudios de Historia de España*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, XI, 2009, p. 13-47.

ADORNO, Théodor W. *Prismes. Critique de la culture et société*. Traduit de l'Allemand par Geneviève Rochlitz et Rainer Rochlitz, Paris: Payot, 2003.

AMADO, Teresa. Objectos e formas da ficção e da história. *História romanceada ou ficção documentada? Olhares sobre a cultura portuguesa*. Coordenação de M. das Graças Moreira de Sá e Vanda Anastácio, Lisboa: Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa, 2009, p. 53-60.

AMADO, Teresa. Recensão a *Coronica do Condestabre*, com introdução, notas e glossário de Adelino de Almeida Calado, Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1991, *Românica*, n.º. 3, 1994, p. 213-215.

AVENOZA, Gemma – RAÍNDO, Manuel. Un fragmento de crónica aragonesa. El ms. 245 de la Biblioteca de Catalunya, *Cultura Neolatina*, LIII, 1993, fasc. 1-2, p. 37-84.

AZEVEDO, R. Pinto de. A expedição de Almançor a Santiago de Compostela em 997, e a de piratas normandos à Galiza em 1015-16, *Homenagem ao Prof. Paulo Merêa*. Sep. da *Revista Portuguesa de História*, t. XIV, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1973, p. 73-93.

BRANCA, G. [Ed.] Boccaccio. *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino: Einaudi, 1992.

CALADO, Adelino de Almeida. *Coronica do Condestabre*, com introdução, notas e glossário de ..., Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1991.

CASTRO, Ivo. Matéria de Bretanha, *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Dir. Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, Lisboa: Ed. Caminho, 1993, p. 445-450.

CINTRA, L. F. Lindley [Ed.]. *Crónica Geral de Espanha de 1344* Edição crítica do texto português, Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1951. Ed. Fac-similada, I vol., Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

CINTRA, L. F. Lindley. O *Liber Regum* e outras fontes do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, *Boletim de Filologia. Miscelânea de Filologia, Literatura e história Cultural à Memória de Francisco Adolfo Coelho (1847-1919)*, XI, 1950, p. 289-315. Republ. em *Lindley Cintra. Homenagem ao Homem, ao Mestre e ao Cidadão*. Organização de Isabel Hub Faria, Lisboa: Edições Cosmos - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999, p. 93-117.

COOK, R. Francis. *Le Batard de Buillon. Chanson de geste*. Edition critique par R. Francis Cook, Col. Textes Littéraires Français, Genève-Paris: Librairie Droz-Librairie Minard, 1972.

COSTA, Americo. *Diccionario Chorographico de Portugal Continental e Insular*. Com prefacio de José Joaquim Nunes, vol. VI, Vila do Conde: Edição de Americo Costa, 1938.

COUSSEMAKER, Edmond de [Ed.]. *Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle (poésie et musique)*, publiés par..., Paris: Durand et Pedone-Lauriel, 1872. Reimp. Slatkine, Genève 1982.

CUNHA, Mafalda S. da. *A Casa de Bragança 1560-1640. Práticas senhoriais e redes clientelares*, Lisboa: Ed. Estampa, 2000.

CUNHA, Mafalda S. da. *Linhagem, Parentesco e Poder. A Casa de Bragança (1384-1483)*, Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1990.

ELIADE, Mircea. *Tratado de Historia das Religiões*, 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

FERREIRA, M. do Rosário, Outros Mundos, Outras Fronteiras: Ramiro, Tristão e a divisão da terra de Espanha, *Actas das IV Jornadas Luso-Espanholas de História Medieval – As relações de Fronteira no Século de Alcañices*, Revista da Faculdade de Letras – História, II série, vol. XV, t. 2, Porto, 1998, p. 1567-1579. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4075.pdf>.

FOERSTER, Wendelin. Christian von Troyes. *Cligès. Textausgabe mit Einleitung und Glossar*. Éd. W. Foerster, Halle: Niemeyer, 1884.

FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond - HAGGERTY KRAPPE, Alexander. La légende du Roi Ramire, *Revue Hispanique*, LXXVIII, 1930, p. 487-543.

GAUNT, Simon, HARVEY, Ruth, PATERSON, Linda [Ed.]. *Marcabru*. A Critical Edition, Cambridge: D. S. Brewer, 2000.

Guia de Portugal, Entre Douro e Minho, II - Minho, 3ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

GUTIERREZ DE LA VEGA, José [Ed.]. *Libro de la montería del rey D. Alfonso XI*. Madrid: M. Tello, Biblioteca venatoria de Gutierrez de la Vega, vol. 1-2, 1877.

HERNANDEZ SEGURA, Amparo. [Ed.]. *Crónica de la Población de Ávila*. Edición e índices, Valencia: Ed. Anubar, Textos Medievales, 1966. hispania/article/view/65/65.

KRUS, Luis – VASCONCELOS E SOUSA, Bernardo. A Construção do Passado de uma Nobreza de Serviço – As Origens dos Pimentéis. Y. Centeno, (Coord.), *Utopia – Mitos e Formas*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – ACARTE, 1993.

KRUS, Luis. *A concepção nobiliárquica do espaço ibérico: (1280-1380)*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica. Col. Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, 1994.

KRUS, Luís. Tempo dos Godos e tempo dos Mouros, as memórias da Reconquista, *O Estudo da História. Boletim de Sócios da Associação de Professores de História*, Lisboa, 2 (II série), 1986-1987, p. 59-74).

LANCIANI, Giulia – TAVANI, Giuseppe [Coord.]. *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Dir. Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, Lisboa: Ed. Caminho, 1993.

LAPA, Manuel Rodrigues [Ed.], *Cantigas d'Escarnho e de maldizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*. Ed. crítica de M. Rodrigues Lapa, Vigo, Ed. Galaxia, 1ª ed., 1965, 2ª ed., revista e acrescentada, [Vigo]: Editorial Galaxia 1970. Edição ilustrada, Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1995.

Livro de Génesis. La Bible. L'Ancien Testament. Edition publiée sous la direction d'Edouard Dhorme. Préface par E. Dhorme, Introduction par E. Dhorme. Transcription de l'hébreu, Aperçu chronologique, I vol., Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1956.

LÓPEZ RAJADEL, Fernando. *Datación de la 'Historia de los Amantes de Teruel'. A través de los datos socioeconómicos del "papel escrito de letra antigua" copiado por Yagüe de Salas*, Teruel, Centro de Documentación Hartzenbusch adscrito a la Fundación Amantes de Teruel, 2008. Disponível em <http://www.elromanticismo.es/datos/documentos/pdfs/dataciondelahistoria.pdf>.

LÓPEZ RAJADEL, Fernando. Los Amantes de Teruel. Una adaptación literaria del siglo XV. *Aragonia Sacra*, XI, 1997, p. 63-89.

MACCHI, Giuliano [Ed.]. Fernão Lopes. *Crónica de D. Fernando*. 2ª edição revista, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004 [1975].

MACHADO, Hugo M. «Que estranha forma de contar [apontamentos na Miragaia de Garrett, nos livros de linhagens e nos livros do meio]», *Estudios Portugueses 6 - Revista de Filología Portuguesa*. Universidad de Salamanca, 2006, p. 127-140.

MAGALHÃES Manuel. *A lenda do Rei Ramiro*, Centro Português de Fotografia, Ministério da Cultura, 1999 [Exposição Fotográfica].

MATOS, Armando de. *A lenda do Rei Ramiro e as armas de Viseu e Gaia*, Porto: Tip da Empresa Aquila, 1933.

MATTOSO, José [Ed.]. *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro. Portugaliae monumenta historica: a saeculo octavo post Christum vsque ad quintumdecimum / ivssv Academiae Scientiarum Olisiponensis edita*. Vol. II/1 e II/2: *Livro de linhagens do Conde D. Pedro*. Ed. crítica por J. Mattoso, Nova série, Lisboa: Academia das Ciências. Publicações do II Centenário da Academia das Ciências, 1980.

MATTOSO, José. A família da Maia no século XIII. Comunicação apresentada ao colóquio sobre o *Milenário de Santo Tirso* (1979). Publ. com o mesmo título em *A Nobreza Medieval Portuguesa. A Família e o Poder*, Lisboa: Imprensa Universitária, Ed. Estampa, 1980, p. 329-340.

MATTOSO, José. A transmissão textual dos livros de linhagens, *Lindley Cintra. Homenagem ao Homem, ao Mestre e ao Cidadão*. Organização de Isabel Hub Faria, Lisboa, Edições Cosmos - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999, p. 565-584.

MATTOSO, José. As fontes do Nobiliário do Conde D. Pedro. *A Nobreza Medieval Portuguesa. A Família e o Poder*, 1981, p. 55-98. Publ. em *A historiografia portuguesa antes de Herculano*, Lisboa: Academia da História, 1977).

MATTOSO, José. *D. Afonso Henriques*, Rio Moura: Círculo de Leitores, 2006.

MATTOSO, José. *História de Portugal*. Direcção de J. Mattoso, I vol. *Antes de Portugal*, Lisboa: Ed. Estampa, 1993, p. 547.

MATTOSO, José. *Identificação de um País. Ensaio sobre as origens de Portugal, 1096-1325*, vol. I- Oposição, Lisboa, Ed. Estampa, 1985.

MATTOSO, José. O mosteiro de Santo Tirso e a Cultura Medieval Portuguesa. *Santo Tirso. Boletim Cultural Concelhio*, 1, 1977, p. 91-119. Republ. em *Religião e Cultura na Idade Média Portuguesa*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982, p. 481-509.

MATTOSO, José. *Obras completas. Ricos-homens, infanções e cavaleiros; Narrativas dos livros de linhagens*, 5º vol., Rio Moura: Círculo de Leitores, 2001. 1ª ed. *Narrativas dos livros de linhagens*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

MENÉNDEZ PIDAL, D. Catalán. *De Alfonso X al Conde de Barcelos. Sobre el nacimiento de la Historiografía romance en Castilla y Portugal*, Madrid: Ed. Gredos, 1962.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Catálogo de la Real Biblioteca*, t. V. *Crónicas Generales de España*, Madrid: Blass y Cía, 1918.

MIRANDA, J. Carlos. A lenda de Gaia dos livros de linhagens: uma questão de literatura?. *Revista da Faculdade de Letras do Porto - Línguas e Literaturas*, II série, vol. V, t. 2, 1988, p. 483-515.

OLIVEIRA, António Resende. Cortes senhoriais, *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Dir. Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, Lisboa: Ed. Caminho, 1993, p. 170-173.

OLIVIERI, Filippo L. Os Celtas e o Culto das Águas: Crenças e Rituais. *Brathair* 6 (2), 2006, p. 79-88. Disponível em http://www.brathair.com/revista/numeros/06.02.2006/culto_agua.pdf.

ORCÁSTEGUI GROS, Carmen (Ed.). *Crónica de San Juan de la Peña: versión aragonesa*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1986.

PAREDES, Juan. *Las narraciones de los Livros de Linhagens*, Granada: Servicio de Publicaciones, 1995.

PARIS, Gaston. Cligès. *Journal des Savants*, 1902, p. 57-69; 289-309; 438-458; 641-655

PARIS, Gaston. La femme de Salomon. *Romania*, 1880, t. IX, p. 436-443.

PARIS, Gaston. *Mélanges de Littérature française du Moyen Âge*, publ. par Mario Roques, Paris: Honoré Champion, 1912, p. 308-327.

PARIS, Gaston. Recensão à edição de A. Scheler [Ed.]. *Li Bastars de Buillon. Faisant suite au roman de Baudouin de Sebourg, poème du XIV^e siècle publié pour la première fois d'après le manuscrit unique de la Bibliothèque nationale de Paris* par Aug. Scheler. Bruxelles: Closson, 1877, *Romania*, VII, p. 460-462.

PENSADO, J. Luís [Ed.]. *Miragres de Santiago*. Edición y estudio crítico por..., Madrid: *Revista de filología española*, Anejo 68, 1958.

PIEL, Joseph M. – MATTOSO, José [Ed.]. *Livros Velhos de Linhagens - Livro Velho e Livro do Deão, Portugaliae monumenta historica: a saeculo octavo post Christvm vsque ad qvintvmdecimvm/ ivssv Academiae Scientiarvm Olisiponensis edita*. Vol. I: *Livros velhos de linhagens*. Ed. crítica por J. M. Piel e J. Mattoso. Nova série, Lisboa: Academia das Ciências, 1980.

RAMOS, M. Ana. *Hestorja dell Rej dom Ramjro de lleom...* Nova versão de *A Lenda de Gaia*. *Critica del Texto*, VII /2, 2004, p.791-843 [Edição diplomática: p. 830-835; Fac-símile: p. 836-843]).

RAMOS, M. Ana. Problématique de l'appropriation d'une nouvelle médiévale au XVI^e siècle. *La Lenda de Gaia*. *Colloque Typologie des formes narratives brèves au Moyen Âge*, PPF [CD-ROM, Plan Pluri-Formations langues], *Restructurations Langues et Civilisations* [<http://www.ppf-langues.org/archives/2008.html>], Paris: Université Paris Ouest Nanterre la Defense, 2008 (no prelo).

RAYNAUD, Gaston. Élie de Saint Gille. *Chanson de geste*. Publ. avec introduction, glossaire et index par ..., Paris: Lib. de Firmin Didot, 1879.79

REI, António. Os Riba de Vizela, senhores de Terena (1259-1312). *Callipole* nº 9, Vila Viçosa: Câmara Municipal de Vila Viçosa, 2001, p.13-22.

REIS, Carlos. *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra: Livraria Almedina, 1995.

RIQUER, Martín. Crónica aragonesa del tiempo de Juan II. *Analecta Sacra Tarraconensia*, XVII, 1944, p. 1-29.

RIQUER, Martín. Una versión aragonesa de la leyenda de la enterrada viva. *Revista de Bibliografía Nacional*, VI, 1945, p. 241-248.

RODRÍGUEZ, Justiniano. *Ramiro II Rey de León Ramiro II, Rey de León*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Jerónimo Zurita. Escuela de Estudios Medievales, 1972.

ROSSI, Luciano. *A literatura novelística na Idade Média portuguesa*. Trad. do italiano por Carlos Moura, 1^a. ed., Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve, 38, 1979. Disponível também em <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/bvc/bibbreve/index.html>

SÁEZ SÁNCHEZ, Emílio. Ramiro II, rey de 'Portugal' de 926 a 930, Coimbra, Instituto de Estudos Históricos Dr. António de Vasconcelos, Sep. da *Revista Portuguesa de História*, t. 3, 1945, p. 271-290.

SARAIVA, A. José. O autor da narrativa da batalha do Salado e a refundição do Livro do Conde D. Pedro *Boletim de Filologia*, XXII, 1964-1971, p. 1-16.

SARAMAGO, José. História e Ficção, Lisboa: *Jornal de Letras*, 6 de Março de 1990.

UBIETO ARTETA, António [Ed.]. *Crónica de los estados peninsulares (texto del siglo XIV)* Estudio preliminar, edición e índices por..., [Granada]: Universidad de Granada, 1955.

VALLE, Carlos. *Castelo de Gaia e a lenda do Rei Ramiro*, Vila Nova de Gaia, Câmara Municipal, 1971.

VALVERDE, José A. (2009), *Anotaciones al Libro de Montería del Rey Alfonso XI*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

VASCONCELOS E SOUSA, Bernardo. Linhagem e identidade social na nobreza medieval portuguesa (séculos XIII-XIV). *Hispania. Revista española de historia*, vol. 67, n° 227, 2007, p. 881-898. Disponível em: <http://hispania.revistas.csic.es/index.php/>

VETTORI, Giuseppe [Ed.]. Gentile Sermini. *Novelle*, a cura di Giuseppe Vettori, 2 vol., Roma: Avanzini e Torraca, 1968.

IMAGENS: TEMPOS ESPACIALIZADOS NA POESIA DE ANA LUÍSA AMARAL

Maria Aparecida Junqueira – PUC SP*

E Deus criou o homem à sua imagem
 à imagem de Deus ele o criou
 Macho e fêmea ele os criou
(Haroldo de Campos, *Bere'shith* - A Cena da Origem)

Talvez assim tivesse algum
 sentido
 a gênese do amor
(Ana Luísa Amaral, *A Gênese do Amor*)

São tantas vozes de amor! Ouço silenciosa, inquieta, vendo imagens imaginárias de um tempo longínquo. Amor derramado entre poetisas e musas – imagem a escorrer pelo presente. Uma Cena se busca, a da Origem, mas a Gênese é a do Amor. Ana Luísa Amaral, poetisa, professora da Universidade do Porto, delineia, em *A Gênese do Amor*, seu livro de 2005 e o décimo de sua produção poética, topografias adensadas pelo som, ritmo, imagem. Mostra uma relação amorosa com a poesia, com a escrita, derramando o amor tema, quase indizível, em construções poéticas que espacializam tempos e entreabrem diálogos com a tradição literária. Mira a poetisa a produção de um grande poema – a gênese do amor - isomórfico a originais camonianos, dantescos e petrarquianos. Um poema, no entanto, autônomo, original, feito de fragmentos – fragmentos amorosos.

Mas o que é topografia ou o que são topografias? Pergunta-se para melhor se aproximar do que a poetisa mira ou tem em mira. Insiste Ana Luísa Amaral, com poema feito prólogo, intitulado “Topografias em quase dicionário”, para introduzir dados prévios elucidativos sobre a gênese. Um programa, um modo de olhar, um mapa sedutor, a indiciar a palavra como corpo. Poema que topografa, num percurso

* Professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.

exploratório sensível, a tópica do Amor, assediando-a de modo programático em seus modos mais inçados do poético. São balizamentos a demarcar a rota do Amor para chegar – talvez – a “algum sentido”, a uma cosmologia, a uma transmutação da escrita amorosa no corpo da poesia. “Topografias em quase dicionário” (p. 9) funciona estrategicamente como um paradigma operacional a iluminar os dezoito poemas e o epílogo, não por coincidência denominado “A Gênese do Amor”.

Título do livro e do epílogo, “A Gênese do Amor” repropõe ressonâncias de um cantar o canto da tradição: criação e escritura. Como “gênese”, sugere problematizar a origem, traz em si o signo do começo e recomeço, palimpsesto de cantares desde o Primeiro Livro – Gênesis -, cuja história relata olhares e ofertas. “Reaprender o mundo / em prisma novo” (p. 9), anuncia o poema cartográfico e indicia seu fazer poético sobre um mundo passado, sinalizado pelo tempo presente “em prisma novo”, tempo de agora, que se sabe contaminado por vozes, imagens e paisagens.

A escritura põe em cena, já no poema prólogo, duas vozes articuladas em fontes gráficas diferentes. Encenam-se vozes, diálogo ambíguo entre o Eu e o Outro. São índices de construção desta gênese do amor, faces que se metaforizam em musas e poetisas a percorrer todos os poemas. Uma reversibilidade especular entre sonho e pensamento, desejo e permanência, engenhosamente construída no encontro dos olhares: “e em teus olhos verei / amada alma, // o centro dos meus olhos:” (p. 31). O Eu e o Outro, a musa e o poeta, que de dois faz no amor, a poesia um: “Imprime a fogo / em verso, / no que queiras, / o que além de infinito –“ (p. 53).

Neste poema bastidor “Topografias em quase dicionário”, nota-se também, participando do mesmo método de construção, a junção de traços da tradição e da modernidade: “Sereia” e “Cisne” tematizam a poesia como canto e silêncio. É do alto do poema, também da primeira estrofe que os versos enfatizam um tipo de harmonia: “pequena bátega de sol a resolver-se / em cisne, / sereia harmonizando o universo” (p. 9). Enquanto da sereia o cantar sedutor pode fazer sucumbir, do cisne, o silêncio faz ressoar uma poesia que retorna ao nada para expressar o seu oposto. Ambigüizam-se sereia e cisne em dupla alternativa: “Pode mesmo ir buscar o cisne / ao verso acima / e colocá-lo aqui, sobre este verso, / agora, / ou desorganizar um terço / da sereia e transformá-la / em ilha resumida / de uma paz qualquer” (p. 10). Sereia transformada em ilha, de sujeito a objeto, sem deixar, contudo, de indiciar tempos transmutados no cantar poético. Outra estrofe ainda demarca no mapa o itinerário: “Mas tudo o que se

sabe / repete-se em trajecto de sereia, / enigma de sereia / transmutada em cisne” (p. 11).

O sujeito lírico sabe dos ecos: “Tudo o resto: inventado / há mais de três mil anos,” (p. 13); versos que ecoam no próprio poema: “Tudo o resto: invenção / mais que plasmada, / multiplicados séculos / por cem” (p. 14). A tradição é um tempo-espaço aberto que pede ao poeta faro criativo para transformar o passado, nutrir-se dele, a fim de gerar o ato criador. São ecos não redundantes, mas ressonantes que o eu lírico apreende e transmuta, incorporando um tempo outro, no qual faz disseminar a sua voz: “Não interessa onde / estou” (p. 10), que o poema repete em eco, buscando um dicionário novo: “Onde se escondem as palavras / todas? / Sei que preciso de uma forma nova, / que precisava de palavra nova / para a moldura, ou cor” (p. 13). O mapa de palavras, legado da tradição, é rota permanente que o eu lírico reconhece e com ele recomeça, também num duplo registro – sereia e cisne -, a delinear imagens de amor transmutadas da lírica ocidental.

Sensível, portanto, à sua atualidade, a poeta mostra, nesse poema prólogo, seu roteiro poético pessoal, inscrevendo no corpo da poesia a rota do Amor. Sensualmente, o eu lírico, em diálogo com o Outro, par amoroso, caligrafa linhas, esboçando sua topografia: “Os teus dedos traçaram / ligeiríssima rota no meu corpo / e a curva topográfica / sem tempo / aí ficou, como sorriso, ou foz / de um rio sem nome” (p. 9). A rota cantada é coisificada no “quase dicionário”: “Traços rimados, círculos / em fogo, fragmentos com que inundam / as palavras já escritas” (p. 13). O sujeito lírico, consciente do processo, explicita o seu método:

(...)
Colo nelas o selo deste mar
e sonho que são estas as palavras.
Nesta manhã de sol,
olho-as assim,
sabendo-as de algum tempo,
quase templos sagrados em que pinto
o dia a cores,
que nem herdadas de mil gerações (p. 14)

Apreendida a rota, experimentada também por meio do olhar - “Era essa aprendizagem / de um olhar / que me faltava agora” (p. 13) -, o eu poético traça, em metalinguagem amorosa, sua própria rota nesse corpo textual, inscrevendo seus dedos, deixando suas marcas. São refinados diálogos poéticos entre poetas e musas: Dante e

Beatriz, Camões e Natércia, Natércia e Catarina, sem esquecer Laura de Petrarca. Assim, o sujeito lírico aponta para o que ficou resplandecente no corpo da poesia “mais de quatro mil anos” (p. 14). A poeta, por sua vez, confere a rota, despreza a rigidez da forma impressa em rimas e métricas, e inscreve no poema a mobilidade do diálogo ou réplica, traduzindo, em versos próprios, voz e ritmo de poetisas e musas, conforme a tradição e à luz de seu tempo. Misturam-se vozes de poeta e musa, dificultando identificar o eu e o outro da fala. Mas o que isso importa, se a ênfase dada é para indagar o que é o amor? Ademais, para desvelar, nas variações de poetisas e musas, a linguagem da poesia construída em paisagens sonoras e visuais a mostrar o seu fazer, a revelar a sua gênese, a intensificar o coro de vozes de poetisas que entendem a poesia como palavra lapidada?

Pedra de toque, ao toque dos dedos da poeta, “Camões fala a Petrarca” intitula-se o poema que abre a seção “a gênese do amor”. São ressaltadas as semelhanças e diferenças, traduzidas pela temática do amor e pelos contextos sócio-culturais. Isto é, Petrarca se faz presente na lírica camoniana seja por meio das imagens, seja das tópicas, mas também se divergem, visto que em Camões sobressai uma intelectualização do sentimento, sutilmente marcada pelas grandes contradições. Nos versos a seguir, Camões afirma:

De ti tardei a tradição e
o tempo

Só não herdei a voz

Essa me é feita
de paragens outras,
de cabos que passei,
mas que são meus

De ti herdei talvez
artes de amar,
mas numa língua outra:

ofícios mais difíceis
de viver (p. 19).

É a poesia enquanto guardiã da história, do amor e da vida que se quer exaltar. Na voz de Camões, o sujeito poético recupera uma raiz do amor tecida em arte de sentimento e engenho. Nos primeiros três poemas que enfatizam Camões e Natércia,

observamos, no primeiro, intitulado “Camões fala a Natércia”, um amor sublime e passado, que os versos “Devagar, minha amada, / fomos ficando amigos” (p. 21) evidenciam, mas cuja chama de amor o sujeito lírico ainda revela ao manifestar: “No teu olhar brilha ainda / um perfume, mas tão longe, / como num paço velho / onde declamam élogos, / ou ecos de canções” (p. 21). Sintetizam, ainda, um amor de posse os versos: “E sei que te matei / por amor dentro, / pela vaga memória dos teus olhos, / desde que, de repente, // os meus também / ficaram só antigos” (p. 22).

A réplica, no segundo poema nomeado “Natércia fala a Camões”, abre espaço para a voz da Musa calada há séculos, que expõe seu desejo em tensas antíteses, como nos versos: “Corre, embora, por mim, / brando e suave, / meu rio que ainda amo / em mil tormentas” (p. 23). Natércia não só expõe o seu desejo, mas também mostra ao outro, seu par, seu desconhecimento do objeto amado ao hipotetizar: “Se soubesses do fio / com que teço de luz / o desamparo / saberias também / que me quisesses / o quanto eu desejara” (p. 23). Responde, assim, em eco, ao eu lírico do poema anterior. Além disso, nos versos “Eu morro e tu és vivo, / meu brando e cedo amor, / eu morro de cansaço / de te querer” (p. 24), reafirma, na sintaxe e na semântica, o par contraditório que compõe o poema, e expressa: “E por isso te peço / que não chegues, / te ousa pedir / que inundes os meus sonhos” (p. 24).

É na rota dos dedos que o encontro se dá, no terceiro poema intitulado “Diálogo entre Natércia e Camões”. O sinal de travessão indica a voz que assume a fala, e o poema se faz de sonho lânguido: “- Partilhemos a taça / onde transborda / a água mais perfeita / da cisterna melhor // E como se os meus dedos / navegassem, / em brilho leve, / sobre os teus cabelos, / eleva-me à doçura / de algum céu” (p. 25), ao que o outro responde: “- Como se o Tejo / se rompesse em ondas / ou o sulcasse uma ternura / de astros, / assim te amei, / me foste branda musa” (p.25). Enquanto ainda recorda, o amante, o passado, a musa responde-lhe no instante do diálogo: “- Dou-te o presente, / meu amado // Chega” (p. 26); ao que consente o amado, respondendo: “- Agora me navegas / como sempre, / rompe-me agora / o verso mais ardente / a memória / de ti” (p. 26). E em síntese amorosa, embora travessões demarquem, a cada vez, a fala: “- Com tais presentes / me fez Deus / senhora / Com tal presente / me tens tu agora” (pp. 26-27); a que o amante responde: “- E não sei se sou eu / a tua casa, / se és tu quem mora / em água eterna / em mim” (p. 27), as vozes ecoam uníssono desejo no canto, no pensamento, no sentimento. Partilham os amantes “do mel / e do destino” (p. 25) em taça em que o amor transborda.

Ana Luísa Amaral, em *A Gênese do Amor*, vai-nos envolvendo na questão de sempre – o que é o amor. Busca, em seu laborar, outra “forma” para responder tal questão em transformação renovada, a fim de descrever a trajetória, marcar o agora de seu tempo e, com rota nova, refazer este “círculo de fogo”, que a todos nos atinge. Procura a poeta apreender o amor em palavra feita quase-signo e tentar dizer sentimento quase indizível. Outro poema “Diálogo entre Camões e Natércia” (p. 33) pode ser tomado como continuidade dos “diálogos” anteriores que realizam o desejo de Natércia, tão bem registrado nestes versos de “Natércia fala a Camões”: “E por isso te peço / que não chegues, / te ousa pedir / que inundes os meus sonhos” (p. 24). O encontro, anunciado no poema “Diálogo entre Natércia e Camões” (p. 25), é reafirmado no poema “Diálogo entre Camões e Natércia”, cujos primeiros versos constroem-se em antíteses: “– Chega, sem me chegares, / vem, sem partires, / meu brando amor / que, ao desejar, / sonhara // E não fales de mim: / fala comigo” (p. 33). Insiste Natércia, mais adiante no mesmo poema: “Seduz-me novamente, / traz-me versos / em que queira sentir / que em ti navego” (p. 34). Os últimos versos deste poema se juntam em diálogo especular, retomando o método de construção dos poemas anteriores de *A Gênese do Amor*, colocando-se ora como eco dessa tradição lírica, ora deixando ecoar em si a tradição. A chegada, o encontro, dão-se em sonho, eterno presente cantado, que se realiza no ardor da espera e no êxtase do encontro. Amada e Amado cruzam-se em vozes, como nos versos:

(...)
Corre, brando e sereno,
amor, amado,
que eu saberei saber
quando me queres

- Corre por mim,
e chega onde chegares

- Se soubesses do fio

- Se soubesses de dentro do amor

- Essa vaga memória dos teus olhos

- Seria só olhar.

E chegaria (p. 35).

A profusão de travessões, entretanto, diminui no poema intitulado “Terceiro diálogo entre Natércia e Camões” (p. 37). Fala e desejo vão se esvaindo e transformando-se em eco. Não se perde, no entanto, a exaltação do amor, uma vez que o par amoroso se une em única voz, como se nota em construções espelhadas na voz dos amantes: “ – Quando o meu pensamento, / minha amada, / era o teu pensamento, / em atino e temperança / de bem querer // Ou fui eu que sonhei / esse momento “ (p. 37), ao que a Amada responde:

– Quando o teu pensamento,
amado meu,
era o meu pensamento,
e ardia em brilho,
como sarça ardendo

Ou fui eu
que ao sonhar esse momento
(...)
E o que via de ti,
amor, amado,
era a mim própria,
paralela em amor,

como num espelho
por onde o teu olhar
(...)
e eu nele assim cativa,
meu amor

- E eu nele assim,
cativo (pp. 37-38).

Olhar sedutor atrai a ambos, Amada e Amado, tornando-os cativos. Convém observar, ainda, que neste poema é explícita a intelectualização do amor, reafirmada pela palavra “pensamento”, que assim aparece pela primeira vez. Se podemos dizer que fala e desejo se esvaíem, é porque dão lugar a essa razão que potencializa o poema em imagens seja dos amantes que se espelham, seja das próprias palavras em espelhamento, seja das vozes em reversibilidade. Isto não significa dizer ausência de sentimento, há na construção dos versos uma tênue fronteira entre sensibilidade e razão que condensa a tópica do amor em refinadas construções que revelam a pele da palavra, feita assim para se poder sentir a rota dos dedos quase mágicos dos poetas no corpo da poesia.

Talvez, seja por isso que, rumando para o final, quatro outros poemas, intitulados: “Camões fala outra vez a Natércia” (p. 47), “Natércia responde a Camões” (p. 49), “Fala Camões mais uma vez” (p. 51) e “Fala Natércia, no final” (p. 53)”, vão operar falas e respostas, distanciando-se dos diálogos, cruzamentos diretos das falas e, portanto, “tocar de corpos” (p. 53), para debaterem-se com a impossibilidade do amor, cabendo à voz feminina cravar a sua última fala em perguntas: “De nada foi então / esse sossego, / esse tocar de corpos / brando e leve? // O que um dia me foi / devo esquecê-lo, / ou fingir que era Inverno / nessa noite?” (p. 53). Cabe, ainda, ao feminino expressar a consciência do ser e do fingir nesta trajetória, cuja permanência só é possível se se “Grava em palavra” (p. 53), se se “imprime a fogo / em verso,” (p. 53). Esvai-se a fala, ademais, os dois últimos poemas, afora o epílogo, denominados “Última Meditação de Camões (I) e (II) (p. 55 e 57), são réplicas de si mesmos, nos quais o sujeito lírico se vê analisando o próprio poetar. Neste sentido, declara Camões na Meditação (I): “Não gravarei / nem escreverei a fogo / o que quero lembrar, / porque preciso (...) Assim eu sou agora, / assim me sinto // E não engenho mais // Pela palavra, / que me seja a lembrança / o meu desejo“ (pp. 55-56). A Meditação (II), de modo concentrado e conciso, revela equivalência entre palavra e musa: “Nasceste-me sem musa” (p. 57) afirma Camões para reafirmar logo a seguir nos versos: “Foste, palavra minha, / o mantimento / que trouxe de jornada, / e alimentaste a gênese de tudo” (p. 57). Camões finaliza o poema, dirigindo-se à palavra, equação precisa e condensada de seu poetar, como dão a conhecer os versos: “Dá-me outra vez, / em papel brando, / o mundo: // Eu: queimando por versos / um segundo, / tu, por um som, / ardendo eternidade” (p. 58). Ana Luísa Amaral capta o método poético camoniano e o singulariza no seu poetar.

O último poema “A Gênese do Amor” (p. 59), ao retomar o título do livro, não dispõe um fim, mas um recomeço, já proposto pelo desejo e meditação de Camões: “Dá-me outra vez, / em papel brando, / o mundo:” (p. 58). Esforço de definição na indefinição, o poema, mais uma vez, busca expressar o inapreensível, o inexprimível. O sujeito poético, na tentativa de apreender sentidos para *A Gênese do Amor* e simultaneamente reter o momento genesíaco, coloca-o em equivalência nos versos: “Talvez um intervalo cósmico / a povoar, sem querer a vida: / talvez quasar que a inundou de luz,” (p. 59). Entretanto, declara logo a seguir: “Quasar é pouco, porque a palavra rasa / o que a pele descobriu. E a pele / também não chega: / pequeno meteoro em implosão” (p. 60). Quasar, palavra, pele, inexprimem o todo, o que vai dentro do “sentirpensar”, do “pensarsentir”. Insiste, ainda, o eu poético em traduzir esta gênese em

outros versos, mais ambíguos porém: “Estátua em lume, talvez, / (...) e uma visão, talvez,” (p. 60). O que sobra, portanto, é sempre um recomeçar incerto, indeterminado. Os quasares remetem ao espaço infinito de muita luz, ao recomeço, tal como a palavra poética, quase-signo, e a pele sensível, rota infinda. Enfim, possibilidades que se renovam sempre na matéria densa da poesia.

Os poemas que compõem prólogo e epílogo, além de se espelharem como nos versos: “Talvez só este / abismo. / Interrompo no mapa / o precipício?” (pp. 14-15), e em “Talvez um intervalo cósmico / (...) talvez quasar (...) / Estátua em lume, talvez” (pp. 59-60), tratam “precipício” e “exaltação da musa” em suspenso, a fim de que nesse poetar vozes de musas e poetisas se encontrem para uma encenação nova do amor. Encenação que se faz descobrindo a escrita em palimpsesto na tradição, mostrando-a como escritura poética em permanente transformação e carregada de sutileza e afeição. Essa escrita apresenta-se como espaço híbrido, múltiplo, um entre-lugar que acolhe em verso a vida, suas “paisagens de dentro” (p. 11), e “a reteve, suspensa, / pelo espaço – “ (p. 59), declara o sujeito lírico com extremo amor ao verso.

A *Gênese do Amor* de Ana Luísa Amaral tensiona, assim, o entreter de tempos passados no presente, porque se desfaz a estabilidade de tempos fixos. Busca-se, outra vez, de forma amorosa e lúdica, apreender o “amor” como um “cantar em processo”, cujos tempos se metamorfoseiam em espaços. Espacialidade poética que parece confirmar o que diz Blanchot: “nunca existe como uma coisa, mas sempre ‘se escapa e se dissemina’”¹, não se separa da temporização. Recorda também o léxico de Derrida: intervalização, distanciamento, ou melhor, nas próprias palavras do autor: “esse intervalo constituindo-se, dividindo-se dinamicamente, é aquilo a que podemos chamar espaçamento, devir-espaço do tempo ou devir-tempo do espaço (temporização)”.² Em *A Gênese do Amor*, o espaço se apresenta aberto a significações, com um arranjo particular, no qual a linguagem se reinventa poética, revelando relações com o campo do imaginário, evidenciando um tempo-espaço revivido, rememorado da paisagem literária.

Essa “matéria insensata” (p. 46) dá origem a imagens - “no traço dos teus dedos” (p. 15) -, que iluminam a topografia do amor, rota no corpo da poesia. A poeta recolhe fragmentos de discursos amorosos de outros, dentre eles: Camões, Dante, Petrarca, e inventa os seus para singularizar sua “rota” e desenhar sua imagem de *A Gênese do Amor*.

Para encerrar essas reflexões, lembro-me de Roland Barthes e de seu *Fragmentos de um Discurso amoroso*. Escolho entre suas figuras, duas: AMAR O AMOR e AMOR INEXPRIMÍVEL. Para tratar de AMAR O AMOR, Barthes apresenta o seguinte argumento:

ANULAÇÃO. Lufada de linguagem durante a qual o sujeito chega a anular o objeto amado sob o volume do amor em si: por uma perversão propriamente amorosa, é o amor que o sujeito ama, não o objeto.³

O poema “Diálogo entre Natércia e Laura” (p. 45) pode exemplificar o argumento barthesiano quando Natércia afirma: “ – De ti herdei / a feroz tradição / de ser cantada, // de não ser voz, / mas antes coisa amada / não amadora / a transformar-se em coisa”. A segunda figura AMOR INEXPRIMÍVEL, o argumento não é outro senão Escrever, que Barthes assim expressa:

ESCREVER. Enganos profundos, debates e impasses que provocam o desejo de “exprimir” o sentimento amoroso numa criação (especialmente da escritura).⁴

Os versos do poema “Diálogo entre Camões e Natércia” (p. 33) bem traduzem o argumento barthesiano: “E se além de mil almas / eu tivera, / teceria por ti / perfeitas rimas”.

Não tenho dúvida de que a escritura de Ana Luísa Amaral cede lugar ao desejo, e *A Gênese do Amor* exprime amorosamente sua criação. Ainda, de que a poeta sabe, como os poetas e musas da tradição, que para escrever o amor é preciso “engenho” e “brando pensar”; e mais, sabe que a linguagem é, como diz Barthes: “ao mesmo tempo *demais* e *demasiadamente pouca*, excessiva e pobre. (...) que a escritura não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente *aí onde você não está* – é o começo da escrita”.⁵ Desconfio que por isso escreve o eu poético de *A Gênese do Amor*: “Não interessa onde estou, / não me faz falta um mapa / de viagem” (p. 9). Ao poeta faz falta o poetar: suspender o “precipício”, dar realidade ao inexprimível, inventar imagens, deixar falar o amor.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Luísa. *A Gênese do Amor*. 2. ed. Porto: Campo das Letras, 2007.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.

NOTAS

¹ Blanchot, 1984, p.346.

² Derrida, 1991, p. 45.

³ Barthes, 1984, p. 23.

⁴ Barthes, 1984, p. 91.

⁵ Barthes, 1984, p. 93.

O TRÂNSITO DA TEORIA DA LITERATURA E DA LITERATURA COMPARADA: UM LUGAR PARA A LUSOFONIA

Maria da Penha Campos Fernandes - Universidade do Minho (Portugal)*

INTRODUÇÃO

O tema do *trânsito*, seleccionado no guião deste *XXIIº Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (2009), constitui um aceno para outras margens do conhecimento e da experiência da vida, a movência das memórias, o transtorno das crises, a aprendizagem das mudanças. A sua densidade reforça-se no impacto com a História, ao realizar-se este encontro em Salvador, a primeira capital da província portuguesa no continente americano, traçada pelos desafios das travessias: «*Memórias Trânsitos convergências*», mas também diferenças e divergências, marcaram a construção da lusofonia, o pluriverso Portugal incluído, como um mundo de mundos.

No presente trabalho, a *metáfora* do «trânsito» refere a mutação dos fundamentos do campo dos Estudos Literários, sistematizados pela tradição europeia com o sentido de essencializar e universalizar a alta Cultura e a Civilização ditas Ocidentais, embora ambas padronizadas e canonizadas por elites intelectuais, ideológicas, políticas, masculinas – uma hegemonia que vem sendo modificada mais profundamente a partir da IIª Guerra Mundial, face à emergência transcontinental de vozes antes silenciadas. O enfoque recai sobre a identidade de duas disciplinas, a Teoria da Literatura e a Literatura Comparada, enquanto peças de um jogo curricular em processo, e ainda com regras por modular, com as actuais forças da transversalidade de uma «Teoria», sem designativo que a especifique, e dos Estudos Culturais. Uma questão que afecta as *fronteiras curriculares* mais estabelecidas e que, pela sua extensão e profundidade, revela-se como uma mudança de *metaparadigma* global.

1. ESTUDOS LITERÁRIOS E MUDANÇAS DE PARADIGMA: HISTORICISMO, TEXTUALISMO, CULTURALISMO

A palavra «literatura», reiterada no título para designar duas disciplinas das chamadas Humanidades, tem-se mostrado incómoda sempre que se pretenda referir com ela um objecto de conhecimento estável e universal. Embora esta constatação não seja nova, pois nas Histórias das Literaturas Nacionais abundam referências a obras heterogêneas sob diferentes aspectos, é certo que existe algum consenso dos especialistas em torno da actual «crise» dos Estudos Literários: uma ideia agravada pela consciencialização da insuficiência das noções «literariedade» e de «função poética», as quais, tal como foram delineadas pelos formalistas e estruturalistas em termos descritivos de dominância do significante textual, fizeram recrudescer o desejo de objectividade e cientificidade: se a Linguística fora constituída em ciência da língua, também os estudos de Teoria da Literatura/ Poética Literária poderiam ter esta pretensão, uma esperança que nos permite situar nas décadas de 60 e 70 o acme do paradigma textualista¹.

Os Estudos Literários, enquanto espaço pluridisciplinar de organização do conhecimento da «Literatura»², mantêm uma relação amorosa não resolvida com a cientificidade. Uma irresolução que afecta directamente a Teoria da Literatura, concebida que foi com o compromisso de sistematizar os fundamentos do seu objecto de conhecimento, o que a torna uma espécie de *hiperdisciplina* de teor analítico e sintético globalizante, à qual não escapa a Literatura Comparada, conforme no-lo demonstra o seu principal marco, a *Theory of Literature* de René Wellek e Austin Warren, 1949. Nesta obra então inovadora, a crítica das sobrevivências do *cientismo oitocentista* incide sobre a *restrição de um conceito verdade* que excluía as realizações das Humanidades, mas não implica a alienação do mesmo, visto que a abrangência das informações que estes investigadores apresentam é inquestionável: seja por distinguirem os Estudos Literários intrínsecos dos extrínsecos (relacionados com a biografia, a psicologia, a sociologia, as «ideias» e as «outras artes»); seja por incluírem sob a designação de «teoria da literatura» a «teoria do criticismo literário» e a «teoria da história literária», ambas «tão necessárias»; seja pelo posicionamento assumido no famoso capítulo, «Literatura geral, literatura comparada e literatura nacional», onde a distinção estabelecida por Paul Van Tieghem entre as duas primeiras disciplinas é considerada insustentável³. Do ponto de vista da sistematização de uma Teoria da Literatura internacional e do conhecimento da Literatura Geral por Wellek e Warren, a amplificação do objecto da Literatura Comparada não podia deixar de ser o reconhecimento da *funcionalidade dos estudos comparados para um*

objecto mais amplo, uma evidência que justifica a importância desta disciplina na reflexão posterior do primeiro investigador.

O sucesso internacional deste manual de *Theory of Literature* foi inquestionável. Foi medido pelo próprio Wellek, no «Prefácio à terceira edição americana», que assina sozinho, pelas suas traduções, em oito idiomas, «espanhol, italiano, japonês, coreano, alemão, português, hebraico e gujarati, nessa ordem». Um registo que tanto confirma o destino cosmopolita da obra como o avanço da sistematização teórico-literária para fora das fronteiras europeias⁴, mesmo que estas continuassem a ser o fulcro das atenções do investigador, que, pela mesma época, republica um ensaio sobre o estado da investigação no seu continente de origem, «A revolta contra o positivismo na erudição europeia recente»⁵, no qual reconhece como traços distintivos dos «estudos literários tradicionais» de então: o *cientismo do século XIX*, que chegou a defender a transposição dos métodos das «ciências naturais» para o estudo da literatura, privilegiando a origem e a causalidade; a *erudição passadista*, dedicada ao historicismo, à recolha de fontes e pormenores factuais insignificantes. Duas sobrevivências de um equívoco «positivismo» e de um ideal de «ciência» impróprio:

«Assim, os estudiosos de literatura tornaram-se cientistas ou antes pseudocientistas. Como chegaram tarde ao campo e manejavam um material intratável, foram geralmente maus cientistas ou de segunda ordem, que se sentiam no dever de defender seu tema e só vagamente tinham confiança em seus métodos de abordagem. Esta é de certo uma caracterização supersimplificada da cultura literária por volta de 1900; mas ousa dizer que todos reconhecemos hoje as suas sobrevivências na América e em outras partes»⁶

Ainda em *Concepts of Criticism*, inclui-se o ensaio «A crise da Literatura Comparada», que retoma a polémica conferência do autor em 1958⁷, situando a precariedade desta disciplina no âmbito da crise da «erudição literária», então vista como ameaçada pela «mão mortal do factualismo, do cientismo e do relativismo histórico do século XIX»⁸. A necessidade da alteração desta *matriz disciplinar* é recorrente na reflexão de Wellek, o qual, na qualidade de Presidente da American Comparative Literature Association (A.C.L.A.), profere o discurso, «A Literatura Comparada hoje» (1965), depois integrado no seu livro, *Discriminations. Further Concepts of Criticism* (1970).

Por esta época, os vasos comunicantes intercontinentais permitiram que, Jacques Derrida proferisse, nos Estados Unidos, em 1966, a conferência «Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Science»⁹, de cujo impacto ainda hoje colhemos as consequências práticas e teóricas. Os Estudos Literários alteravam-se substancialmente,

sendo de lembrar, no contexto francês, a polémica obra *Critique et vérité* (1966), na qual Roland Barthes traz à baila a ausência da verdade positiva na crítica afeita ao positivismo, que era caracterizada pelo *verosímil crítico*: «Aristóteles estabeleceu a técnica da fala fingida a partir da existência de um certo *verosímil*, depositado no espírito dos homens pela tradição, pelos Sábios, pela maioria, pela opinião pública, etc. O verosímil é aquilo que, numa obra ou num discurso, não contradiz qualquer destas autoridades. [...] Numa palavra, existe o verosímil crítico. [...] Quais são então as regras do verosímil crítico em 1965?»¹⁰. A resposta a esta questão arrola as seguintes regras: a *objectividade*, confundida com a crença no sentido legítimo da obra literária; o *gosto*, consubstanciado num conjunto das interdições morais e estéticas; a *clareza* ou a exigência de «um idioma sagrado», estabelecendo «uma relação fácil com uma *média* de todos os leitores possíveis»; a *assimbolia* ou a incapacidade para «perceber ou manejar símbolos, isto é, coexistências de sentidos»¹¹.

A preocupação da A.C.L.A. com os «modelos» disciplinares da Literatura Comparada perpassa os seus relatórios de 1965, 1975 e 1993¹², de modo que o terceiro *Report on Professional Standards*, conhecido como «Bernheimer Report, 1993. Comparative Literature at the Turn of Century»¹³, descreve a forte alteração da *matriz disciplinar* da Literatura Comparada sob a influência dos Estudos Culturais /Étnicos/de Género/Semióticos. Adoptando um procedimento comparativo face aos relatórios anteriores, este relatório reconhece-lhes o mérito de definirem «no essencial a concepção» dominante da disciplina nos Estados Unidos, após a IIª Guerra mundial, especialmente nos anos 50-70, quando se impusera a necessidade de defender a *hegemonia e a unidade da cultura europeia* - uma questão de ordem ideológica, política e económica, mas com reflexos nos conteúdos e objectivos da Literatura Comparada, a qual, acentuando a sua abertura internacional, buscava: identificar *motivos e temas*; ampliar o conhecimento dos *modos e géneros do discurso*; valorizar o *estudo das línguas para reforçar as identidades nacionais*; produzir uma *elite intelectual capaz de ler as obras canonizadas nas línguas originais*, ainda que o texto de 1965 admitisse o *uso minoritário de traduções* de obras em *línguas pouco conhecidas*. Neste tempo do pós-guerra e da chamada Guerra Fria, o *eurocentrismo elitista e erudito* era o traço dominante da disciplina:

«Em qualquer circunstância, a perspectiva alargada raramente foi além da Europa e da tradição europeia da cultura erudita que remonta às civilizações da antiguidade clássica. (...) A Europa é a sede dos originais canónicos, o objecto próprio do estudo comparatista; as chamadas culturas remotas são periféricas à disciplina e por isso podem ser estudadas em traduções»¹⁴.

Segundo o relatório de 1975, este eurocentrismo erudito da Literatura Comparada, que fora assegurado pela selecção dos melhores alunos nas universidades mais preparadas, contraponeteia com o receio de degradação da disciplina, seja pela multiplicação dos programas interdisciplinares, que ameaçavam as suas fronteiras, a sua unidade e coesão, seja pelo sucesso académico da Teoria da Literatura que, sob a égide estruturalista da sincronia, investira contra a tradição historicista da Literatura Comparada. Estes receios foram efectivamente confirmados. Assim, o «Relatório Bernheimer» constata que as práticas adoptadas no «espaço da comparação» já não correspondiam às directrizes disciplinares anteriormente expostas e resume com excelência as suas respectivas linhas de força:

«O espaço da comparação envolve hoje comparações entre produções artísticas geralmente estudadas por disciplinas diferentes; entre várias construções culturais dessas disciplinas; entre tradições culturais do Ocidente, tanto populares como eruditas, e as culturas não ocidentais; entre produções culturais de povos colonizados, dos tempos de pré- e do pós- contacto; entre construções de sexualidade definidas como femininas e como masculinas, ou entre orientações sexuais definidas como hetero ou homo; entre modos raciais e étnicos de significação; entre definições hermenêuticas de sentido e análises materialistas dos seus modos de produção e circulação; e muito mais. Estas maneiras de contextualizar a literatura nos campos alargados do discurso, da cultura, da ideologia, da raça e da sexualidade, são tão diferentes dos antigos modelos do estudo literário segundo autores, nações, períodos e géneros, *que o termo «literatura» pode já não descrever adequadamente o nosso objecto de estudos*»¹⁵

Encontram-se nesta síntese as linhas de força que reconhecemos hoje serem as dos actuais Estudos Culturais e outros, ante cuja proliferação se situa a Literatura Comparada - uma disciplina que, a manter esta designação, não pode perder de vista o *objectivo* de conhecer o *espaço da Literatura*, em suas dimensões artística e metacrítica, colaborando assim, de modo produtivo com uma Teoria que não se estagne nem se amedronte ante a rede de conexões multi- e interculturais, ante a plurilegibilidade do seu objecto de conhecimento, inevitavelmente processual já que modelizado por forças enunciativas em interacção.

2. O METAPARADIGMA CULTURAL E OS ESTUDOS LITERÁRIOS

2.1. O impacto da « Teoria »

«O Relatório Bernheimer, 1993» certifica uma viragem dos Estudos Literários, assinalada pelo reconhecimento universitário dos Estudos Culturais, e conexos, ocorrida por volta dos anos 80. Um momento em que Terry Eagleton publica o seu interessante e irónico manual, *Literary Theory* (1983), no qual começa por indagar *o que é a Literatura*, para problematizar as definições mais estabelecidas: a literatura não é sempre «escrita imaginativa», pois a antinomia corrente «factos»/ «ficção» não é estável, chegando a ser mesmo frequentemente questionável; a literatura não é uma «organização particular da linguagem» porque não existe uma linguagem «normal» comum a toda a gente, além disso, nem a «estranheza», nem a «auto-referencialidade», nem a «não-pragmaticidade» a garantem; a literatura não é um «valor» estável e objectivo, depende de como a lêem, o que não lhe permite ter uma «essência» - o que é literatura depende profundamente das *estruturas de crença* e dos *juízos de valor* comprometidos com as *ideologias sociais* variáveis historicamente¹⁶.

O manual termina de modo agónico, pois o estudo dogmático paralisara, diz Eagleton, a historicidade da literatura, sendo o formalismo crítico e o costumeiro manancial de verdades eternas usados preconceituosamente. O «leão», uma referência metafórica aos bons textos dos grandes autores, «é mais forte que o domador», mas foi adormecido. É preciso acordá-lo¹⁷. Provavelmente por isso, este manual é também um lauto desfile de informações teóricas provenientes das principais correntes novecentistas de pensamento¹⁸. A Literatura, tal como fora estudada, morrera. É preciso ressuscitá-la com a nossa inquietação teórica, que é o mesmo que a espicaçar com uma diversidade de modos de ver e de ler.

A ressurreição não tem sido pacífica. Não se poupam ataques à Teoria da Literatura, uma discussão que ultrapassa os parâmetros da disputa normal entre teorias, chegando a teorizar-se, paradoxalmente, contra a Teoria¹⁹ e tecem-se profecias sobre a morte da Literatura Comparada, cujas fronteiras foram invadidas por elementos que se apresentavam como estranhos, como ocorre com os chamados Estudos de Área²⁰, em cujo domínio pode colocar-se o projecto dos Estudos Interculturais, comprometido com a aproximação literária entre o Ocidente e o Oriente²¹.

E é neste ínterim que se erige com vigor uma noção de «Teoria» sem objecto específico, um «género miscelânea» do discurso, com raízes no século XIX, representado por um conjunto de vozes de vários campos do conhecimento, a partir dos quais desafiam os modos comuns de pensar de outros campos²². No seu tão sintético quanto desafiador manual, *Literary Theory, A Very Short Introduction* (1997), Jonathan Culler aborda as

relações entre «Teoria» e Teoria da Literatura, afirmando a desarticulação dos fundamentos desta por aquela, que é representada por uma coleção de nomes conhecidos²³, cujos trabalhos foram sendo introduzidos, desde os anos 60, no âmbito dos Estudos Literários, por renovarem a reflexão sobre importantes questões e terem efeitos práticos. Discorrendo sobre os efeitos da «Teoria», Culler comenta a reflexão foucaultiana sobre a noção de *sexo* como efeito histórico da cultura, como construção desta²⁴, e as noções de *escrita* e *suplemento* em Derrida, as quais redundam na crítica à ideia de que existe uma realidade fora do texto, ou seja, fora do movimento dos signos²⁵. Dois autores que põem em causa a *noção ingênua de natureza*, sobre a qual se tem pautado a pseudo-compreensão do funcionamento da *mimese poético-literária*²⁶.

Constituindo-se em pensamento sobre pensamento, a «Teoria» reage contra a ideia de que o significado de um enunciado ou discurso se reduz ao que o autor «tinha em mente»; reage contra a ideia de que a verdade de uma expressão reside fora do texto, na experiência ou situação de que fala; reage contra a noção de que a realidade é o que está ‘presente’ num dado momento. Em suma:

«The genre of ‘theory’ includes works of anthropology, art history, film studies, gender studies, linguistics, philosophy, political theory, psychoanalysis, science studies, social and intellectual history and sociology (...) Works that become ‘theory’ offer accounts others can use about meaning, nature and culture, the functioning of the psyche, the relations of public to private experience and of larger historical forces to individual experience. (...) The main effect of theory is the disputing of ‘common sense’: common-sense views about meaning, writing, literature, experience. (...) As a critique of the common sense and exploration of alternative conceptions, theory involves a questioning of the most basic premises or assumptions of literary study, the unsettling of anything that might have been taken for granted: *What meaning? What is an author? What is to read? What is the “I” or subject who writes, reads or acts? How the texts relate to the circumstances in which they are produced?* »²⁷

Esta sequência de indagações traça um roteiro de diferenças através do qual é possível inferir-se o impacto da *teoria pós-estruturalista*, juntamente com a *desconstrução*, sobre o campo dos Estudos Literários, onde os membros mais arraigados aos paradigmas tradicionais, sobretudo quando mais comprometidos com o movimento editorial e comercial relativo à venda das suas obras, tendem a bloquear o fluxo das investigações necessárias ao desenvolvimento do campo, já que estas lhes impõem a obrigação de reverem criticamente e em profundidade, numa vigilância contínua, a pertinência do léxico metalinguístico a que foram habituados, que ensinaram e continuam a divulgar²⁸. Neste ponto, a institucionalização dos Estudos Literários ostentando-se contra si mesma,

metamorfoseia o *desejo de ciência* em *desejo de ribalta* para esta ou aquela figura académica. E isto também é Literatura.

2.2. *Um novo regime de racionalidade: o lugar do sujeito teórico na era da «glocalização»*

«What is an author?»²⁹ No actual metaparadigma cultural, a problematização das relações do autor com a linguagem que usa é, sem dúvida, uma das mais interessantes contribuições da «Teoria». Dando continuidade a este projecto, chega-se à necessidade de reflectir sobre o relacionamento do *sujeito teórico*, mais exactamente do *sujeito da escrita teórica*, com o seu próprio discurso, pois o enquadramento da *díade subjectividade/objectividade* alterou-se:

«The point I'm trying to make is that scholars studying the culture to which they belong (national, ethnic, or gender cultures) are not necessarily subjective, just scholars studying cultures to which they do not belong are not necessarily objective. Since I believe that theories are not instruments to understand something that lies outside the theory but, on the contrary, that theories are instruments to construct knowledge and understanding (...) For, if we approach knowledge and understanding from the point of view of a constructivist epistemology and hermeneutics, the audience being addressed and research's agenda are as relevant to the construction of the object or subject being studies as are the subject or object being constructed. Thus the locus of enunciation is as much a part of knowledge and understanding as it is the construction of the image of «real» resulting from a disciplinary discourse (...) Consequently, the «true» (...) will be transact in the respective communities of interpretation as much for its correspondence to what is taken for «real» as for the authorizing locus of enunciation constructed in the very act of describing an object or a subject»³⁰.

A importância da problematização do conceito de autor ganha relevo quando se observa, por exemplo, que as Histórias da Literatura enraizadas no paradigma positivista centraram a sua estrutura numa noção de autor (empírico) assumida como axiomática e, como tal, não merecedora de discussão. Um posicionamento de que derivava, por certo, a exigência de distanciamento do *sujeito da escrita teórica* em relação à mesma, levando-o a ocultar-se linguisticamente, de modo a forjar a ilusão de *objectividade* da informação classificada como científica. A tentativa de *expungir o sujeito teórico* fora reforçada pela hipótese da *verdade da metalinguagem* - especialmente requerida no âmbito das ciências «exactas» pelo *positivismo lógico* desenvolvido pelo Círculo de Viena entre as duas grandes guerras -, mas não deixou de afectar outros sectores do conhecimento. Daí, no campo da Humanidades, a actual crítica à intenção de travestir a investigação numa tela de palavras supostamente assexuadas e não situadas em termos sociais, étnicos e geográficos,

na qual se registava um acúmulo de «factos» e outros «dados» pretensamente imunes à interpretação de alguém: uma estratégia retórica que parecia funcionar como garantia de *objectividade, neutralidade e certeza*, sintetizadas na etiqueta do «*rigor científico*», tantas vezes utilizada para mascarar parcialidades e interesses políticos nos posicionamentos críticos, agora em processo de desmascaração.

O domínio da Teoria da Literatura não foi imune a esta retórica³¹. Indagar até que ponto o manual de Wellek - Warren, embora esparsamente pontuado por índices linguísticos dos sujeitos, escapa à tradição positivista, de cujo historicismo pretende afastar-se, ou fica preso ao fenómeno da «cegueira da crítica»³², é uma questão que ficará no ar. De qualquer forma, o *desejo de ciência* da Teoria da Literatura impôs-se sob a exigência do *recalque da sua condição de discurso enunciado por um sujeito* - uma convenção que não significa, como é óbvio, que os *manuals* da disciplina carecem de autores ou de edições localizadas e datadas, mas sim que o *corpo do discurso teórico e da respectiva prática* deveria ser vazado num estilo informativo, objectivo, descritivo e neutral³³. Aliás, uma estratégia acentuada pela índole universalizante dos manuais desta disciplina – intitulados simplesmente *Teoria da Literatura* –, já que neles o termo «Literatura» brilha sem modificador que o especifique, nem mesmo o hiperbólico adjetivo «Occidental».

Os modos de produção do conhecimento científico não se libertam das respectivas circunstâncias e dos sujeitos. Um facto que vai além das informações superficiais contidas, por exemplo, na capa de um livro, na ficha técnica deste, ou mesmo num mero índice linguístico relativo ao autor.

Esta é, sem dúvida, a mais importante lição provocada pelo rescaldo do funcionamento de correntes de pensamento - como o Marxismo, o Existencialismo, o Estruturalismo, o Pós-estruturalismo e a Desconstrução -, que, depois da IIª Guerra Mundial, se foram consolidando e expandindo, através de hibridismos *sui generis* e transformações por vezes subtis, seja em diálogo crítico no interior do próprio espaço, seja em confronto com posicionamentos diversos. Ante a náusea, a iminência da morte do sujeito na linguagem ou a sua discriminação empírica, o que se impõe é a necessidade da resistência deste nos interstícios das linguagens como forma de remodelização dos universos culturais. Uma atitude intensamente agenciada pelo Pós-colonialismo e pela Teoria Crítica Feminista, *duas poderosas ventanias sobre a «velha questão» do cânone*³⁴ *literário*, esta por vezes confundida com santificação dos mesmos verdadeiros santos, numa igreja em que todos os altares já foram ocupados.

Na heterogeneidade do *polissistema*³⁵ cultural, observa-se que as mudanças não se fazem nunca em completa simultaneidade e nem mesmo com perfeição. Em 1949, o mesmo ano da primeira edição do manual de René Wellek e Austin Warren, Simone Bouvoir, no contexto da «querela feminina», publica *Le deuxième sexe* uma obra cuja importância não foi prontamente reconhecida no campo de Teoria da Literatura. Posicionando-se *contra a teoria da natureza essencial* ou *estática*, consubstanciada na noção do «eterno feminino», a autora estabelece *laços relacionais de teor comparativo* com outras existências subalternizadas, de modo a delinear com maior nitidez o objecto sob análise: «as mulheres não são como os negros da América, como os judeus, uma minoria». E, mais adiante, depois de comentar a problemática da subordinação, lembra que «a diáspora judia, a introdução da escravatura na América, as conquistas coloniais são factos datados», acrescentando que, nestes casos, bem como no do proletariado, a inscrição temporal é mais evidente: «houve um *antes*: eles [os oprimidos] têm em comum um passado, uma tradição, por vezes uma religião, uma cultura», ao passo que o problema da mulher parece escapar à história, daí parecer que é um absoluto³⁶.

Uma teorização tangente com a questão da «*imitação da natureza*», que percorre a tradição literária através dos séculos, mas que foi não aproveitada pela enunciação masculina dos manuais de Teoria da Literatura mais conhecidos para repensar criticamente e em profundidade a *história* do seu campo de trabalho. As reflexões desta teórica feminista incidem sobre diferenças culturais que foram invisibilizadas com maior frequência que o admissível, mas que se situam bem no centro das noções universalizantes de «Homem» e de «Natureza», problematizando-as. Falar da mulher é, com certeza, reflectir sobre a questão basilar do corpo, usualmente reduzida à categoria do «natural», mas é, sobretudo, observar os efeitos pragmáticos do discurso que, sobre este assunto, a tradição cultural formatou e naturalizou - a tradição dos Estudos Literários inclusive.

Isto nos leva à valorização teórica do sujeito empírico culturalizado. Se o sujeito é sufocado pela espessura das linguagens, é preciso esgarçá-las, de modo a permitir que ele próprio respire e se torne visível. O reconhecimento do *valor teórico do sujeito* ultrapassa as fronteiras da questão do feminino, faz-se reconhecimento da *importância do sujeito teórico*, enquanto colector e produtor de conhecimentos situados entre coordenadas de várias ordens³⁷. Uma questão epistemológica que tem sido ressaltada por outras correntes do pensamento e que coloca sob suspeita os conceitos de Ciência e de Verdade neutrais.

Qualquer uma destas correntes teóricas, a *Teoria e a crítica feminina* e o *Pós-colonialismo*³⁸, cujas práticas são pautadas pela visibilidade das coordenadas da

enunciação, ilustra bem a tendência para desmistificação de estereótipos humanistas, designada por Jean-Paul Sartre como o «*streap-tease* de notre humanisme». Ambas permitem que se ressalte, sob a capa do universalismo abstracto e idealista do humanismo clássico, a veemência da carne, também ela humana, o que não se cinge à mera observação da presença eventual de índices linguísticos do *sujeito* no discurso. Estas correntes proporcionam uma *revisão profunda do enquadramento das subjectividades teóricas*, orientando-nos para a observação do relacionamento destas com os paradigmas dominantes no polissistema cultural, mas também para a análise do seu compromisso com comunidades específicas, de modo a possam ser conhecidas as linhas enunciativas da sua localização, nem sempre convergentes: se, com Simone Bouvoir, a leitura da subalternidade do feminino emerge em situação existencial num centro cosmopolita da cultura europeia, com Fanon, um dos mais importantes teóricos negros, a subalternidade étnica justapõe-se à do colonizado e à do homem culto territorialmente deslocado e em situação de alerta. Chegamos, então àquele ponto em que o *sujeito da enunciação se perde* na linguagem que o constitui³⁹, mas *também se revela numa encruzilhada* singular de tempos e de experiências de vida, manifesta através hibridismos linguísticos e culturais.

A actual legitimação da *funcionalidade enunciativa do sujeito teórico e metateórico* é, portanto, muito mais que uma simples aceitação dos índices linguísticos eventuais da presença deste no discurso do conhecimento. Significa que as relações entre os sujeitos e os sistemas são interactivas e que as subjectividades, sobretudo porque construídas culturalmente no interior de linguagens submetidas a cruzamentos assimétricos e contradições por resolver, não deixam de usufruir de um potencial específico de acção.

No presente contexto epistemológico, a *reflexão do sujeito teórico* mostra-se mais uma actuação ou uma tomada de decisão diante da prática existencial que uma simples abstracção. Isto tem, dentre outras, implicações ao nível da *escrita da teoria*, como é confirmado por obras paradigmáticas como as de Roland Barthes e Terry Eagleton, nas quais *não se denega a densidade de um estilo muito próprio de exposição, onde recursos retóricos como a metáfora ou a ironia - porque mostram os seus préstimos na construção do conhecimento -*, não se intimidam face à acusação de serem manifestações impuras, «maculadas pela ideologia» ou «pseudopoéticas».

Encontramo-nos no cerne de um outro *regime de racionalidade* que Boaventura Sousa Santos descreve como uma *mudança de paradigma*, reconhecendo a atenção deste às necessidades do chamado «senso comum»⁴⁰ - a autoconsciência crítica das debilidades e das assimetrias, a humildade científica, a abertura às vicissitudes das linguagens

integram-no. E isto exige não somente a mudança desta e daquela *matriz disciplinar* até então partilhada consensualmente pela respectiva comunidade de especialista⁴¹, mas também uma profunda transformação do sujeito teórico. Trata-se de *um outro regime do fazer teórico*, mas que não elimina os resquícios do «positivismo», com os quais chega a interagir de modo produtivo; trata-se ainda de um outro *universalismo*, que alguns autores, para evitarem o problema dos universais, preferem designar como *glocalização* (globalização + localização)⁴².

Neste ponto, uma pausa para observarmos que as questões pós-coloniais, multiculturais, étnicas e as diferenças de géneros sexuais, comprometidas com as conquistas desconstrutoras da «Teoria», deram lugar a formulações que extrapolam diferentes fronteiras disciplinares e campos do saber, motivo por que parece mais adequado tratar a *alteração do regime de racionalidade subjacente* a tais formulações não como mudança restrita de *matriz disciplinar* (envolve uma teoria ou conjunto de teorias) ou mesmo de *paradigma científico* (envolve pressuposições subjacentes às teorias), mas antes como uma alteração epistemológica de *metaparadigma cultural*: pela sua profundidade e extensão, esta mudança atinge as raízes das chamadas Ciências Humanas e das Ciências Sociais, embora não só, ao comprometer as razões que apartaram estes dois ramos e conduziram à institucionalização tradicional do campo pluridisciplinar dos Estudos Literários.

Observemos, ainda, que as *matrizes disciplinares* tradicionais da Teoria da Literatura e da Literatura Comparada foram construídas no eixo de três *falácias epistemológicas*, que o actual *metaparadigma cultural* procura superar:

a) o ocultamento máximo do sujeito teórico e respectivas coordenadas enunciativas em nome de uma suposta «objectividade»;

b) a elisão da origem geocultural dos argumentos hegemónicos, os quais, frequentemente elevados a «ocidentais», acabaram por ser autoprojectados para o resto do mundo como «universais»;

c) a não-relevância da heterogeneidade intrínseca às culturas enquanto *polissistemas*⁴³, o que alicerçava um entendimento predominantemente monológico das questões literárias nacionais e não plurilógico.

Uma tríade de argumentos que cumpre reequacionar no processo da construção do conhecimento *glocalizado*, no cerne da tensão e da interacção entre o global e o local, entre o homogéneo e o heterogéneo, de modo a receber os legados de uma pluralidade de tradições culturais. Uma tarefa que tem implicações hermenêuticas e epistemológicas, visto

que, ao requerer o reconhecimento do *locus enunciativo* como parte integrante dos processos de compreensão, de conhecimento e de construção das imagens da realidade resultante de diferentes abordagens disciplinares, obriga à reconsideração dos termos *objectividade* e *subjectividade* em função das regras partilhadas, que prevalecem ou não sobre os desejos e interesses pessoais, o que afecta tanto a questão da correspondência entre «verdade» e «realidade» como a dos argumentos de autoridade:

«Furthermore, the locus of enunciation of the discourse being interpreted would not be understood in itself but in the context of previous loci or enunciation that the current discourse contests, corrects, and/or expands. It is as much the *saying* (and the audience involved) as it is what is *said* (and the world referred to) that preserves or transforms the image of the real constructed by previous acts of saying and previous utterances»⁴⁴.

Ao enfatizar a construção dinâmica do conhecimento, este *metaparadigma*, que ressalta o funcionamento pragmático das teorias e instituições e tem múltiplas implicações académicas sobre a gestão científica e pedagógica de diferentes *curricula* e *matrizes disciplinares*, ora vai pondo em causa a existência de cursos e disciplinas, ora vai obrigando à mudança ou à revisão de programas escolares, sempre que haja docentes que, abdicando ou não da importante tradição humanística, optem pela autenticidade de um *diálogo crítico com as diferenças*⁴⁵. Uma mudança que extrapola em muito a interacção da Teoria da Literatura com a da Literatura Comparada, já que as respectivas identidades se transformam, revelando-as manifestamente como duas *áreas disciplinares* do campo dos Estudos Semióticos e Culturais, onde a organização sistémica dos cânones literários faz parte de um jogo com os demais cânones sócio-culturais e respectivas margens.

3. UM LUGAR PARA A LUSOFONIA – LUSO-AFONIAS, LUSOFONIAS

« – Isto que está a cantar é um pássaro?
 – É, sim
 – E como se chama o pássaro? – quis eu saber.
 – Bom este pássaro, nós aqui em Niassa não chamamos bem pássaro. Chamamos de sapo.»

(Mia Couto, 2001)⁴⁶

A periferia teórica tem sido o lugar mais constante da lusofonia⁴⁷. No panorama internacional que a excede, só muito raras vezes um estudo escrito em português ou em galego é referido. Não importa que, nos países e comunidades lusófonas esparsas pelo mundo, haja excelentes trabalhos no campo da Teoria da Literatura e da Literatura Comparada, como sabemos que, de facto, existem. O que se passa? Provavelmente o desequilíbrio da nossa balança de importação e exportação de traduções tenha responsabilidade, mas isto não explica tudo. Não temos economias que nos permitam ser pássaros, o que também não explica tudo, pois há excepções. Porém, com as devidas diferenças, e há muitas, o que mais temos em comum é um passado de subordinação a interesses económicos estranhos - um problema de colonização a que não escapou nem mesmo Portugal, cujo endividamento externo acabou por comprometer a sua razão imperial.

Sejamos realistas que o espelho tem que estar iluminado para que nos organizemos melhor, sem pruridos imperiais ou coloniais, étnicos, religiosos e outros. De momento, façamos desta imagem inicial nada mais que um bom motivo para saltar, já que não podemos voar, agarrando a oportunidade que nos faculta o presente metaparadigma cultural global para sairmos do silêncio em que nos temos encontrado desde há séculos.

Ao abordar de modo tangente a questão da lusofonia, a partir de um ponto de vista que não é directamente linguístico, tomo de empréstimo para epígrafe uma das micro-narrativas de Mia Couto, tão úteis neste tempo em que parece prevalecer, em alguns sectores dos grandes centros urbanos, a pós-moderna crise das «metanarrativas», as «grandes narrativas» religiosas, económicas, políticas, etc ⁴⁸. É esta a primeira das «micro-histórias» integradas no referido *ensaio* do escritor moçambicano e mostra-se estruturada sob a forma de um diálogo entre o escritor e um dos habitantes de Niassa, uma terra onde uma retórica de raiz oriental ensina que «Não negar é uma educação». Para lá da diferença entre sapos e pássaros, que é consensual para qualquer falante do português, salta à vista a diferença entre modos de dizer, de pensar, de agir, enfim de ser, entre dois interlocutores pertencentes a duas regiões de um mesmo país, no caso Moçambique, mas poderia ser qualquer outro, inclusive Portugal.

Efectivamente, quando utilizamos a nossa língua supostamente comum, accionamos diferenças de variável espessura e engolimos, com certeza, sempre alguns sapos que são chamados de pássaros ou vice-versa. Percebemos então que os modos de produção dos sentidos poéticos têm as suas versões rotineiras na experiência das nossas

vidas, sempre que as palavras se deslocam dos seus lugares semânticos habituais, ao nível da chamada «linguagem ordinária», para conquistarem espaços anteriormente, por vezes, nem adivinhados, ensinando-nos uma dança produtiva de interpretações que nos obriga a novos passos, como também nos casos de gíria.

O domínio da lusofonia é um lugar de lugares, onde têm assento os silêncios, a debilitação ou a perda de vozes. Envolve, apesar disso, convergências, memórias, trânsitos, divergências, tangências, partilhas, intersecções, versões. É um lugar onde a herança do tempo de descobertas marítimas e conquistas de territórios foi distribuída de modo heterogéneo entre as pessoas que hoje utilizam a língua portuguesa, ou por extensão a galega, ora como língua materna, como ocorre com muitos de nós, ora como língua segunda ou mesmo terceira. Uma diáspora da riqueza linguística que será frutuosa se, na condição de partícipes em condição plurilógica (mais que dialógica), nos propusermos a consolidar uma «comunidade imaginária» transnacional⁴⁹, respeitando a sua intersecção com outras, a do europeísmo, a da africanidade, a da americanidade, a da asiaticidade, a de cada uma das nacionalidades e localidades, todas em complexo e por vezes subtil processo de mutação e, simultaneamente, em intercâmbios vários.

Como afirma Onésimo Almeida, na conferência «Línguas pátrias de uma língua expatriada», em que apresenta o posicionamento de vários escritores sobre a lusofonia, «não haverá a saramaguiana jangada de pedra deslocada para o Atlântico Sul», mas «vários desvios» que «aconteceram, acontecem e continuarão a acontecer»⁵⁰.

Neste novo metaparadigma cultural, os investigadores lusófonos têm a oportunidade de interagir de modo original com outras teorizações com o foco, por exemplo, na Pós-colonialidade e na Teoria crítica feminista, pelo que é importante que sejam organizados projectos internacionais que visem à recolha e análise do material específico da lusofonia, uma tarefa em que a Literatura Comparada poderá oferecer um grande contributo para a construção de uma Teoria da Literatura que logre ultrapassar a sua circunscrição eurocêntrica tradicional, revendo criticamente, por exemplo, a sistematização tradicional dos géneros literários, os modos de recepção das obras até então canonizadas, a aplicabilidade dos estilos de época aos actuais polissistemas literários nacionais, com a atenção reforçada sobre a contribuição dos discursos criativos metaficcionais, os quais frequentemente antecipam perspectivas importantes face às informações fornecidas pelos manuais escolares, que, salvo excepção, servem à sistematização do conhecimento sempre *a posteriori* ao momento da emergência deste. A questão está na redinamização da tradição

literária canonizada, tendo em vista as novas realidades da Literatura, de modo a accionar nesta direcção o campo de forças da lusofonia enquanto *locus de enunciação* privilegiado.

Nos termos da tradição teórico-literária eurocêntrica, a contribuição hoje existente no âmbito da lusofonia é muito rica, mas está marcada pela dispersão, sendo preciso relê-la, recolhê-la, valorizá-la e traduzi-la. É preciso ultrapassar a sabedoria autocrática do pseudo-rigor científico, marcado por um cosmopolitismo bibliográfico que tende a marginalizar a investigação lusófona ou a absorvê-la com base na estratégia da ocultação das fontes mais próximas a nós, numa guerra de espelhos que se ensombrecem sem deixarem ver o nosso contributo comum. E, neste sentido, é muito importante que a organização do actual congresso (2009) tenha programado conferências sobre alguns dos nossos mestres de mestres, o que facilita as futuras investigações. Por ora, o levantamento desta contribuição teórica escapa ao nosso objectivo de apenas accionar as consciências lusófonas em torno da Literatura Comparada e da Teoria da Literatura em novos moldes, visibilizando-as agora como áreas interdisciplinares de conhecimento no campo dos Estudos Semióticos e Culturais, onde a Literatura continua a ter a sua inalienável existência, carecendo ainda, contudo de abordagens que organizem o seu conhecimento em novos termos.

Consequentemente, a nossa tarefa consiste em prosseguir para além do ponto em que alguns dos mais conhecidos manuais de *Teoria da Literatura* estancaram. A título de exemplo, e sem desprimor para outros investigadores com quem aprendemos e continuamos a aprender, apenas referirei o manual *Teoria da Literatura* de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, cuja primeira edição é de 1967 e foi muito utilizado pela minha geração. Analisando as oito edições que teve esta obra, que já foi considerada uma das 100 obras mais lidas em Portugal no século XX, é necessário registar a enorme diferença entre o texto da sua terceira edição (1979) e o da quarta (1982), a qual se apresenta profundamente reformulada, a prometer um segundo volume jamais vindo: se a 3ª edição era constituída por 16 capítulos e finalizava com um capítulo sobre o Estruturalismo, concluído com uma irónica referência ao exorcismo do cientismo pelo *prazer* do texto segundo Barthes, a quarta edição continha apenas 10 capítulos, sendo o referido um dos eliminados, sendo outros revistos e outros completamente novos. A orientação teórica continuou totalmente eurocêntrica, uma vez que, salvo alguma rara e eventual referência, é alheia ao contributo ensaístico de autores lusófonos⁵¹, mesmo os portugueses, facto que não salta logo à vista porque a obra não apresenta uma bibliografia final, apenas notas de fim de página.

Na edição de 1982, Aguiar e Silva assume radicalmente a expurgação da «função poética», mas o que oferece em troca não chega para um entendimento satisfatório do que seja a Literatura a partir dos seus modos culturais de funcionar. É verdade que a apresenta, como um *sistema modelizante secundário*, com base na Semiótica da Cultura da Escola de Tartu, uma orientação importante, mas que não deixa de funcionar como a uma saída airosa para a indefinição do literário, visto que sistemas modelizantes há muitos⁵². Aguiar e Silva complementa esta opção com o remetimento para os *jogos de linguagem* segundo o filósofo Ludwig Wittgenstein, o que ainda é insuficiente para quem tem a expectativa de conhecer a Literatura com o tipo de «rigor científico» que fora prometido na abertura desta edição.

Fugindo assim da hegemonia do paradigma textualista do estruturalismo, Aguiar e Silva avança para o *metaparadigma culturalista*, mas estanca diante do abismo que ameaça o conhecimento neopositivo da Literatura, um conhecimento que parecia facultar com base «numa ética do conhecimento e numa ética do exercício da docência universitária»⁵³. Ao silenciar a iminência deste abismo face à poderosa promessa efectivada pelo título da sua obra, *Teoria da Literatura*, a todos os leitores, nomeadamente os académicos confiantes, deixa-os entregues ao nevoeiro de um metadiscurso assertivo, cujo «rigor», prometido na abertura prefacial, é inequivocamente paradoxal. Um pecado de omissão que, no entanto, em nada impede a massiva existência de discursos metaliterários, ficcionais ou não, comprometidos com a ostensão das limitações fundamentais da linguagem.

A necessidade de enfrentarmos agora o paradoxo do «rigor científico» nos Estudos Humanísticos/ Literários ostenta-se como uma necessidade primeira da nossa autoconsciência profissional nesta era da *glocalização*, quando se impõe o distanciamento crítico da pretensão epistemológica a um tipo de verdade designado como positivo ou neopositivo, essencialista ou universal. No caso da construção do conhecimento da Literatura, e da Literatura dita Ocidental, este «rigor», com é sabido, alicerçou-se pela marginalização «outro», pelo recalque do seu modo de ver e fazer Cultura, de pensar, indagar, teorizar e legitimar o «literário».

«Se o literário não existe em si, como tal, é porque é preciso sempre outra palavra que o diga (...): a outra palavra vem sempre suprir a falta que não existe como tal»⁵⁴ - retomando esta reflexão de Silvina Rodrigues Lopes e adaptando-a ao presente contexto, diremos que a construção hegemónica da Teoria da Literatura alienou-se da palavra do «outro», onde lemos a inscrição silente da questão lusófona, uma questão cuja falta efectivamente não existia como tal.

Derrubados os suportes consensuais da Literatura, uma Literatura sem modificador que a especifique, ficou-nos o desafio de tentar contribuir para conhecê-la melhor, de modo *glocallocalizado*. O desafio de agora à lusofonia é este: recolher, ler e reler, analisar, comparar e avaliar as contribuições dos Estudos Literários e congêneres, de modo a que possam ser construídas propostas originais, inclusive examinando, no domínio canonizado da Teoria da Literatura, até que ponto categorias teóricas e históricas como, por exemplo, as vinculadas aos géneros do discurso literário e aos estilos de época nas Literaturas Europeias, na medida em que se transformam em etiquetas escolares que mecanizam o conhecimento, nos impedem de ver, e ver criticamente sem preconceitos, as novidades específicas das realidades polissistémicas das Literaturas Coloniais e Pós-coloniais no seu esforço para dizer as diferenças.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Onésimo T. «Línguas-pátria de uma língua expatriada», in M^a P. Campos Fernandes, org., 2005:29-38.

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*, revised edition, London- New York: Verso, 1991.

BARTHES, *Critique et vérité*. Paris: Seuil, 1966, trad. M. Cruz Ferreira, *Crítica e verdade*. Lisboa: Edições 70, 1978.

— «La mort de l’auteur» (1968), rep. in *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984, pp. 61-67.

BASNETT, Susan *et alii*. *Orientaciones en Literatura Comparada*, org. Dolores Romero López. Madrid: Arco: Libros, 1998.

BERNHEIMER, Charles *et alii*. «Bernheimer Report, 1993. Comparative Literature at the Turn of Century», in Charles, Bernheimer, org. 1995, pp.39-48; cf. trad. M^a. Helena Serôdio, «O Relatório Bernheimer, 1993. Literatura comparada na transição do século», in Helena Buescu – João F. Duarte – Manuel Gusmão, orgs. 2001, *op.cit.*, pp.17-36.
Disponível em inglês: <http://www.umass.edu/complit/aclanet/SyllPDF/Bernheim.pdf>

BERNHEIMER, Charles, org. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

BUESCU, Helena. *Em busca do autor perdido – histórias, concepções, teorias*. Lisboa: Cosmos, 1998.

— «Literatura Comparada e Teoria da Literatura: relações e fronteiras», in Helena Buescu – João Ferreira Duarte – Manuel Gusmão, orgs. 2001, pp.83-100.

- BUESCU, Helena - DUARTE, João Ferreira - GUSMÃO, Manuel, orgs. *Floresta encantada. Novos caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: D. Quixote, 2001.
- CAMPOS FERNANDES, M^a da Penha. *Mimese irónica e metaficção – para uma poética pragmática do romance (contemporâneo)*. Braga: Universidade do Minho, 1995.
- «Uma outra história: estética da recepção, ruptura, filtro iluminista e mimese poética», in M^a da Penha Campos Fernandes, org. 2005, pp.259-280.
- CAMPOS FERNANDES, M^a da Penha, org. *História(s) da Literatura, Actas do I.º Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas*, Braga - Coimbra: Universidade do Minho - Almedina, 2005.
- CARVALHAL, Tânia Franco. «O reforço teórico», in *Literatura Comparada*. 2^a ed. rev. ampl., S. Paulo: Ática, 1992, pp. 45-74.
- COHEN, R. ,org. *Future Literary Theory*. New York- London: Routledge, 1989.
- COSTA LIMA, Luís. *Estruturalismo e Teoria da Literatura. Introdução às problemáticas estética e sistémica*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- COUTO, Mia Couto. «Luso-afonias – a Lusofonia entre viagens e crimes» (2001), in *E se Obama fosse africano?* Lisboa: Caminho, 2009, pp.183-198
- CULLER, Jonathan. «Comparative Literature and Literary Theory» (1979), trad. Dolores Romero López, in Susan Bassnett *et alii*, pp.106-124.
- *Literary Theory. A Very Short Introduction* Oxford: Oxford University Press, 1997.
- DERRIDA, Jacques. «Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Science» (1966) in R. Macksey R.- E. Donato, orgs, 1970, pp.247-264.
- *L'écriture et la différence*, Paris: Seuil, 1967a.
- *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967b.
- EAGLETON, Terry. *Literary Theory, an Introduction*. Oxford: Basil Blackwell, 1983, trad.Waltensir Dutra, *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, s.d.
- *After Theory*. Londres: Penguin Books, 2004.
- FEATHERSTONE, Mike – LASH, Scott– ROBERTSON, Roland, orgs. *Global Modernities*. London: Sage Publications, 1995.
- FISCH, Stanley. «Consequences», in Mitchell, W.J.T, org. 1985, p.124.
- FOUCAULT, Michel. «Qu'est-ce que un auteur ?», in *Bulletin de la Societé Française de Philosophie*, 63^e. année, n.º.3, juillet-septembre, 1969, pp. 96-104.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité, I, La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.

GARCÍA BERRIO, Antonio. *Teoría de la Literatura*. Madrid: Cátedra, 1988.

GOULART, R. M. *Literatura e Teoria da Literatura em tempo de crise*. Braga: Angelus Novus, 2000

JAUSS, Hans R. «Historia calamitatum et fortunarum mearum or: Paradigm Shift in Literary Study», in R. Cohen, org., 1989.

KNAPP, S. – MICHAELS, W. Ben. «Against Theory», in Mitchell, W.J.T, org. 1985, pp. 11 e 30.

KHUN, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolution* (1962). 2ª. ed., trad. Beatriz V. Boeira – Nélon Boeira, *A estrutura das revoluções científicas*. 3ª. ed. S. Paulo: Perspectiva, 1991, contém o «Pósfacio – 1969» [«Postscript -1969»], pp. 217-256.

LABAN, Michel., *Encontro com escritores, I-VIII*, Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1992-2002.

LOPES, Silvina Rodrigues, *A legitimação em Literatura*, Lisboa: Cosmos, 1994.

LOTMAN, Iouri. *Struktura chudozestvennogo teksta* (1970), trad. H. Meschonnic, *La Structure du Texte Artistique*, Paris: Gallimard, 1973.

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.

MACHADO, Álvaro Manuel – PAGEAUX, Daniel-Henri. «Para uma Teoria da Literatura», in Álvaro M. Machado – Daniel-Henri Pageux, *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*. Lisboa. Edições 70, 1981, pp. 99-128.

MACKSEY, Richard – DONATO, Eugenio, orgs. *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1970.

MAN, Paul de. *Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (1971), 2ª ed. rev. Minnesota: University of Minnesota Press, 1983.

MINER, Earl. *Comparative Poetics: an Intercultural Essays on Theories of Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

MIGNOLO, Walter . «Canon and corpus. An Alternative View of Comparative Literary Studies in Colonial Situations, in *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada, I*, 1991, pp. 219-244.

MITCHELL, W.J.T., org. *Against Theory: Literary Studies and New Pragmatism*. Chicago: Chicago University Press, 1985.

NORA, Pierre. *Essays d'ego-histoires*. Paris: Gallimard, 1987.

OLINTO, Heidrun Krieger. «Historiografia (literária) à flor da pele», in CAMPOS FERNANDES, M.P., org., 2005, pp.140-154.

PICARD, Raymond. *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. Paris : J.J.Pauvert, 1965.

POZUELO YVANCOS, José María – ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María. *Teoría del canon y Literatura española*. Madrid: Cátedra, 2000.

PRADO COELHO, Eduardo. *Os Universos da Crítica*. Lisboa: Edições 70, 1982.

PRAWER, S.S. «What is Comparative Literature?» (1973), trad. Félix Rodríguez, «¿Qué es la Literatura Comparada?», in Susan Bassnett *et alii*, 1998, pp. 21-35.

ROBERTSON, Roland. «Glocalization: time-spice and homogeneity-heterogeneity», in Featherstone – Lash – Robertson, orgs.1995, pp. 25-44.

RORTY, Richard. *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

SILVA, Vítor M. de Aguiar. *Teoria da Literatura* (1967). 3ª, 4ª e 8ª ed.,Coimbra: Almedina, 1979, 1981, 1990.

SOUSA SANTOS, Boaventura. *Um discurso sobre as ciências* (1987). 12ª ed. Porto: Afrontamento, 2001.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*.N. York: Columbia University Press, 2003.

TIEGHEM, Paul Van, «La synthèse en histoire littérature: littérature comparée et littérature générale», in *Revue de synthèse historique*, XXXI, 1921: 254-260.

TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*. Paris: Seuil, 1965.

WELLEK, René – WARREN, Warren. *Theory of Literature* (1949). 3ª ed. rev., 1962, trad. Luis Carlos Borges, rev. Silvana Vieira - Valter Siqueira. *Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários*. S. Paulo: Martins Fontes, 2003.

WELLEK, René. *Concepts of Criticism*. (1963), trad. Oscar Mendes. *Conceitos de Crítica*, S. Paulo: Cultrix, s.d.

— *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. New Haven: Yale University Press, 1970.

NOTAS

*Professora Associada de nomeação definitiva, na Universidade do Minho (Braga, Portugal), com doutoramento em Teoria da Literatura.

¹A supremacia do *paradigma textualista* sobre o *historicista* impôs-se na Europa Ocidental a partir dos estudos de Estilística e, nomeadamente, da antologia de textos dos formalistas russos, *Théorie de la Littérature*, organizada e traduzida pelo investigador búlgaro Tzvetan Todorov em 1965.

²O conceito de *Literatura* como *arte da palavra* – fora do seu exagerado alargamento no âmbito do *paradigma historicista* proveniente do século XIX, onde se confundia com *erudição* – estreitou-se com o *paradigma textualista*, que privilegiava as obras poético-ficcionais como produtos acabados, contudo, o *paradigma culturalista* complexifica a delimitação da Literatura ao conceber estas obras como produções dinâmicas do autor e dos receptores, o que leva à revisão das funções dos metadiscursos na construção do espaço cultural, onde se integram como elementos comunicacionais interactivos. (Registe-se que o ordenamento dos paradigmas literários apresenta variantes: E. Prado Coelho reconheceu o *filológico*, maioritário, preso à delimitação de um sentido textual único e à intenção do autor nas duas vertentes, a *historicista* e a *formalista*; o *comunicacional*, comprometido com a noção de verdade intersubjectiva nas três vertentes, a *erótica*, a *tecnocrática*, a *histórica* ligada à estética da recepção; o *metapsicológico*, baseado na falta de coincidência entre verdade e sentido nas vertentes *psicanalítica* e na *metafísica* – *Id.*, 1982: 15-16).

³ Segundo Van Tieghem (1921, pp. 254-260), os estudos de Literatura Comparada deveriam incidir sobre duas ou três literaturas, enquanto que os de Literatura Geral deveriam focar fenómenos que transcendessem as fronteiras nacionais, como os movimentos literários. A identidade da Literatura Comparada envolve ainda, uso da expressão «literatura mundial» e da palavra «Weltliteratur» (cf. Prawer, 1973, in Bassnett *et alii*, 1998:21-35).

⁴Na vocação internacional da Teoria da Literatura/ Literatura Comparada está implicada a realidade dos «trânsitos» geográficos, viagens, diásporas e exílios, por exemplo: René Wellek (1903-1995), deslocado para os Estados Unidos durante a IIª Guerra Mundial, nasceu em Viena e viveu também em Praga, embora seja de família de origem checa; Erich Auerbach, de naturalidade alemã, exilou-se na Turquia e nos Estados Unidos; Edward W. Said nasceu em Jerusalém, na Palestina (anteriormente à formação de Israel), viveu no Egipto e também nos Estados Unidos.

⁵ Wellek, 1946, in 1963, pp. 223-243.

⁶ *Id.*, 1946, in 1963, p. 224).

⁷Proferida no IIº Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada (A.I.L.C./ I.A.C.L.), em Chapel Hill.

⁸ Wellek, 1958, in 1963, pp.244-255.

⁹In Machsey – Donato, orgs, 1970, pp.247-264; cf. Derrida, 1967. O filósofo francês de origem argelina proferiu esta conferência no Congresso *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, realizado pelo Humanities Center/ The Johns Hopkins University.

¹⁰Barthes, 1966, pp.14-16 (Esta obra integra-se na polémica, com Picard, 1965).

¹¹*Id.*, *op.cit.*, pp.16-40.

¹²Trata-se de documentos elaborados por comissões identificadas pelos nomes dos respectivos secretários, respectivamente Harry Levin, Thomas Greene e Charles Bernheimer.

¹³ Embora identificado pelo sobrenome do secretário da comissão, «O Relatório Bernheimer, 1993. Literatura Comparada na transição do século» foi submetido à associação por dez membros. Além de Charles Bernheim: Jonathan Arac, Marianne Hirsch, Ann Rosalind Jones, Ronald Judy, Arnold Krupat, Dominique La Capra, Sylvia Molloy, Steve Nichols, Sara Suleri. O texto encontra-se disponível, em inglês, na internet, mas pode ser encontrado em português, na trad. de Mª. Helena Serôdio, na abertura da excelente colectânea organizada por Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão, 2001, pp. 17-36, que citaremos.

¹⁴ Bernheimer *et alii*, 1993, p. 18.

¹⁵ *Id.*, *op.cit.*, p.20, itálicos nossos. O verdadeiro busílis está no problema da identificação da Literatura, que é acima de tudo manifestação estética, embora não circunscrita à alta de elite. O prazer do texto, ler-escrever-interpretar, tem os seus graus e os seus modos de concretização. Variavelmente modulada, a Literatura justifica-se ora pelo próprio discurso que lemos com estremecimento interior, mas cuja tessitura cabe ao autor; ora deriva das diferentes formas de ler e valorizar, o que é mais da índole ou da responsabilidade deste ou daquele receptor e das comunidades históricas a que estes pertencem; ora a literatura é também produzida pela convergência de forças institucionais, desde a tradição literária e a escola ao comércio editorial e à política; ora implica tudo isto. A identificação do que seja Literatura não se sujeita a consensos absolutos, nem a evidências do género de 2 e 2 são 4, embora o conhecimento crítico e teórico possa tratar este objecto de estudo em termos de probabilidade cultural localizável histórica, geográfica e socialmente.

¹⁶ Eagleton, 1983, pp.1-17.

¹⁷*Id.*, *op.cit.*, p.232.Recorde-se o dito anteriormente, na p.213 - «A ‘literatura’, conforme observou Roland Barthes, ‘é aquilo que é ensinado’». Este contexto permite-nos inferir que a Literatura padecera de doença metafísica e formalista.

¹⁸Estas correntes distribuem-se pelos seguintes capítulos (*Id., op.cit.*, pp. 59-232): «Fenomenologia, Hermenêutica e Teoria da Recepção», «Estruturalismo e Semiótica», «Pós-estruturalismo» [inclui a Desconstrução], «Psicanálise», «Conclusão: Crítica política»

¹⁹«By “theory” we mean a special project in literary criticism: the attempt to govern interpretations of particular texts by appealing to an account of interpretation in general»; «Our thesis has been that no one can reach outside practice, that theory should stop trying, and that the theoretical enterprise should therefore come to the end» (Knapp - Michaels, in W.J.T. Mitchell, org., 1985: 11 e 30. Na mesma obra, afirma-se que a «theory is not consequential even when the practitioner is himself a theorist» (Fish, «Consequences», p.124).

²⁰ Asiáticos, Africanos, Latino-Americanos, etc. Ver Spivak, 2003.

²¹ Miner, 1990.

²² Rorty, 1982

²³ Jacques Derrida, Michel Foucault, Luce Irigaray, Jacques Lacan, Louis Althusser, Gayatri Spivak, etc.

²⁴ Foucault, 1976.

²⁵«‘Il n’y a pas de hors-texte’ (Derrida,1967b) – ‘There is no outside-of-texte’: when you are getting outside signs and text, to ‘reality itself’, what you find is more text, more signs, chains of supplements», Culler, *op.cit.*, p.12.

²⁶ Uma questão sobre a qual incidiu a nossa tese de doutoramento, 1995, e que desenvolvemos em trabalhos posteriores.

²⁷ Culler, 1997, p.4 -5, itálicos nossos.

²⁸ Cf. Kuhn, 1962, 1969, 1974.

²⁹ Culler, 1997, p.5. Cf. Barthes, 1968; Foucault, 1969; Buescu, 1998.

³⁰ Mignolo, 1991: 234-235.

³¹ É esta a postura de Aguiar e Silva no conhecido manual, *Teoria da Literatura* (1967), que, a partir da sua 4ª. edição (1981), surge profundamente reescrito e com uma tonalidade prefacial bem demarcada pela retórica da racionalidade: «Um livro científico-didático que não se renove, com o espírito de rigor que deve caracterizar a docência e a investigação universitárias, é um livro condenado a morte breve.[...] Na última década, a Teoria da Literatura, em particular no seu interface com outras disciplinas, conheceu profundas modificações. [...] A racionalidade científica, todavia, se é incoadunável com o fixismo teórico, é incompatível também com qualquer espécie de cepticismo ou relativismo gnoseológicos que impliquem a corrosão dos próprios fundamentos dessa racionalidade e gerem a confusão anarquizante de conceitos, métodos, etc.»

³² de Man, 1971.

³³No caso de Aguiar e Silva, por exemplo, que fora deputado no regime político anterior à revolução de Abril de 1974 em Portugal, «o espírito de rigor» não o impediu de omitir (1981ss) a teorização marxista sobre a Literatura, cuja importância no século XX não pode deixar de ser abordada com distanciamento ideológico, por quem diz pôr o conhecimento objectivo acima das razões pessoais.

³⁴ Pozuelo Yvancos - Aradra Sánchez, 2000: 17.

³⁵ Even-Zohar, 1979, 1990, 2004.

³⁶ Bouvoir, I, (1949), 1976, p.20.

³⁷ *A Nova História/ teoria da ego-história* (Nora, 1987) tem despertado interesse pela análise da relação entre a biografia do sujeito e a sua obra científica, inclusive dando lugar a uma «historiografia autobiográfica» (Jauss, 1989). Estas propostas que foram comentadas por Heidrun K. Olinto, no ensaio «Historiografia (literária) à flor da pele» (2005, pp.140-154), onde também comenta o caso de Paul de Man, a estratégia de ocultamento do seu passado nazista, a troca de identidade, a desconstrução e o seu projecto de fundação de novos Estudos Literários.

³⁸ Esta corrente ganha visibilidade a partir de 1978, ano da publicação de *Orientalism*, de Edward Said. Este marco, porém, não nega a importância de representantes anteriores, a exemplo do psicanalista antilhano Franz Fanon, cujo livro, *Les damnés de la terre*, 1961, foi apoiado pelo intenso prefácio de Jean-Paul Sartre, ao tempo da guerra da Argélia (1952-1962).

³⁹ Benveniste, 1966; Lacan, 1966; Barthes, 1968; Buescu, 1998.

⁴⁰ Sousa Santos, 1987.

⁴¹ Kuhn, 1962 e 1969.

⁴² Featherstone - Lash - Robertson, orgs., 1995, especialmente Robertson, pp.25-44.

⁴³ Itamar Even-Zohar, «Polysystem Theory», *Poetics Today*, 1, 1-2, 1979: 287-310; «Polysystem Studies», ed rev. *Poetics Today*, 11, 1, 1990: 6-26; «Polysystem Theory (revised)», in *Papers in Culture Research*, 2004, in <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-cr2004.pdf>

⁴⁴ Mignolo, 1991, p. 235.

⁴⁵ Cito dois exemplos, o do autor de um conhecido e muito peculiar manual de Teoria da Literatura e o da autora de uma vasta reflexão sobre diferentes ramos do conhecimento teórico na actualidade: a) «En épocas

de pensamiento fragmentario y debilitado parece atrevido e insólito proponer una teoría global de una rama del saber.[...] Me parece que, hoy como siempre, permanecen intactas las razones que hacen de los objetos estéticos, de las obras de arte, mensajes, testimonios y desafíos útiles para el conocimiento del hombre [...]» (García Berrio, 1988: 9);

b) «Não é que se justifique a preocupação de uniformização de linguagens, de modo a eleger-se uma perspectiva hegemónica dos estudos literários ou uma orientação teórica que ignore completamente as outras teorias, mas há que dar uma perspectiva ao mesmo tempo plural e coerente, de modo a que os alunos construam o seu próprio saber conscientes dessa pluralidade e dos caminhos que se lhes oferecem» (Goulart, 2000: 1).

⁴⁶ In Couto, 2009:183-198.

⁴⁷ O polissistema multicultural da lusofonia é constituído por Portugal, pela região de Macau e pelos países por ele colonizados - Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, S. Tomé e Príncipe, Timor-Leste; pela Galiza e por pessoas e comunidades esparsas pelo mundo que se servem do português e do galego como língua nativa ou como língua de afecto por descendência ou especialização.

⁴⁸ Lyotard, 1979.

⁴⁹ Aplica-se à formação de comunidades transnacionais, como a lusofonia, a noção de «comunidade imaginária», usualmente referida ao nacionalismo (cf. Anderson, 1991).

⁵⁰ Almeida, 2005, p.37.

⁵¹ A substancial e original tese de Costa Lima, *Estruturalismo e Teoria da Literatura*, por exemplo, já havia sido publicada comercialmente desde 1973.

⁵² Lotman (1970), dentre outros.

⁵³ «Prefácio» (1981), in *Teoria da Literatura*, 8ª ed., 1990.

⁵⁴ Lopes, 1994: 476.

IV COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS (1959) E ESTRATÉGIAS DE INTERLOCUÇÃO E DE SILENCIAMENTOS, NA CONSTRUÇÃO DE ALTERIDADES E RELAÇÕES CULTURAIS

Maria de Fátima Maia Ribeiro - UFBA*

Um colóquio esforça-se sempre por esquecer o risco que corre: o de ser apenas um destes espectáculos por ocasião dos quais, em boa companhia, se justapõem discursos ou dissertações sobre um tema geral. Por exemplo, um espectáculo cultural, justamente, ou uma representação, a menos que não passe de um exercício sobre o que se designa por esta tão obscura palavra, a “cultura”. E sobre uma questão que restará sempre actual, a Europa.

Se este encontro tinha alguma probabilidade de escapar à repetição, dependeria do facto de alguma iminência, acaso ou perigo ao mesmo tempo, fazer pressão sobre nós.

(Jacques Derrida. *O outro cabo*).

Certamente faltam muitas explicações, seria difícil compreender, mesmo ao cabo de longo tempo, por que um gesto se abriu, outro se frustrou, tantos esboçados, como seria impossível guardar todas as vozes

(...),

um ano, depois outro, e outros e outros

(Carlos Drummond de Andrade. “Indicações”. *A rosa do povo*.)

Longe de constituir-se em mais um desses “espectáculos” ou em mero “exercício” cultural, que o tempo submeteria ao imponderável jogo de intermitências, esquecimentos e memória, assinalados em epígrafe, o IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, realizado em Salvador, em agosto de 1959, apresentava, desde o projeto, diversas marcas de “iminência [a] fazer pressão sobre” pessoas e projetos político-culturais em causa. As relações de forças concentraram-se, sobretudo, em um multifacetado, mas consistente mecanismo de silenciamento, que contrastava de

*Professora Associada de Literaturas Portuguesa, Africanas e Comparadas da Universidade Federal da Bahia, coordenadora do XXII Congresso Internacional ABRAPLIP 2009.

forma ostensiva com a loquacidade esperada de um evento intitulado “colóquio”. O silêncio acerca do evento e da série homônima levada a efeito entre 1950 e 1967 parece continuar fornecendo-lhe o traço mais evidente. Tentativas de coleta de informações não raro esbarraram na ausência de publicações a respeito, assim como em declarações de esquecimento, não obstante objetivarem tese de doutoramento avessa a clichês e imaginários colonialistas¹

Transcorridos 50 anos, um fato novo discursivo atualiza a questão e torna-se em oportunidade de retomar as relações culturais entre Portugal e Brasil em meados do século XX, sob o prisma dos intelectuais envolvidos. Na qualidade de pronunciamento de participante privilegiado, há muito esperado, a entrevista de Eduardo Lourenço a Rui Moreira Leite recentemente publicada² reitera a dinâmica do congresso e expõe as pressões da ordem, não do “acaso”, mas do “perigo”, que pairavam sobre determinados coloquistas. Considerando-se o intervalo de quase dez anos de concedida, porquanto feita em 2000, rompe a custo o renitente e compreensível silêncio, para afirmar atitude de então articulada a circunstâncias do momento, bem como a um modo pessoal de ser e agir. Instado a falar da sua experiência no Brasil e em especial na Bahia, nos anos 50 do século passado, Lourenço informa sobre a sua partida de Salvador:

P: O senhor foi embora logo depois do Colóquio?

R: Logo depois do Colóquio, ou mesmo em cima do Colóquio. Imagine que naquela altura o Marcelo Caetano era o único que fazia política dentro do interior do regime. Política intelectual, de participação e de interesse pelas pessoas. Ali ele ouvia uns, ouvia outros e depois convidava-os para almoçar. Eu recebi um desses convites para almoçar e fiquei muito embatucado: por um lado era má educação não aceitar, por outro ele era o homem do regime...respondi-lhe dizendo que saía no dia seguinte - e era verdade - mas no dia seguinte saí mais rápido...Com esse remorso, pois eu não tinha tido razão. Simplesmente o regime tinha criado estas condições maniqueístas, tinha imposto a sua lei. Quero dizer, era para eles muito positivo fazer uma concessão, fazer umas excepções a um e a outro... Mas por outro lado nós não tínhamos um suporte, e eles entravam logo num compromisso torpe...isso era difícil de aceitar...provavelmente o Jorge de Sena também terá tido tal convite...mas ele vinha de Portugal e não era que estivesse muito grato ao regime, - antes pelo contrário nunca estive propriamente - mas era uma pessoa conhecida, poeta, tudo isso...Não sei se terá tido uma jantarada ou um almoço, já não me lembro...O Marcelo Caetano convidava muitas pessoas e era simpático da parte dele mas... Parece-me que, mais tarde, quando veio o famoso marcelismo, uma parte da inteligência portuguesa estava convencida que sim, que finalmente haveria uma abertura, forma de se evitar o que depois realmente aconteceu.³

As palavras de Lourenço ganham maior significação em face da sua atuação no evento como secretário da Comissão Organizadora do IV Colóquio, para além de participante de três distintas secções do evento: Literatura, Belas Artes e Medicina, mediante significativos trabalhos, assinados, à época, Eduardo Lourenço de Faria⁴. Nos documentos do arquivo, não há registro de pronunciamento ou ação política durante o Colóquio: apenas relatos de ações meramente acadêmicas, na Secretaria do evento ou nas sessões de discussão sumariadas.

Por outro lado, coincidência ou ironia, a sua produção ensaística posterior empreendeu perspicaz crítica do Antigo Regime português, com relação ao que denunciava por “O silêncio dos intelectuais”, ao tempo em que revelou a existência de acontecimentos emblemáticos a serviço do salazarismo, a exemplo das Comemorações Henriquinas, estatuto que se poderia estender em analogia ao colóquio⁵. Considerando o IV Colóquio, e, aliás, toda a série dos seis, “o governo português encontraria receptividade a seus propósitos de aproximação do Brasil através de um daqueles “grandes momentos simbólicos”, acionando mais uma vez a vertente cultural. Marcados para 1960, os trabalhos de organização das Henriquinas estenderam-se a partir de 1959, conforme documentam cartas de organizadores, como Vitorino Nemésio, a Hédio Simões, secretário-geral do Colóquio. As trajetórias dos dois eventos entrelaçam-se, não apenas pela proximidade temporal, mas, sobretudo, pela articulação que suscitaram entre as elites dirigentes portuguesas, o Estado e a academia, com fundas ressonâncias no Brasil.

A partida intempestiva de Lourenço diante da perspectiva de um encontro particular com Marcelo Caetano, presidente da Comissão Coordenadora do colóquio em Portugal e identificado como jurista, ex-ministro e Reitor da Universidade de Lisboa, presidente da delegação portuguesa ao Colóquio, revela o jogo de forças em ação. Ratifica também o jogo entre silêncio e linguagem, a fazer valer seus poderes nas relações interpessoais assim como nos dispositivos de participação no evento em si, sob a forma da inserção e recepção dos textos inscritos, considerados “teses”, sobretudo, os dos coloquistas mais proeminentes. Presidente da VI Secção – A Ordem Jurídica, ao lado de Monsenhor Eugênio Veiga e de Orlando Gomes (Bahia), Caetano inscrevera o texto “A polémica da liberdade dos mares e a resposta de Frei Serafim de Freitas a Hugo Grócio”⁶, sintomaticamente discutido sem que estivesse presente. Por sua vez, o relator Auto José de Castro, não obstante o seu notório posicionamento marxista,

restringiu os comentários e silenciou quanto ao desejo de potência subliminar do discurso competente e hegemônico em cena.

Em uma segunda forma de silenciamento, desta feita pelos jornais, o ex-ministro disseminava declarações a negar qualquer sinal de turbulência nos territórios africanos sob dominação portuguesa. A negação sistemática e acintosa combinava-se com o reconhecimento das excelências das ciências, cultura e regime portugueses. Como a tese apresentada em Plenário, o discurso de Marcelo Caetano não conheceu réplica, durante o evento, a não ser da parte de George Agostinho da Silva, durante a mesa-redonda “Problemas africanos de interesse luso-brasileiros”, e de Adolfo Casais Monteiro, em paralelo ao Colóquio, fazendo publicar também por um dos jornais locais, encarregado, como os demais, da cobertura nacional e internacional, o artigo “A grande hipocrisia da Comunidade”⁷. Sem dúvida, o contraponto ou contrafação dos discursos apologéticos de Caetano e da precipitação precavida de Lourenço, sob o prisma paradigmático de alternância entre silêncio e fala, utilizando os mesmos canais.

O texto de Casais Monteiro, exilado no Brasil e então vivendo em Salvador, como professor visitante da Universidade, contém minuciosa crítica ao salazarismo e às pretensões atuais de relações culturais com o Brasil, sob o prisma de intercâmbio. Embora tenha sido recebido com intolerância por salazaristas e aliados, não está citado no fundo documental do Colóquio, nem sequer presente no farto material de cobertura da imprensa, idealizada, reunida e posteriormente encaminhada pelo Serviço Nacional de Informação e Propaganda português à Secretaria do Colóquio, com o que permanece à disposição no arquivo. A radical rasura será revelada por peças de dois outros arquivos da época: o arquivo Hélio Simões e de Ribeiro Couto, nas séries de correspondência.

O artigo, que passa em revista os mecanismos usuais do intercâmbio luso-brasileiro da época⁸, inicia atacando, sem meias-palavras, regimes políticos e projetos de trocas culturais correlacionados:

Cinco anos de vida no Brasil deram-me uma certeza: o intercâmbio cultural luso-brasileiro não pode ser coisa de governos, pela razão evidente de que entre uma democracia e uma ditadura as trocas são impossíveis; porque esta só quer saber de prolongar dêste lado do Atlântico a mentira em que se baseia, lá, todo o edifício.⁹

Conclui, a reiterar a suposta incompatibilidade inicial e a estabelecer posicionalidades e critérios intelectuais e éticos, culturais e políticos, no sentido do entrelaçamento dos planos:

Pergunta-se compreensivelmente, como pode haver diálogo entre um povo livre e um povo de bôca tapada. Os mais otimistas acham, com encantadora igenuidade [sic], que, sendo a cultura desinteressada, êsse problema está fora de questão. Mas isto é o mesmo que supor a tal separação entre um povo e a sua cultura. Admitir que uma ditadura não prejudica a “alta” cultural [sic] equivale a considerar esta última um puro bizantinismo; supor a sua isenção é descrer da sua realidade, é ver na cultura um devaneio sem consequências nem implicações... É, sobretudo, cômoda hipocrisia de que [sic] vê alguma vantagem em fechar os olhos à evidência...

Para além da aproximação que se pode estabelece entre as palavras finais de Casais Monteiro e as de Jacques Derrida, em epígrafe, em termos do “bizantinismo”, da dissociação entre cultura e *polis*, da suposta “isenção”, das sugestões de “espectáculo *cultural* [...] representação [ou] exercício”, as indicações de risco e ameaças à volta do Colóquio de 59 tiveram desdobramento. Como diria Bhabha, citando Foucault, quanto às relações entre saber e poder, o discurso cultural constitui-se “sempre uma resposta estratégica *a uma necessidade urgente* [–“e agônica”, diz ele em outra passagem–] em um dado momento histórico”¹⁰.

A reação faz-se perceber, por metonímia ou amostragem significativa, em carta do também coloquista Álvaro da Costa Pimpão, professor da Universidade de Coimbra, que se apresentava como representante oficial do governo português em matéria do intercâmbio cultural com o Brasil. Em correspondência continuada a Hélio Simões, secretário-geral do IV Colóquio, Pimpão faz a análise do quadro e do evento. Prevalecem elogios a par da sinalização de problemas, segundo o missivista, estrategicamente silenciados:

Envio-lhe junto dois recortes que aqui tinha de parte e uma cópia da palestra para a Emissora, que ontem gravei. A palestra sai nos Emissores de Lisboa, Porto e Coimbra, de modo que, praticamente, toda a gente a ouve. Foi coisa feita à pressa, como de costume, mas em que procuro dar uma opinião sincera do IV Colóquio. Se achar bem, mostre-a ao Reitor. Nesta palestra não dou conta, evidentemente, das *sombras*!¹¹

As “sombras”, que habilmente protegera da exposição midiática, vêm à cena, nas cartas, enquanto “tentativas aí esboçadas para perturbarem os objetivos fundamentais do “Colóquio” [que] não deram qualquer resultado”¹² ou devidamente

pontuadas pelo artigo de Casais Monteiro, de certa forma advertindo o interlocutor brasileiro dos entraves de algum modo sob a sua responsabilidade:

O que mais me impressionou foi a atitude da Imprensa, que tanto louva, como deprecia, sem respeito algum pelas leis da hospitalidade! O artigo do Casais Monteiro, por exemplo, actualmente Professor da Universidade da Bahia, é uma coisa que não poderia suceder aqui, por maior que fossem as nossas razões de queixa do Brasil.¹³

Diante da denúncia do salazarismo e da contestação dos projetos portugueses de aproximação, que ostentava como de sua alçada, Costa Pimpão ressalta a autoridade de vigia avançado das relações Portugal-Brasil e reage com o ataque velado, sob a forma de registro e reparo, transmitindo o desacordo e a censura ao seu interlocutor. Não se pode descartar, ainda, ser o professor catedrático o alvo das críticas de Casais ao certo professor indicado pela Universidade de Coimbra, ou mesmo “o último”, cujo “reacionarismo” é denunciado junto com o retorno forçado:

E contudo, até essa excelente biblioteca oferecida por excepção, à Universidade de S. Paulo, tem um codicilo suspeito: vem com ela o “presente” de um professor que, por períodos de dois anos, creio, a Universidade de Coimbra renova. Parece que o último teve de ser recambiado antes da data prevista, de tal maneira o seu reacionarismo lhe criou um ambiente impróprio aos fins supostamente desinteressados da sua escolha.¹⁴

Afinal, o texto do jornal atacava o dispositivo da representatividade que o autor desejava incontestado, por sobre a investidura oficial ditatorial, que Pimpão defendia e alardeava:

O problema é, efetivamente, êste: aqui no Brasil, onde os intelectuais e professores portugueses são recebidos de braços abertos, não se espera dêles que sejam enviados da ditadura mas representantes da cultura portuguesa.¹⁵

Como dizia no ensaio publicado¹⁶, com o texto de Casais, o intercâmbio oficial luso-brasileiro parece sofrer a crítica mais contundente da sua longa carreira, e um dos seus guardiões mais fiéis acusa o golpe e revida, atacando por extensão os segmentos que propiciaram voz e presença ao inimigo.

Junto com a improcedente crítica à imprensa, dado o ostensivo favorecimento dos propósitos oficiais de aproximação dos países-tema, colocados no centro das

matérias, pode-se perceber a censura subliminar ao fato de a Universidade da Bahia haver convidado Casais Monteiro para professor visitante, em 1959. Sem referência direta, a carta de Pimpão colocava em questão o estatuto de exilado político de um português dissidente, precisamente no Brasil da aliança pretendida, a que se somava o desconforto pelo pronunciamento, em contraponto a alegadas “razões de queixa do Brasil”. Coincidência ou não, Casais Monteiro atribui a esse artigo a não renovação do seu contrato de professor visitante na Universidade da Bahia, conforme escreve em carta a Ribeiro Couto¹⁷. Quando se envereda por acasos e intencionalidades, ambivalências e ambiguidades, as coincidências enredam-se às contingências e ao aleatório, ganhando força e significação, à espera do tempo e da história, a apagar ou a reencontrar e rever, oferecendo-se às mais diversas leituras.

ADENDO

A GRANDE HIPOCRISIA DA COMUNIDADE

Adolfo Casais Monteiro

Cinco anos de vida no Brasil deram-me uma certeza: o intercâmbio cultural luso-brasileiro não pode ser coisa de governos, pela razão evidente de que entre uma democracia e uma ditadura as trocas são impossíveis; porque esta só quer saber de prolongar dêste lado do Atlântico a mentira em que se baseia, lá, todo o edifício. Ora, sucede que a cultura não pode alimentar essa mentira. Se o govêrno português cuidasse sèriamente de difundir a cultura nacional, estaria difundindo aquilo mesmo que por todos os meios procura abafar, pois cultura e ditadura são termos antitéticos. De modo que o govêrno português só tem real interêsse no intercâmbio de... títulos universitários, salamaleques acadêmicos, e de discursos. E, a título de exemplo:

Por tôda a parte onde tenho estado, de Pôrto Alegre a Fortaleza, verifico êste facto impressionante: com excepção de S. Paulo, por toda a parte se evidencia carência daquela biblioteca que Portugal [sic] deveria ter oferecido a cada uma das universidades brasileiras, como demonstração mínima de interêsse no tal intercâmbio; mínima e... econômica. Por aí se devia começar, e com isso o orçamento não se veria em risco de perder aquêle celebrado superavit, tão claro [sic] à alma do sr. Oliveira Salazar.

E contudo, até essa excelente biblioteca oferecida por excepção, à Universidade de S. Paulo, tem um codicilo suspeito: vem com ela o “presente” de um professor que, por períodos de dois anos, creio, a Universidade de Coimbra renova. Parece que o último teve de ser recambiado antes da data prevista, de tal maneira o seu reacionarismo lhe criou um ambiente impróprio aos fins supostamente desinteressados da sua escolha. Ora o que se deseja são bibliotecas... sem condições, é a cultura sem mestre, porque o mestre, se escolhido por qualquer

entidade portuguesa, mesmo universitária, fica justificadamente suspeito de ter sido escolhido, não pela sua competência, mas pelas garantias políticas que ofereça.

Há quem se escandalize pelo fato de haver no Brasil intelectuais portugueses que não se restringem às respectivas “especialidades”, e que, sendo professores não se limitam a ensinar, sendo poetas não se limitam a fazer versos, sendo pintores não se limitam a pintar... etc. É que êsses intelectuais são também “especialistas” de outra coisa, se me permitem a ironia: têm a especialidade de serem cidadãos conscientes. Não lhes parece que cumpra a um intelectual ou artista português [sic] ignorar os problemas dos portugueses, pelo fato [sic] de se encontrar no Brasil. E, pelo contrário, essa condição os obriga precisamente a defender o melhor da dignidade nacional não calando o que a sua consciência lhes aponta como irresponsabilidade ou traição por parte dos detentores do poder, ou dos detentores de funções culturais que pelo seu silêncio e aquiescência se tornam afinal politicamente responsáveis e com aqueles solidários.

O problema é, efetivamente, êste: aqui no Brasil, onde os intelectuais e professores portugueses são recebidos de braços abertos, não se espera dêles que sejam enviados da ditadura mas representantes da cultura portuguesa. E como podem homens que abdicaram daquela liberdade essencial à autêntica cultura, representar a do seu país? Os que pactuaram com esse regime ditatorial tornaram-se coniventes no crime contra a cultura – e só podem ser, aqui, pálidas sombras, de cabeça vergada ao pêso da sua traição, fugindo à conversa leal, fingindo ignorar o preço por que pagaram as suas cátedras.

É muito cômodo dizer que se é “alheio” à política. Mas com [sic] pode um professor ser alheio à demissão dos seus colegas de ontem, cujo valor intelectual não ignora? Como pode êle ser indiferente à censura, supressão dos mais elementares direitos, às prisões sem outra justificação que a arbitrariedade do poder? Como pode êle admitir que seja da polícia política a última palavra no concurso para uma cátedra? Êsse alheamento com que julga poder justificar-se, chama-se cobardia, e o seu resultado é que êle se torna tão político como o poder que lhe impõe o silêncio.

É porisso que pomos em dúvida a contribuição que possam dar a qualquer espécie de autêntico intercâmbio cultural luso-brasileiro indivíduos ou instituições que não são livres de debater os problemas da cultura, pois esta se encontra agrilhoada a um sistema de govêrno que pretende fazer dela expressão do seu reacionarismo, tutelando-o e dirigindo-a. Em vista do que, a palavra caberá em última análise ao mêdo, e não à opinião.

O que pode interessar à cultura brasileira é a colaboração desinteressada de intelectuais portugueses, universitários ou não, que possam debater problemas comuns – e que queiram “dar”, sabendo “receber”. O Brasil não precisa de lições, mas quer uma cooperação que todavia só pode ser benéfica para ambas as culturas se as Universidades e os intelectuais portugueses vierem aqui em seu próprio nome, representando uma cultura e não um govêrno.

Não é para admirar que aumente o número de professores portugueses em Universidades e outras Escolas do Brasil, sabendo-se quantos, em Portugal, se acham impedidos de exercer a sua atividade em estabelecimentos de ensino. Êsse é talvez o maior serviço prestado pelo Brasil à cultura portuguesa, pois vem permitindo que não se estiolem vocações em Portugal desviadas do seu curso normal. O Brasil não pergunta aos professores quais as suas opiniões políticas, e só quer saber da qualidade da colaboração que lhe podem trazer êsses professores, seja qual for a sua nacionalidade. É exatamente uma lição que proponho à meditação dos representantes oficiais portugueses que, no próximo Colóquio, terão oportunidade para aprender alguma coisa sôbre a maneira como no Brasil se promove a cultura e se orienta a educação.

É de lamentar que no Brasil se duvide da isenção de representantes da cultura portuguesa que o são ao mesmo tempo dum govêrno que deu provas em demasia de não respeitar nem a liberdade do ensino, nem a liberdade da cultura. Mas a dúvida é infelizmente justificada. Pergunta-se compreensivelmente, como pode haver diálogo entre um povo livre e um povo de bôca tapada. Os mais otimistas acham, com encantadora igenuidade [sic], que, sendo a cultura desinteressada, êsse problema está fora de questão. Mas isto é o mesmo que supor a tal separação entre um povo e a sua cultura. Admitir que uma ditadura não prejudica a “alta” cultural [sic] equivale a considerar esta última um puro bizantinismo; supor a sua isenção é descrer da sua realidade, é ver na cultura um devaneio sem consequências nem implicações... É, sobretudo, cômoda hipocrisia de que [sic] vê alguma vantagem em fechar os olhos à evidência...¹⁸

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. Indicações. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. p.168-170.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS, 4, 1959, Salvador. Documentação para a Editoração dos Anais, 1959. Salvador, Instituto de Letras da UFBA. Material de Arquivo *DEA-COL 1959*.

COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS, 4, 1959. Salvador. *Livro da organização e programação*. Salvador: Imprensa Oficial, 1959.

DERRIDA, Jacques. *O outro cabo*. Trad. Fernanda Bernardo. Coimbra: Reitoria da Universidade de Coimbra/A Mar Arte, 1995.

LOURENÇO, Eduardo. Em memória de Abril: antigo e novo silêncio. *O Jornal*, Lisboa, n.479, p.11-12, 27 abr. 1984.

LOURENÇO, Eduardo. A miragem brasileira; entrevista a Rui Moreira Leite. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 171, p.296-312, maio de 2009.

LOURENÇO, Eduardo. O silêncio dos intelectuais. *Expresso*, Lisboa, p.29-R, 16 mar. 1985. Actual Cultura.

MONTEIRO, Adolfo Casais. A grande hipocrisia da Comunidade. *Jornal da Bahia*, Salvador, p.4, 15 e 16 ago. 1959. Caderno 2.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Carta a Ribeiro Couto. Rio de Janeiro, 27.5.1960. Rio de Janeiro: Arquivo-Museu de Literatura; Fundação Casa de Rui Barbosa.

PIMPÃO, Álvaro da Costa. Carta a Hélio Simões, Coimbra, 10 set. 1959. Arquivo Hélio Simões - Série Correspondência, doc. 1421, pasta 035. Salvador: Instituto de Letras/UFBA. *AHS-CA*, 1959a.

PIMPÃO, Álvaro da Costa. Carta a Hélio Simões, Coimbra, 13 out. 1959. Arquivo Hélio Simões - Série Correspondência, doc. 1449, pasta 035. Salvador: Instituto de Letras/UFBA. *AHS-CA*, 1959b.

RIBEIRO, Maria de Fátima Maia. IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros: malhas de sombras e silêncio que o império tece... In: LEMOS, Fernando; LEITE, Rui Moreira (org.). *A missão portuguesa: rotas entrecruzadas*. São Paulo: Editora UNESP; Bauru: EDUSC, 2003. p.29-38.

RIBEIRO, Maria de Fátima Maia. Presença de intelectuais portugueses no Brasil: acaso ou intencionalidade? In: HOISEL, Evelina, RIBEIRO, Maria de Fátima (org.). *Viagens*; Vitorino Nemésio e a presença de intelectuais portugueses no Brasil no século XX. Salvador: EDUFBA; SIEN, Direção da Cultura do Governo dos Açores, 2007. p. 15-48.

RIBEIRO, Maria de Fátima Maia. *IV COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS: relações culturais, identidade, alteridade*. Salvador, 1999. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – FACOM – UFBA, 1999. 6 v. 495 + cc.900 p.

NOTAS

[1] Ribeiro, 1999.

[2] Lourenço, 2009.

[3] Id., *ibid.*

[4] Cf. Dossier Eduardo Lourenço de Faria (DEA-COL 1959). Trabalhos inscritos: Secção 3 A literatura, texto “Adolescentismo da moderna literatura portuguesa”, relatório de Jorge de SENA, apresentado para discussão em 14/8/1959; Secção 4 Belas Artes, texto “Fenomenologia e historia da arte – o exemplo barroco”, relatório de Mário CHICÓ, apresentado para discussão em 19/8/1959; Secção 7- As Ciências Médicas, texto “O Brasil na obra médica de Zacuto Lusitano”, relatório de Jaime de Sá MENEZES, apresentado para discussão em 19/8/1959 (RIBEIRO, 1999, v.3; DEA COLOQUIO, 1959). DEA-COL 1959.

[5] Lourenço, 1984; Lourenço, 1985.

[6] Cf. Dossier Marcello Caetano (DEA-COL 1959). Comunicação, Relatório e Súmula da Sessão do dia 11 de agosto de 1959. Ver também análise detalhada do caso em RIBEIRO, 1999, v.1 e 3.

[7] Monteiro, 1959.

[8] O texto de Casais, tendo sido encontrado em 2003, integrou proposta de trabalho encaminhada com vistas a apresentação no Encontro do Pólo de Relações Culturais Brasil-Portugal do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro de 2004, com o título provisório “Itinerância lusa no Brasil em meados do séc. XX e a questão da representatividade: os casos Casais Monteiro e Vitorino Nemésio” – fato não ocorrido. Em uma primeira apresentação, tornou-se, afinal, parcialmente publicado sob a forma de estudo no ensaio “Presença de intelectuais portugueses no Brasil” (RIBEIRO, 2007). Em virtude do interesse documental e acadêmico, transcrevo ao final deste artigo o texto na íntegra, conforme publicado em Salvador, em agosto de 1959, dirimindo eventuais dúvidas decorrentes de editoração truncada no jornal Portugal democrático, conforme demonstra Gilda Santos, em texto a ser publicado nestes mesmos anais.

[9] Monteiro, 1959, p.4.

[10] Bhabha, 1998, p. 115, grifo do autor.

[11] Pimpão, 1959b, grifo do autor.

[12] Pimpão, 1959a.

[13] Pimpão, 1959b.

[14] Monteiro, 1959.

[15] Id., *ibid.*

[16] Ribeiro, 2007.

[17] Cf. Monteiro, 1960. Texto gentilmente cedido por Rui Moreira Leite, em suas investigações das relações epistolares entre intelectuais portugueses e brasileiros, a quem de público agradeço.

[18] Monteiro, 1959, p.4. A transcrição mantém a grafia e busca aproximar-se da diagramação do texto-fonte encontrado, depositado na seção de coleções de jornais antigos da Biblioteca Central do Estado da Bahia, em Salvador. Proibida a reprodução, pelas normas de arquivologia da Casa, o único recurso consistiu na transcrição cuidadosa do artigo.

SALOMÉ, O MITO, SUAS TRANSFORMAÇÕES E REFLEXOS NA LITERATURA PORTUGUESA

Maria de Pompéia Souza - UCSAL*

1 O MITO NA LITERATURA

É curioso pensar que o mito bíblico da degola de São João Batista tenha tido tanta repercussão, tantas apropriações e passado por diversas transformações ao longo do tempo.

Refiro-me ao mito de **Salomé**, cujo nome, na Bíblia não é achado em parte alguma.

A respeito de Salomé, diz John L. McKenzie⁽¹⁾ que era filha de Henedes Filipe e de Herodíades, filha de Aristóbulo, mas que seu nome não é mencionado nos Evangelhos. Sua dança, porém, comprometeu Herodes Antipas na terrível promessa que lhe fizera de apresentar-lhe a cabeça do profeta bíblico.

Na Bíblia, tanto Mateus como Marcos fazem referência a uma dançarina, filha de Herodíades e enteada de Herodes, a quem é atribuída a morte de João Batista, mas sem nomeá-la. Este, estando preso por ordem de Herodes, por recriminar o seu casamento com a mulher do próprio irmão, Felipe, é degolado a seu mando para satisfazer o desejo de sua enteada que, instigada por Herodíades, pede sua cabeça num prato, para em seguida entregá-la à mãe.

Assim está em Mateus 14, 6-11:

Mas, na festa de aniversário de nascimento de Herodes, a filha de Herodíades dançou no meio dos convidados e agradou a Herodes. Por isso, ele prometeu com juramento dar-lhe tudo o que lhe pedisse. Por instigação de sua mãe, ela respondeu: “Dá-me aqui, neste prato, a cabeça de João Batista”.

* Professora Adjunta de Literatura Portuguesa da Universidade Católica do Salvador (UCSAL).

O rei entristeceu-se, mas como havia jurado diante dos convidados, ordenou que lha dessem; e mandou decapitar João na prisão. A cabeça foi trazida num prato e dada à moça, que a entregou à sua mãe⁽²⁾

Na versão de Marcos, 6, 21-8 o episódio é assim narrado:

O lugar, porém, um dia favorável em que Herodes por ocasião do seu natalício, deu um banquete aos grandes de sua corte, aos seus oficiais e aos principais da Galiléia. A filha de Herodíades apresentou-se e pôs-se a dançar, com grande satisfação de Herodes e dos seus convivas. Disse o rei à moça: “Pede-me o que quiseres, e eu to darei”. E jurou-lhe: “Tudo o que me pedires te darei, ainda que seja a metade do meu reino”. Ela saiu e perguntou à sua mãe: “Que hei de pedir? E a mãe respondeu: “A cabeça de João Batista”.

Tornando logo a entrar apressadamente à presença do rei, exprimiu-lhe seu desejo: “Quero que sem demora, me dês a cabeça de João Batista”. O rei entristeceu-se; todavia, por causa da sua promessa e dos convivas, não quis recusar. Sem tardar, enviou um carrasco com a ordem de trazer a cabeça de João. Ele foi, decapitou João no cárcere, trouxe a sua cabeça num prato e a deu à moça, e esta a entregou à sua mãe⁽³⁾.

Ora, por essas passagens percebem-se, pelo menos, três coisas a serem focalizadas: o crime de degola de um inocente, a frouxidão de Herodes e a vingança e crueldade de Herodíades.

Em nenhum momento, as escrituras dão relevância à figura da enteada de Herodes a qual nem nominada é, parecendo dar ênfase à figura de sua mãe cujos desejos de vingança são evidentes.

Nos fragmentos de textos coptas dos Evangelhos Apócrifos⁽⁵⁾, também não há menção ao nome da filha de Herodíades, acrescentando-se apenas que era uma jovem bonita e com grande poder de sedução.

A jovem tinha nas mãos uma rosa fresca e um lírio vermelho que exalavam agradável perfume. Trajava vestido de grande valor, trazia uma leve túnica de baile adornada de flores e uma faixa de púrpura, envolvia-lhe a cintura. Usou de todos os artifícios de sedução e cantou hinos harmoniosos.

Vendo-a a bailar e saltar de mil maneiras graciosas, o rei ficou cada vez mais encantado. Aqueles que estavam recostados a seu lado pediam-lhe que desse à jovem alguma recompensa digna de uma rainha.

Acredita-se que esse trecho dos Fragmentos tenha sido a matriz que sofreria diversas transformações ao longo dos tempos.

Semelhante aos trechos citados anteriormente, ela pede a cabeça de João Batista por ordem de sua mãe, a qual lhe ordena que a traga numa bandeja.

O nome Salomé aparece pela primeira vez em “História dos Hebreus” da obra *Antiguidades Judaicas* de Flavio Josefo, historiador judeu que teria vivido no primeiro século de nossa era.

Nesse livro, há um registro da árvore genealógica de Herodes, no qual é citada Salomé como filha de Herodíades com Herodes Felipe, Tetrarca da Itureia e de Traconítide; Herodes era filho de Herodes o Grande e de Mariana. Herodíades, porém, não respeitou as leis judaicas, abandonando seu primeiro marido para desposar Herodes, seu cunhado, que usurpou o trono de Tetrarca da Galileia.

Há, pois, um registro histórico da existência de **Salomé**.

Há também algumas lendas que falam de **Salomé** como uma lenda cristã e de sua morte como punição pela decapitação de João Batista. Segundo essa lenda, enquanto Salomé atravessava um rio gelado, este se rompeu, ela caiu na água, o gelo se fechou, decapitando-a.

O mito de Salomé como mulher sensual começou a vigorar, porém, no final do século XIX, com o movimento decadentista, que absorveu os excessos pessimistas ideológicos e artísticos desse período.

Por explorarem temas chocantes, por levarem uma vida de dissipação, de prazeres refinados, de sensações mórbidas, doentias, enfim, por criarem um mundo artificial, os escritores desse período foram chamados de Decadentes. A par dessas características mórbidas, os Decadentes cultuavam um mundo mergulhado em perfumes, essências raras, flores exóticas, música, dança.

Por volta de 1886, Jean Moreas propõe a denominação de Simbolistas para os escritores daquela época, em lugar de Decadentes.

O fascínio que a figura de Salomé despertou então, nos escultores, pintores, músicos, etc., é difícil de explicar. Mesmo porque a representação de Salomé, desde os mais remotos tempos, não tinha essa carga de sensualidade e luxúria expressa no final do século XIX.

Eleita musa da estética decadentista, foi imortalizada por vários autores entre pensadores, poetas, dramaturgos, como sejam, Oscar Wilde, Mallarmé, Flaubert, Eugenio de Castro, Menotti Del Picchia, Carlos Saura, etc. E por que Salomé, se as

características de luxúria, crueldade, vingança eram atribuídas no início à sua mãe Herodíades? O certo é que a figura de Salomé, com o passar do tempo, vai-se distanciando cada vez mais do mito bíblico e adquirindo características próprias, transformando-se numa mulher sedutora, pérfida, lasciva.

O escritor irlandês Oscar Wilde escreveu em 1893, em francês, uma peça denominada *Salomé*⁽⁸⁾, baseada no episódio da morte de São João Batista, porém centrada na jovem filha de Herodíades, que era dançarina.

Dentro da estética simbolista, Oscar Wilde tenta criar todo um mundo de luxúria, ostentação, morte, suntuosidade, luxo, riqueza, perfumes exóticos, etc.

A peça termina de uma maneira brutal e chocante, num êxtase de necrofilia, quando Salomé beija a cabeça decepada de João Batista. Em seguida, é assassinada cruelmente a mando de Herodes.

Outra obra literária, de 1884, *À Rebours* (Às avessas), do francês Huysmans, apresenta o tema de Salomé através da obra de Gustave Moreau. Des Esseintes, personagem do romance, passa a noite trancado no seu gabinete admirando duas telas de Moreau intituladas “Salomé” e “Aparição”, as quais são descritas minuciosamente na obra. Gustave Moreau foi um pintor simbolista que influenciou muitos autores na época.

Em Portugal, Eugénio de Castro também não fica indiferente ao mito de Salomé e escreve um poema que apresenta uma atmosfera toda artificial na qual ele exhibe um mundo cheio de imagens ricas, onde predominam o luxo, jóias, perfumes exóticos, gosto herdado do parnasianismo.

Apropriando-se do mito de Salomé, constrói um poema em quatro partes, revelando uma forte influência de Oscar Wilde.

Na primeira parte, o autor apresenta Salomé num cenário resplandecente de luz, cores, jóias, perfumes, dando comida aos peixes.

Grácil, curvada sobre os feixes
De junco verde a que se apóia,
Salomé deita de comer aos peixes,
Que na piscina são relâmpagos de jóia.
Frechas de diamante, em fúrias luminosas,
Armando rútilas batalhas
De pedras preciosas...

Em seguida ela se retira, acariciando na passagem os leões que rugem apaixonadamente, e entra nos seus aposentos.

Nesse cenário suntuoso, o autor descreve o poder que emana de Salomé, de domar até as mais brutas feras, numa atmosfera de sensualidade e associações sinestésicas. “Num gesto musical que espalha mil perfumes [...]”.

Na segunda parte, o autor focaliza ainda Salomé na sua intimidade, após uma lição de dança. Flávia, a sua professora, através de um monólogo, enaltece os seus predicados como dançarina, sua lascívia, seus gestos voluptuosos. Embalada por esse discurso elogioso, Salomé adormece entre nuvens de incenso com perfumes de mirra e sonha com a lenda que fala do incesto que deu origem ao nome dessa árvore.

No final, Salomé desperta com os raios da lua entrando pela janela e os gritos das escravas anunciando a morte do leão mais amado. Com a notícia, Salomé desmaia.

Na terceira parte, o poeta nos apresenta João Batista com seu aspecto feroz de homem selvagem, embrutecido, encerrado na jaula do leão morto:

Na jaula do leão que morreu, João Baptista,
A rugir como um leão, passa as noites e os dias...
Sua voz augural, inflamada, constricta
E aperta sem cessar a alma de Herodias.

Moreno como o bronze, os cabelos crescidos,
Olhos doidos, febris, cheios de maldições,
Seus sonoros rugidos
Fazem tremer de susto os outros leões!

Nessa parte, há a descrição da paixão de Salomé por João:

Salomé ama João
Ainda mais do que o leão que lhe morreu,
Passa horas sem fim, cheia de comoção,
A ouvi-lo discorrer sobre Jesus e o Céu...
Logo pela manhã, leva-lhe de comer,
Iguarias sensuais, dignas de grandes reis,
Dá-lhe flor's a cheirar e vinhos a beber,
—E até lhe deu um dos fúlgidos anéis...

E o austero Precursor, o filho de Isabel
Que andava nu ao sol, mastigando raízes,
Ama perdidamente o delicado anel
Cuja pedra lhe doira as noites infelizes...

Diferente da personagem de Wilde, João corresponde à paixão de Salomé no poema.

Na quarta e última parte do poema, acontece o banquete do aniversário de Herodes, com a dança de Salomé e a fatídica promessa.

Ainda lembrando Wilde na sua peça, Eugênio de Castro aproveita para exibir o seu gosto pelo luxo e pela ostentação e o seu amor ao exotismo oriental. Envoltos numa atmosfera de perfumes, flores, música, aparece Salomé dançando, anestesiada pelo perfume inebriante e pela música. Traz em cada mão uma açucena.

No conto “Herodíades” da obra de Flaubert intitulada *Três contos*, ainda que a personagem principal seja Herodíades, aparece a cena da dança de Salomé, embora o autor veja, na figura da filha, a projeção da mãe:

Mas no fundo da sala chegou um sussurro de surpresa e de admiração. Uma jovem acabava de entrar. Sob um véu azulado escondendo-lhe o peito e a cabeça distinguiam-se-lhe as curvas dos olhos, o precioso tom amarelado de suas orelhas, a brancura de sua pele. Um lenço de seda penta-cores cobrindo-lhes as costas, era amarrado bem abaixo da cintura por um cinto de ouro trabalhado. Sua calça preta era bordada de mandrágoras, e de uma maneira indolente ela fazia estalar as suas chinelinhas de penugem de colibri.

No alto do estrado, ela tirou o véu. Era Herodíades, como outrora, em sua plena juventude. Depois, ela começou a dançar. Seus pés passavam um na frente do outro ao ritmo da flauta e de um par de crótalos. Seus braços roliços chamavam alguém que não cessava de fugir. Ela o perseguia, mais leve que uma borboleta, como uma Psiquê curiosa, como uma alma aventureira, e sempre pronta a partir voando.

[...]

As pálpebras semicerradas, ela se contorcia inteira, balançava o ventre com ondulações de mar agitado, fazia tremer os seios, e o rosto sempre móvel e os pés não paravam.

Ela dançou como as sacerdotisas da Índia, como as núbias das cataratas, como as bacantes da Líbia. Requebrava-se totalmente, tal como uma flor agitada pela tempestade. Os brincos saltavam-lhe das orelhas, a seda de suas costas cambiava de cor; dos seus braços, dos seus pés, das suas roupas brotavam íntimas faixas que inflamavam os homens.

Quanto aos trajes, Eugênio de Castro, porém, apresenta-a envolta numa túnica transparente a qual deixa entrever seu corpo que, ao invés de alvo, como o do conto de Flaubert, é moreno:

De súbito, porém, tudo se cala: do fundo,
Aparece dançando a linda Salomé.

Um zainph lunar leve como um perfume,
Cinge-a, deixando ver sua nudez morena.

Cega dos seus anéis o precioso lume
E em cada mão traz uma pálida açucena.

A dança de Salomé vem-se modificando através dos tempos em vários aspectos.

Em primeiro lugar, na Bíblia, em Mateus e Marcos, a filha de Herodíades apenas *dança* para Herodes e seus convivas e agrada a todos.

Nos Evangelhos Apócrifos, também ela não é nomeada, mas se afirma que era bonita e sedutora, tinha nas mãos uma rosa fresca e um lírio vermelho, trajava vestido de grande valor, túnica de baile adornada de flores e uma faixa de púrpura. Também registra que usou todos os artifícios de sedução e cantou hinos harmoniosos.

No texto de Huysmans, o personagem já referenciado admira, durante toda a noite, duas telas de Moreau: “Aparição” e “Salomé”. Na tela denominada “Salomé”, esta aparece segurando uma flor de lótus, símbolo sexual feminino, e avança na ponta dos pés aos acordes de uma guitarra, sendo descrita através de ondulações das suas sacudidelas de ventre, estremecimento de coxas, etc.

Em ambas as telas, suas roupas são ricamente ornadas de pedras e pérolas, sendo que, na tela “Aparição”, ela está quase nua, apontando para a cabeça de João Batista envolta num feixe de luz. Está descalça e não segura nada nas mãos.

Na sua peça, Oscar Wilde diz que Salomé vai dançar a Dança dos Sete Véus, embora não a descreva. A figura de Salomé é de uma jovem de pele branca.

Em Eugênio de Castro, II parte, Flávia exalta os gestos luxuriosos de Salomé na dança:

— Ninguém te vence, flor, nas danças voluptuosas!
Ora altiva, ora lânguida, ora inquieta
Traçando no ar gestos macios como rosas,
És navio, serpente e borboleta!
Cheios de garbo e aroma,
Teus movimentos são lascivos como vagas;
Ninguém te vence, flor, quando dançando, embriagas:
Nem mesmo Júlia, a imperatriz de Roma!
Teu nome há-de brilhar mais de que o sol no azul!
Em breve, ó Salomé, que os corações cativas,
Ouvindo a tua fama, os reis do norte e sul,
Virão beijar-se os pés, em longas comitivas!

A fala de Flávia encontra eco em alguns símbolos, como borboleta, serpente, navio, sugeridos em Flaubert: “Mais leve que uma borboleta, ela se contorcia inteira, balançava o ventre com ondulações de mar agitado”.

Na última parte do poema de Eugênio de Castro, que fala do momento da dança, os movimentos de recuo e avanço e entorpecimento também são bem semelhantes.

A entrada de Salomé no recinto da festa se dá da mesma maneira, tanto em Flaubert como em Eugênio de Castro: ela entra inesperadamente.

Observa-se que a representação de Salomé varia através de cada autor e época: aparece vestida, despida, calçada, descalça, ora leva uma açucena nas mãos, ora lírio, rosa, ou flor de lótus. Dança ao som de flauta, crótalos, burcelins ou guitarras.

Apoderando-se do mito bíblico, os simbolistas recriam a figura de Salomé a partir de Herodíades, a qual foi a primeira representação da crueldade e da luxúria. Na obra de Flaubert, ela é preparada pela mãe para seduzir Herodes pela dança. Em Wilde, a mãe tenta impedir que ela dance e procura afastá-la de Herodes. Wilde transfere a responsabilidade da morte de João para Salomé, que se vinga por se sentir rejeitada por João. Já em Flaubert, ela é mero instrumento de vingança de Herodíades e parece ignorar quem é João. Mais próximo de Wilde, a Salomé de Eugênio de Castro se apaixona por João, mas não quer matá-lo; no entanto é pressionada pela mãe a fazê-lo.

Essa onda luxuriosa sobre o mito de Salomé teve repercussão também aqui no Brasil. Em 1940, Menotti Del Picchia publica seu romance *Salomé*, ambientado, segundo o autor, no período de 1928 a 1936, e escrito por volta de 1931.

A história se desenrola entre as décadas de vinte e trinta, e reflete toda a euforia da revolução literária pós-Semana de Arte Moderna de 1922. O ambiente cultural paulista está presente, refletido através de seus personagens, situações, costumes, moda, etc.

Como o próprio autor diz em nota à 1ª edição do romance: “Nenhuma personagem é retrato da vida real, são eles resultantes de observações tiradas de múltiplos tipos. Quanto à trama central, é inspirada diretamente na Bíblia”⁽¹¹⁾.

A influência simbolista é mostrada não só na composição da personagem como nas descrições, na utilização de alguns símbolos, no decadentismo. Os mesmos lugares comuns encontrados em outras obras simbolistas estão presentes no romance de Menotti.

A lascívia da personagem diante do cavalo Corisco encontra paralelo no poema de Eugênio de Castro, na cena de Salomé diante do leão.

Expressões como “augural”, cenas de dança, transparência das vestes de Salomé, movimentos sensuais ao dançar, jogo de olhares, a maldição do olhar, em cenas nas quais Eduardo contempla Salomé dançando e também nos olhares constantes, cheios de lascívia, do Coronel Antunes, encontram paralelo nas cenas de “voyeurismo” de Herodes em Oscar Wilde.

A Salomé de Menotti é transgressora e possui a mesma rebeldia da de Oscar Wilde.

A cena final de Menotti na qual Salomé, após dançar, abraça a cabeça de Eduardo, assassinado a mando do Coronel Antunes, lembra perfeitamente a cena final de Oscar Wilde.

Menotti, ao transformar Eduardo em João Batista, o faz vítima do ciúme do Coronel Antunes, padrasto de Salomé.

Ainda na cena final do romance, há uma espécie de alucinação de Salomé ao avistar, no meio do mato, a cabeça de Eduardo olhando hirta e imóvel para ela, atraindo-a para si, como no quadro de Gustave Moreau “Aparição”.

A cena final de necrofilia em Oscar Wilde é nitidamente sugerida no romance de Menotti.

2 O MITO NAS ARTES PLÁSTICAS E NO CINEMA

Nas Artes Plásticas, o mito bíblico vem sendo representado diferentemente dependendo da visão de mundo de cada época, aliada ao estilo do artista.

O Renascimento procurou retratar o episódio bíblico no seu aspecto religioso, centrando seu significado na figura do Santo decapitado, ou, muitas vezes no ato da decapitação, confundindo a figura de Salomé, Herodíades ou Judith, que decapitou Holofernes.

O quadro de Ticiano (1488-1576), antes intitulado “Judith”, hoje conhecido como “Salomé”, representa o ideal da beleza feminina, com seus contrastes de cores vermelha, verde e branca (Quadro 1).

A madona, um pouco volumosa, de aspecto sereno, que carrega uma cabeça numa bandeja, que tanto pode ser de Holofernes ou de João Batista, é sua filha Lavínia.

A cabeça decapitada pode representar tanto um símbolo de Virtude, se for Judith quem a estiver carregando, ou do pecado, se for Salomé.

Com várias pinturas sobre Salomé, Gustave Moreau (1826-1898) transmite nas suas telas o gosto dominante do final do século, Moreau foi inspiração para vários escultores finisseculares. Artista simbolista, usou a luz intensamente em seus quadros e cobria suas belas mulheres com transparências e pedrarias. No romance *À Rebours* (*À Avessas*) do francês Huysmans, o personagem descreve desta forma uma tela de Moreau (Quadro 2), denominada Salomé:

Salomé, o braço esquerdo estendido num gesto de comando, o direito dobrado, segurando uma grande lótus à altura do rosto, avança lentamente na ponta dos pés. [...] Túnica recamada de pérolas ornada com ramagens de prata, guarnecida de palhetas de ouro [...]⁽¹²⁾.

Na tela denominada “Aparição” (Quadro 3), vemos Salomé seminua coberta de pérolas, apontando para a cabeça de João Batista ensangüentada, toda ofuscante de uma luz que lhe aparece no momento em que ela está dançando. Será imaginação de Salomé? Será visão, uma alucinação? O quadro é bem simbolista, traduz suntuosidade, esplendor e crueldade.

Já o quadro que se segue, do renascentista espanhol Alonso Berruguete (1488-1561), apresenta uma Salomé atormentada, quase chorando (Quadro 4). Estudou na Itália, recebendo influência de Miguel Ângelo, manifestada na movimentação impetuosa da forma e na intensidade de expressão dos sentimentos.

A obra de Berruguete transmite uma sensação de êxtase ou tormento religioso. A cabeça de João Batista mostra uma fisionomia de profundo sofrimento.

Semelhante a Ticiano, o quadro aparece ora com o nome de Judith, ora com o nome de Salomé. Centrando-se no ato da degola, a cabeça tanto pode ser de João Batista como de Holofernes. A fisionomia atormentada representa melhor Judith (Quadro 4).

O quadro do renascentista Andrea Solario, da Escola de Milão, apresenta uma expressão serena tanto em Salomé quanto em João Batista, com rostos de traços de grande beleza. Pintor de transição do Renascimento para o Barroco, sofreu influência de Leonardo Da Vinci, como se pode ver no contraste claro-escuro.

Já no quadro de Caravaggio (1571-1610), pintor barroco (Quadro 6), vê-se maior dramaticidade, a expressão de repulsa de Salomé, que não se atreve a olhar a cabeça do profeta, a qual tem uma expressão desfigurada e sofrida. Há um contraste em claro e

escuro, luz e sombra. Há também exploração do que é feio, grotesco. Michelangelo Caravaggio buscava seus modelos na plebe italiana – pescadores, agricultores, lavadeiras, prostitutas.

Um representante da arte decadentista foi o inglês Aubrey Vincent Beardsly (1872-1898). Seus desenhos em branco e preto ilustraram a peça de Oscar Wilde (Quadro 7). Num desenho a bico de pena, vemos Salomé beijando a cabeça de João Batista, como na peça teatral. A cabeça de João se eleva do sangue gotejante como uma flor.

Embora lembre o quadro de Moreau, as origens do seu estilo são inglesas, com uma forte mistura de influência japonesa no traço. Dotado de um visível significado erótico, Salomé beija triunfalmente a cabeça de João Batista. Beardsly sempre revelou uma predileção pelo erotismo e teve influência muito grande nos simbolistas.

Edvard Munch, pintor norueguês (1863-1944), foi o precursor do expressionismo alemão. Rostos com feições angustiadas e figuras distorcidas fazem parte de sua obra. No quadro “Salomé”, a personagem apresenta uma fisionomia de triunfo, exibindo a cabeça desfigurada e patética de João Batista (Quadro 8).

Gustav Klimt, pintor simbolista austríaco (1862-1918), foi o iniciador do movimento “Art Nouveau” e tinha fixação pelos temas de inspiração erótica. Seu quadro tinha inicialmente o nome de “Judith”, sendo mais tarde rebatizado de “Salomé” (Quadro 9).

A expressão de êxtase quase orgástica da personagem não condiz com o tema da heroína bíblica, exemplo de coragem e virtude e que nunca teve prazer em executar a terrível missão. O quadro, na verdade, representa melhor Salomé, a mulher fatal que tanto fascinou os artistas e intelectuais daquele período.

O coreógrafo e cineasta Carlos Saura faz sua Salomé dançar a Dança dos Sete Véus. No final, semelhantemente a Oscar Wilde, Salomé se abraça à cabeça de João Batista⁽¹³⁾.

Vê-se, então, que tanto na literatura como nas demais artes, as transformações do mito ocorreram dependendo do gosto de cada época.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA Sagrada. 96.ed. São Paulo: Ave-Maria, 1995.

BÍBLIA Apócrifa. A. *Novo Testamento. I. Evangelhos*. Fragmentos dos Evangelhos Apócrifos. Tradução, organização e notas de Pe. Lincoln Ramos. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

CASTRO, Eugênio de. *Salomé e outros poemas*. Coimbra: Livraria Moderna de Augusto D'Oliveira, 1896. p. 3-12.

CESAREIA, Eusébio. *História Eclesiástica*. Tradução Monjas Beneditinas do Mosteiro de Maria Mãe de Cristo. São Paulo: Paulinas, 2000. p. 62-64.

DEL PICCHIA, Menotti. *Salomé*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

FLAUBERT, Gustav. Herodíades. In: _____. *Três contos*. Rio de Janeiro: Editora Três, 1974. p. 105-136.

JOSEFO, Flavio. História dos hebreus. In: _____. *Antiguidades Judaicas*. Trad. Pedro Vicente Pedroso. São Paulo: Editora das Américas, 2005.

HUYSMANS, J.J. *Às Avestas*. Trad. José Paulo Paes. S. Paulo. Companhia das Letras, 1987.

MACKENZIE, John L. S.J. *Dicionário bíblico*. 7.ed. São Paulo: Paulinas, 1984.

SALOMÉ. Direção: Carlos Saura. Produção Antonio Saura. Intérpretes: Carmen Villena, Aída Gómez, Paco Mora, Javier Oca. Roteiro: Carlos Saura. Música: Roque Ramos e Tomatitos. Coreografia: Carlos Saura. Madrid: Companhia de Filmes, 2002.

WILDE, Oscar. Salomé. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1961. p.613-635.

NOTAS

- (1) MacKenzie, 1999.
- (2) Bíblia Sagrada, 1995, p. 1.301.
- (3) Id., ibid., p. 1.329.
- (4) Id., loc. cit.
- (5) Fragmentos dos Evangelhos Apócrifos, 101, p. 165.
- (6) Flavio Josefo, 1956.
- (7) Nota referente a História Eclesiástica, I, 40.
- (8) Oscar Wilde, 1961.
- (9) Eugênio de Castro, 1896.
- (10) Flaubert, 1974, p. 132-133.
- (11) Menotti Del Picchia, 1974, n.p.
- (12) Huysmans, 1987, n.p.
- (13) Carlos Saura, 2002.

Quadros

1. Ticiano – Judith ou Salomé.
2. Gustave Moreau – Salomé.
3. Gustave Moreau – Aparição.
4. Alonso Berruguete – Judith ou Salomé.
5. Andrea Solário – Salomé.
6. Michelangelo Caravaggio – Salomé.
7. Aubrey Vincent Beardsley – Salomé.
8. Edvard Munch – Salomé.
9. Gustave Klimt – Judith ou Salomé.
10. Carlos Saura – Salomé.

ANEXOS



JUDITH OU SALOMÉ DE TICIANO



SALOMÉ DE MOREAU



APARIÇÃO DE MOREAU



JUDITH OU SALOMÉ DE BERRUGUETE



SALOMÉ DE SOLARIO



SALOMÉ DE CARAVAGGIO



SALOMÉ DE BEARDSLEY

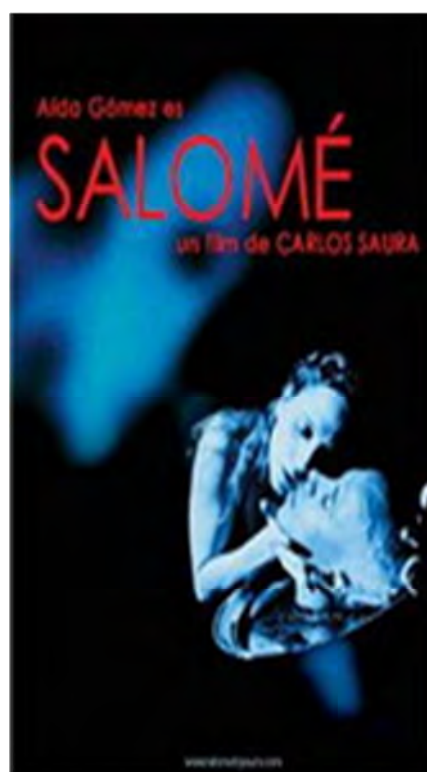


Salomé, 1903 - Edward Munch

SALOMÉ DE MUNCH



SALOMÉ DE KLIMT



SALOMÉ DE CARLOS SAURA

DE SÃO TIAGO A SANTO ANTÔNIO E AO PADRE VIEIRA: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A ORATÓRIA CRISTÃ¹

Maria do Amparo Tavares Maleval – UERJ

Iniciaremos por algumas considerações sobre a retórica medieval, passando em seguida ao enfoque de três distinguidos pregadores do cristianismo, aproximados pelo dom da eloquência: S. Tiago, Santo Antônio e Padre Antônio Vieira. Intentaremos observar como as concepções da arte de pregar e do orador ideal se apresentam em textos de ou sobre os citados santos e o jesuíta.

1. DA RETÓRICA MEDIEVAL

Os estudiosos da história das artes do discurso na Idade Média, como Murphy (1986, p. 142), reconhecem que ela é “ao menos em parte, a história da sobrevivência das obras clássicas”. E Cícero (séc. I a.C.) foi a maior dessas permanências, através da sua obra juvenil *De inventione* e do livro que se lhe atribuiu por séculos, *Rhetorica ad Herenium*, que foram os tratados de retórica mais conhecidos na Idade Média. Disseminaram no Ocidente medieval os princípios da disciplina cujo mais importante tratado remonta ao século IV a.C., elaborado por Aristóteles, que se notabilizou no medievo mais como filósofo que como retórico². E contribuíram de forma decisiva para a arte medieval da prédica, ao lado da herança dos ensinamentos procedentes da própria Bíblia e da tradição exegeta judaica.

A fase primacial da arte de pregar cristã, devedora às interpretações judaicas do Velho Testamento, sobretudo do Pentateuco, fora encabeçada pelo próprio Jesus

¹ Uma versão deste estudo, apresentado no Congresso da ABRAPLIP, foi publicada em livro impresso (Maleval, 2010, p. 293-360).

² A *Rhetorica* de Aristóteles mantinha estreitos vínculos com a filosofia e a dialética ou lógica. Embora circulasse em muitas cópias no medievo, teria sido considerada sobretudo um livro de “filosofia moral” (Murphy, 1986, p. 142). Já no século XV, as obras de Quintiliano e do Cícero maduro, como *De oratore*, se destacariam no ensino da arte do discurso eloquente ou do bem dizer.

Cristo³, que a ordenara aos seus apóstolos e lhes dera exemplos de adequação dos discursos aos ouvintes, utilizando-se constantemente de analogias e metáforas entre o mundo terreno e o divino, de parábolas para alcançar os menos instruídos. Baseada na verdade incontestável das Escrituras, na sua exegese, a prédica cristã consistia na evangelização (anúncio) e na exposição da doutrina (ensino). O apóstolo Paulo, inclusive, destacava a necessidade de clareza para a eficácia do discurso: “se vossa linguagem não se exprime em palavras inteligíveis, como se há de compreender o que dizeis?” (Coríntios I, 14, 9), Bem como a conduta exemplar do pregador, na epístola ao seu discípulo Timóteo (II, 4, 12): “Sê para os fiéis um modelo na palavra, na conduta, na caridade, na fé, na pureza”.

A segunda fase da oratória cristã aconteceria quase cinco centúrias adiante, vazio de séculos possivelmente decorrente da ferrenha perseguição aos primeiros cristãos. Dar-se-ia através de Santo Agostinho, que, principalmente através do livro IV de *A doutrina cristã*, concluída em 426, defendeu a importância da eloquência para a conversão das almas, num período que combatia as lições dos antigos, os sofistas e o paganismo. Assumindo uma posição teológica e ética, canalizou a lição dos clássicos – notadamente Cícero e Platão – para o ensino das virtudes cristãs através da prédica clerical, apoiada na Graça e na fé, na pedagogia do amor ao próximo, na retidão do pregador, na capacidade de evocação dos ouvintes e nas Escrituras como base de conhecimento e fonte de provas incontestáveis. Colocando em primeiro lugar a sabedoria, no entanto demonstrou que as qualidades retóricas do discurso – como clareza, concisão, elegância, adequação do estilo à matéria – tornam mais agradável e eficiente o aprendizado e a conversão do auditório.

Outros tratados de menor expressão surgiriam posteriormente, separados por períodos consideráveis de tempo, o que poderia explicar-se pela preocupação maior com as invasões bárbaras, que tornavam secundária para a Igreja a preocupação metadiscursiva⁴. Já no século XI, Guibert de Nogent (1053-1124) elaborou um pequeno

³ “Cristo estableció un modelo para los predicadores cristianos de varios modos y, aún más importante, confirmo y reforzó la práctica judía del uso de las Escrituras como prueba; distinguía escrupulosamente entre parábolas y discurso ‘direto’, entre evangelización (anuncio) y enseñanza (exposición de la doctrina), y hacia constantes comparaciones de lo terreno y lo divino, mediante analogías y metáforas. Estos rasgos aparecen en la predicación cristiana hasta el día de hoy, pero tuvieron especial relevancia en el período medieval” (Murphy, 1986, p. 282).

⁴ São eles: *Cura pastoralis* de São Gregório Magno (591) e *De institutione clericorum*, de Rábano Mauro (819), que cita e/ou trancreve muito de Santo Agostinho e São Gregório. Destacando-se na Idade Média Central a já citada *De arte praedicatoria*, de Alain de Lille (1199?), antecedida por *Liber quo ordine sermo fieri debeat*, de Guibert de Nogent (cerca de 1084), chegamos ao século XIII, quando já se encontra plenamente desenvolvida a teoria sobre a predicação ‘temática’ (Murphy, 1986).a primeira metade deste

tratado sobre como se compõe um sermão, anteposto ao seu comentário do Gênesis, intitulado *Liber quo ordine sermo fieri debeat*, que concluiu em 1084. Muito geral no que respeita à prédica, sua contribuição é sobretudo relativa à polissemia das Escrituras, às quatro maneiras de proceder-lhes à exegese, levando-se em conta: 1) a história; 2) a alegoria; 3) a tropologia ou edificação moral; 4) a anagoge, que leva à iluminação espiritual (Cf. Murphy, 1986, p. 308-309)⁵.

O beneditino destaca que, sendo a finalidade da prédica dar aos ouvintes um ensinamento moral e religioso, a retidão do orador apresenta-se como atributo imprescindível. Nesse sentido, fornece sábios conselhos aos pregadores, relativos às qualidades a serem seguidas e aos defeitos a serem evitados, combatendo duramente certas faltas correntes, como o orgulho, a tristeza, a inveja (Davy, 1931, p. 31).

No século seguinte, o monge cisterciense Alain de Lille, falecido em 1202, elaboraria, em cerca de 1199, um tratado mais significativo, mais empenhado em estabelecer uma retórica da predicação, baseando-se em fontes clássicas e eclesásticas: *De arte praedicatoria*.

A definição e finalidade do sermão é estabelecida claramente por Alain de Lille: “um ensino público e coletivo dos costumes e da fé, apoiado na razão e fundamentado na autoridade, tendo em vista a instrução dos homens”⁶. Na esteira dos antigos, destaca a importância do exórdio, por ser este o momento do discurso em que o orador deve conseguir a simpatia do auditório: “O pregador deve captar a benevolência de seu auditório para com sua própria pessoa através da humildade. Deve também prometer que apenas dirá coisas úteis e pouco numerosas; que não desejará tomar a palavra senão

século até à Reforma, surgiram mais de 300 tratados, notabilizando-se autores como Tomás de Salisbry, Ricardo de Thetford e Alexandre de Ashby, que sistematizaram a forma de pregação baseada em divisões e amplificações. E em 1322, Roberto de Basevorn reuniria, em *Forma praedicandi*, as contribuições dessa terceira fase da oratória cristã.

Registre-se ainda que, para o desenvolvimento da prédica medieval, foram muito importantes a tradução da Bíblia para o latim, supervisionada por São Jerônimo no século IV, bem como as exegeses que sobre a Vulgata vieram a lume. E ainda a liturgia cristã, que contemplava a leitura bíblica seguida de comentários em cultos regulares, pelo menos dominicais.

Outra obra fundamental para esse desenvolvimento foi, sem dúvida, *Etimologias*, de Santo Isidoro de Sevilha que, embora referindo-se de forma sucinta à retórica, forneceria elementos importantíssimos para a técnica da amplificação, através do saber enciclopédico que apresenta sobre as instituições e os seres, a partir de procedimentos lingüísticos.

⁵ Observemos que Isidoro de Sevilha distingue sobretudo os três primeiros. Da mesma forma Hugo de São Vitor, que compara os sentidos da Escritura Sagrada a um edifício, em que a história seria o fundamento, a alegoria os muros, a tropologia a ornamentação.

⁶ “Praedicatio est, manifesta et publica instructio morum et fidei, informationi hominum deserviens, ex rationum semita, et auctoritatum fonte proveniens” (P. L., t. 210, col. 111; Apud Davy, 1931, p. 3).

que por dedicação a seus ouvintes”⁷. Em seguida, “deve empreender a exposição do texto proposto, fazendo-o servir inteiramente à instrução dos que o escutam”, recorrendo aos ensinamentos não apenas bíblicos e patrísticos, mas até pagãos, “da mesma forma que o apóstolo Paulo inscrevia, nas suas epístolas, as palavras dos filósofos”⁸. O recurso da *autorictas*, bem como da *divisio* (tríptica) e da *correspondentia*, já se encontravam na metodologia de Alain de Lille, que recomendava, ainda, que o sermão não fosse exagerado, teatral. Nele não deve haver “nem bufoneria, nem puerilidades, nem melodias cadenciadas ou versos bem torneados, que servem mais para encantar aos ouvidos que para formar os espíritos”⁹.

Sobre a arte da prédica se dedica, de forma mais detida, aos temas a serem utilizados na pregação sobre determinadas virtudes ou vícios e a matéria adequada a diferentes ouvintes¹⁰. Como avalia Murphy (1986, p. 312), Alain de Lille “apresenta pela primeira vez, depois de Santo Agostinho, um ponderado intento de estabelecer uma retórica da predicação”. Mas, adverte o especialista, trata-se de uma obra que se preocupa muito mais com o pregador, com sua técnica, do que com estabelecer uma arte geral da prédica¹¹, “no que coincide perfeitamente com o espírito de sua época” (Murphy, 1986, p. 315).

Posteriormente, tratados mais alentados seriam compostos, especificando a matéria do sermão e a sua *dispositio*. De modo geral, a sua composição firmou-se em tema, protema, declaração do tema (citação bíblica) com divisão e subdivisão da citação e sua amplificação de diversos modos, podendo ou não vir seguida de conclusão.

⁷ “Debet captare benevolentiam auditorium a propria persona per humilitatem... debet etiam promittere se pauca dicturum et utilia; nec se trahi ad hoc nisi amore auditorum, neque etiam se loqui, quod majoris sit scientiae aut prudentiae vel melioris vitae...” (Davy, 1931, p. 32).

⁸ “...debet accedere ad auctoritatis propositis expositionem, et totam inflectere ad auditorum instructionem; nec auctoritatem nimis obscuram vel difficilem proponat, ne auditores eam fastidiant, et ita minus attente audiant... poteri etiam ex occasione interserere dicta gentiliū, sicut et Paulus apostolus aliquando in epistolis suis philosophorum auctoritates interserit” (P. L., t. 210, col. 113-114; apud Davy, 1931, p. 32).

⁹ “Non debet habere verba scurrilia, vel puerilia vel rhythmorum melodias et consonantias, metrorum, quae potius fiunt ad aures demulcendas quam ad animum instruendum, quae praedicatio theatralis est et mimica, et ideo omnifarie contemnenda...” (P. L., t. 210, col. 112; apud Davy, 1931, p. 33).

¹⁰ Considera nove tipos: advogados ou *oratores*, doutores, outros prelados, príncipes, soldados, enclausurados, casados, viúvos e virgens. Isto porque diversos podem ser os assunto tratados no sermão, desde que direcionados para o ensino da religião e da moral. E sublinha que o tema deveria ser interpretado de forma adequada às circunstâncias e ao auditório (Davy, 1931, p. 33).

¹¹ Omite completamente dados sobre como organizar um sermão (a *dispositio*), sobre o estilo (a *elocutio*), e pouco se refere à *pronuntiatio* e à *memoria*. Destaca, sim, que as Escrituras fornecem idéias e provas apodícticas, sendo, pois, dupla fonte da *inventio*. Emprega analogias e outras comparações mais que formas silogísticas – enfim, conclui Murphy (1986, p. 315), baseia-se muito mais na experiência que na retórica clássica.

2. DO BOANERGE CALISTINO

Entre os tratados de Guibert de Nogent (1084) e de Alain de Lille (1199) foi elaborado o *Liber Sancti Jacobi*, cujo exemplar mais completo, chamado de *Códice Calistino* por atribuir-se falsamente a sua autoria ao papa Calisto II (1130-1143)¹², teria sido escrito entre 1140 e 1157 (Temperán Villaverde, 1997, p. 35). Teve por finalidade a propaganda do patronato de São Tiago, na qual investiam os reis do norte da Península Ibérica em luta contra os invasores muçulmanos. Relacionava-se, pois, à grande voga alcançada pela peregrinação jacobea nos séculos XI-XII, apoiada no culto da tumba do evangelizador da Espanha; tal culto concorria para tornar mais viva a prática do cristianismo. Contando com o beneplácito de poderosas abadias e ordens religiosas, atenderia inclusive à escassez de textos litúrgicos para a ritualística romana, introduzida na Espanha apenas no final do século XI por Gregório VII, assessorado por Cluny.

É, pois, no contexto não apenas da romanização do rito cristão na Espanha, mas da peregrinação mais concorrida do século XII, a uma cidade considerada santa ao lado de Roma e Jerusalém, porque portadora dos restos mortais de S. Tiago em sua basílica, que se inscreve a produção do *Códice Calistino*. A época, conhecida como Era Compostelana, teve em Diego Xelmírez, primeiro arcebispo compostelano, o seu grande impulsionador, conforme documenta a *História Compostelana*, escrita a seu mando. Mas foi, também, a época em que se completaria o cisma entre o Ocidente e o Oriente cristãos¹³.

Em muitos sermões coligidos no Livro I¹⁴ do código, é destacado o dom da eloquência como qualidade por excelência de Tiago Zebedeu, o primeiro apóstolo a ser

¹² “Sin embargo, a pesar del gran interes y de los estrechos lazos que unieron a este papa con Santiago y su Iglesia, és más que improbable que haya sido él el artífice del Códice o de los textos que se le atribuyen. Las dos cartas que el Calixtino pone como salidas de su pluma son a todas luces falsas, y la atribución a Calixto II de múltiples textos obedece a la intención de aumentar la autoridade de la obra, poniéndola bajo la responsabilidad de alguien cuya reputación de favorecedor de Compostela era sobradamente conocida” (Temperán Villaverde, 1997, p. 31).

¹³ No final do século XII completar-se-ia a cisão entre Roma e Constantinopla (Le Goff, Schmitt, 2002, p. 135), cuja “incompreensão mútua” já se acentuava no século IX, “devido às rivalidades pela dominação espiritual e política das populações ainda pagãs, ou em vias de conversão...” (Le Goff, Schmitt, 2002, p. 132) – este século IX, aliás, é o mesmo da *inventio* ou descoberta do túmulo jacobeu.

¹⁴ Compõe-se de cinco livros: o primeiro e mais extenso (ocupa mais da metade do Códice) com sermões, missas, cânticos e outras costumeiras do ofício litúrgico; o segundo, com vinte e duas narrativas de milagres de São Tiago, considerados autênticos pela Igreja; o terceiro, com narrativas da trasladação do corpo do Apóstolo da Palestina à Galiza; o quarto, também chamado de Pseudo Turpim (porque falsa seria a sua atribuição ao arcebispo de Reims), com narrativas das incursões de Carlos Magno na Espanha,

martirizado (no ano 44, na Judéia) e um dos mais diletos discípulos de Jesus Cristo, junto com o irmão João e Simão Pedro: apenas aos três o Mestre nomearia – aos irmãos chamou de Boanerges e a Simão de Pedro; e apenas diante deles se transfigurou no monte Tabor, obrou o milagre da ressurreição da filha de Jairo e permitiu que lhe presenciassem a agonia no Getsêmani ao se aproximar o momento da Paixão.

Um desses sermões (*Liber*, Livro I, capítulo XV, p. 68-182) tem a autoria atribuída, não sem questionamentos¹⁵, devido aos anacronismos que apresenta¹⁶, a São Máximo, bispo de Turim (até cerca de 461), e ao papa São Leão I (440-461) – portanto, a respeitáveis autoridades eclesiásticas do século V (Moralejo, 1998, p.168). Através desse recurso retórico – da *auctoritas* – já se objetivaria conquistar o ouvinte, ou leitor, a receber com respeito e atenção a prédica, que tem por escopo o enaltecimento das virtudes e do prestígio do Apóstolo junto a Jesus Cristo, bem como a exemplaridade de sua coragem e fé inabaláveis diante dos obstinados judeus e da crueldade de Herodes.

Deixando de lado maiores considerações sobre a divisão do tema e seu desenvolvimento, a que já procedemos em estudo anterior (MALEVAL, 2009), passamos à insistência com que o sermão investe na exegese do nome que foi dado pelo Senhor a Tiago e ao seu irmão João: Boanerges, que significa “filhos do trovão”.

No âmbito da *amplificatio* própria dos sermões e dos discursos epidícticos em geral, parte-se da caracterização física do trovão para chegar-se ao sentido figurado da sua atribuição aos irmãos Zebedeus: “O trovão fere as nuvens, emite relâmpagos, faz tremer a terra e a rega com a chuva. Isto, em sentido figurado, foi concedido pelo Senhor a S. Tiago e a S. João em maior abundância que aos demais” (*Liber*, 1998, p. 176; traduzimos).

Sendo Tiago mais velho que João, o Evangelista, naturalmente começara “a trovejar primeiro”; e, “pleno do Espírito Santo, feriu as nuvens judaicas com a sua prédica. Enfrentou a malícia dos judeus, a dureza de seu coração, a inveja” (*Liber*, 1998, p. 176; traduzimos). A sua prédica, assim relacionada ao trovão, consistiria em

para defesa do Santo Sepulcro, liberação dos seus caminhos e combate aos muçulmanos; o quinto, um Guia medieval do peregrino. Ainda apresenta um Apêndice, com cânticos, milagres, cartas, etc.

¹⁵ É autor de panegíricos sobre os apóstolos e mártires, homilias e sermões, que aparecem nos códices e primeiras edições ao lado de obras de São Leão e de São Pedro Crisólogo.

¹⁶ Mas nem entre os textos de São Máximo nem nos de São Leão este sermão se registra. E apresenta referências anacrônicas, que podem ser consideradas interpolações do editor, a fatos posteriores ao século V. A saber: uma citação de S. Beda, o Venerável, que viveu de 672 a 735; a universalização do culto a S. Tiago e da peregrinação ao seu túmulo (sendo que a *revelatio* do túmulo ter-se-ia dado apenas no século IX, ao bispo Teodomiro, de Iria Flavia; e o apogeu da *peregrinatio* ocorreria séculos adiante, no XII); os assaltos e enganos de que eram vítimas os peregrinos nas hospedarias (documentados no códice inclusive em milagres que teriam ocorrido em séculos posteriores).

demonstrar ser Jesus o prometido pela lei e pelos profetas, bem como em patentizar os benefícios que lhe eram devidos e ameaçar com os tormentos eternos aos que não aceitassem o Messias.

No processo metalingüístico que nele se estabelece, apresentam-se as seguintes analogias: trovejar = ameaçar, relampejar = operar milagres, derramar chuva = alegrar e confortar os fiéis. E se insiste nos objetivos da prédica: explicar as Sagradas Escrituras, exaltar a Jesus Cristo, confundir-lhe os opositores – vencê-los com arrazoados contundentes, envergonhá-los com o testemunho de autoridades, atordoá-los “com o poder dos milagres”¹⁷.

O alcance dessa prédica é exemplificado com a conversão do poderoso mago Hermógenes, que, segundo a *narratio*, teria sido contratado pelos judeus para prejudicar o Apóstolo. E, no episódio da perseguição e martírio de Tiago Maior por Herodes Agripa¹⁸, é corroborada a idéia da sua superioridade sobre os demais apóstolos, por ser o primeiro dentre eles a alcançar a coroa do martírio¹⁹. Destaca-se, então, que “com mais ardor e valentia pregava a Cristo e confundia aos judeus com o testemunho da Lei e dos Profetas” (*Liber*, 1998, p. 179; traduzimos).

Ao concluir a prédica, a *exortatio* recomenda a imitação do patrono, inclusive novamente através da metáfora do trovão: “Imitemos, pois, a S. Tiago, e com sua imitação e auxílio façamo-nos filhos do trovão”, rompendo as nuvens dos pecados com a prédica livre da adulação servil, enfrentando os valores terrenos com o exemplo da sua santidade, regando com chuva os corações dos humildes para que lhes cresçam as virtudes (*Liber*, 1998, p. 181-182; traduzimos). O sermão seria, portanto, dirigido a clérigos, já que incentiva a prédica e imitação das qualidades de Tiago – a coragem, a piedade, a caridade.

Lembramos que a conduta do orador foi sempre motivo de preocupação dos teóricos da oratória. Por exemplo, já ensinava Aristóteles ser “absolutamente necessário

¹⁷ “Assim S. Tiago trovejava com as ameaças e assim escasseava a densa massa dos pecados. Relampejava com milagres, e assim iluminava a mente dos simples; derramava chuva benéfica quando regozijava e confortava os corações dos humildes. Explicava os oráculos dos profetas, os mistérios das Sagradas Escrituras, exaltava por todos os meios a Cristo. Os escribas e fariseus eram confundidos, os quais mais destruíam a lei que as expunham. Confundia os saduceus, que negavam a ressurreição com argumentos enganosos. Confundia sobretudo, com razões contundentes, aos que crucificaram a Cristo, os quais não sabiam o que fazer, nem que partido tomar. Vencia-os com razões, envergonhava-os com os testemunhos de autoridade, confundia-os com o poder dos milagres” (*Liber*, 1998, p. 177; traduzimos).

¹⁸ Herodes Agripa se apresenta bem diferenciado, no sermão, do Tetrarca Herodes, seu avô, algoz de João Batista, sendo no entanto assemelhados em crueldade e ambição.

¹⁹ Foi degolado onze anos após a Paixão de Jesus, no terceiro ano do Império de Cláudio, estando próxima a solenidade da Páscoa. Essa informação aparece atribuída, corretamente, a Beda em *Atos do Apóstolos* (Cf Moralejo, 1998, p. 179).

não só ter em vista os meios de tornar o discurso persuasivo e demonstrativo; requer-se ainda que o orador mostre possuir certas disposições e as inspire ao juiz”; que lhe incuta confiança (Aristóteles, [s.d.], p. 115). Preocupado não apenas com a verossimilhança capaz de conquistar auditórios, mas fundamentalmente com a ‘Verdade’ cristã, Santo Agostinho (2002, p. 272) recomendava aos pregadores, referendando as palavras de Paulo já citadas ao seu discípulo Timóteo (II, 4, 12): “Sê para os fiéis um modelo na palavra, na conduta, na caridade, na fé, na pureza”. Que o seu modo de viver fosse ele próprio “uma espécie de eloqüente pregação” (Agostinho, 2002, p. 274).

Portanto, Tiago foi, como a explicação do seu próprio nome (Tiago) feita no sermão indica, o suplantador dos vícios da carne e o paradigma dos cristãos neste sentido; e, mais especificamente, dos pregadores, que deveriam como ele se tornarem Boanerges – vozes poderosas como a do trovão para espalharem por toda parte a Verdade dos Evangelhos.

3. SANTO ANTÔNIO DE LISBOA (DE PÁDUA)

No final do mesmo século XII em que o *Codex Calixtinus* fora composto para divulgar a exemplaridade de Tiago, outra “voz de trovão” surgiu para, do seio do franciscanismo no século XIII, espalhar a doutrina cristã: o português Santo Antônio.

Santo António nasceu em Lisboa, em 1191 ou 1192²⁰, de família nobre ou abastada, recebendo no batismo o nome de Fernando Martins. Sua formação deu-se no lisboeta convento de S. Vicente de Fora (a partir de 1209) e posteriormente no de Santa Cruz de Coimbra, onde teria entrado em 1210 ou 1211 e se ordenado entre 1218 e 1220.

Ainda em 1220 teria passado à Ordem dos Frades Menores, desejoso de partir para Marrocos em missão evangelizadora. Mas, por motivo de doença, foi obrigado a retornar, sendo então a sua embarcação levada por ventos contrários à Sicília, onde aporta em 1221²¹.

Na impossibilidade de nos determos por ora na sua *Vida*, salientamos que a revelação da sua eloqüência ímpar dar-se-ia durante uma cerimônia de ordenação de dominicanos e franciscanos na cidade de Forlì, em 24 de setembro de 1222, ao ser instado a pregar diante da recusa dos demais. A partir de então predicou de forma

²⁰Dados biográficos baseados em Sousa Costa e Vergilio Gamboso (apud Sobral 2000, p. 320-323).

²¹ Ainda neste ano participaria do capítulo geral da Ordem em Assis, presidido pelo próprio São Francisco, após o qual é enviado como sacerdote para o eremitério de Monte Paulo.

admirável, em Rimini contra os cátaros, no sul da França e de novo na Itália; isto a par do exercício de outras funções de prestígio docentes e administrativas²². Dedicou-se nos últimos anos da sua vida à redação dos sermões e à pregação, vindo a falecer em 13 de junho de 1231, no mosteiro de Cella. O sepultamento em Pádua apenas aconteceria em 17 de junho, após grave contenda entre os que reivindicavam o seu corpo: as clarissas de Cella, os cidadãos de Capo di Ponte e os frades de Santa Maria. Durante o enterro, registrou-se a ocorrência de tantos milagres que a sua canonização foi levada a cabo no ano seguinte, em 30 de maio de 1232²³. Um dado pelo menos curioso é que, ao se efetivar a primeira exumação do corpo, em 8 de abril de 1263, presidida pelo então geral da Ordem, S. Boaventura, a sua língua fora encontrada incorrupta. Isto serviria para destacar a sua qualidade e serviço maior: a prédica.

Cristina Sobral (2000, p. 331) comenta minuciosamente o contexto de produção de um *Flos Sanctorum* do século XV, na verdade uma refundição da *Vita Prima* ou *Assidua* feita por Paulo de Portalegre, que teria sido concluído em 1488 (Sobral, 2000, p. 346). Essa refundição teria servido de base ao *Flos Sanctorum* de 1513, do qual a pesquisadora procedeu à edição crítica da parte relativa aos santos ‘extravagantes’ (isto é, não constantes em legendas anteriores), dentre os quais se inclui Santo António.

Para o escopo de nossas reflexões, importa observar que, do cotejo estabelecido por Sobral entre a obra de Portalegre e a primeira legenda antoniana, a *Vita Prima* ou *Assidua* de 1232, resulta a constatação da “modificação do retrato do santo” (Sobral, 2000, p. 350). Esta afeta diretamente à concepção da oratória sacra, investindo o autor do século XV no seu lado providencial, de Graça divina concedida, num visível combate à vaidade, ao orgulho, à arrogância dos intelectuais²⁴. Assim, deixa de lado as informações sobre a formação erudita do jovem Fernando e nos apresenta um santo apenas dotado de “instrução rudimentar, virtuoso e inclinado ao martírio” (Sobral, 2000, p. 352).

²² Foi o primeiro leitor franciscano de Teologia, de 1223 a 1224 em Bolonha, ensinando também em Montpellier e Toulouse ao redor de 1225; foi ainda custódio no Limousin por volta de 1226, quando inclusive fundou conventos em Brive; ministro provincial do norte da Itália, de 1227 a 1230; mestre de Teologia na escola franciscana em Pádua, chegou a ser recebido pelo Papa em Roma no ano de 1230.

²³ Cultuado primeiramente na Itália e em seguida também em Portugal, logo após a canonização, neste seu país de origem firmar-se-lhe a devoção sobretudo com a Dinastia de Avis, quando aumentou consideravelmente o prestígio franciscano na corte. No âmbito popular, o seu culto parece ter-se contaminado pelas festas pagãs solsticiais, integrando-se ao seu ciclo; daí, sobretudo, a sua invocação como santo casamenteiro e das coisas perdidas (Rema, 2000, p. LVI).

²⁴ Que, aliás, é uma tônica da sua época, como se pode constatar em obras coevas como o *Orto do Esposo*.

Assim, na revelação do pregador no *Flos Sanctorum* de 1513, obediente ao magistério de Paulo de Portalegre, destaca-se a mão divina na concessão desse dom, elidindo a sua decorrência, total ou parcial, de uma ciência aprendida. Então, Santo António fora instado pelo Ministro, em Forlì, a “em virtude de obediência e por fraternal caridade dos irmãos”, falar “qualquer cousa que o Spiritu Sancto te ensinar, por consolação de todos” (Sobral, 2000, p. 647).

Em outra passagem, acentua-se mais claramente a procedência divina da eloquência antoniana:

com fervor do Spiritu Sancto começou de pregar e aquelle que nunca aprendera as ciências nem agudezas de philosophos nem as sofismas dos logicos, pero como lume do senhor, assy decrarou e destruyo os argumentos dos hereges e assy os mostrou craramente aos fiees como aos infiees (Sobral, 2000, p. 648).

Mas basta um olhar sobre o Prólogo geral dos sermões de Santo António para percebermos o quanto de ciência possuía sobre a arte de pregar – evidentemente que uma ciência respaldada no ‘Livro da Verdade’, a *Bíblia*, na qual destaca estar “a plenitude de ciência” (António, 2000, vol. I, p. 6).

Nesse Prólogo, na esteira dos que, como Santo Agostinho e Guibert de Nogent, se debruçaram sobre a técnica de exegese da Bíblia, fundamental para arte da prédica, compara, a partir do Gênesis 2, 11-12, a Sagrada Escritura à terra, “que primeiramente produz a erva, depois a espiga e, finalmente, o grão maduro na espiga” (António, 2000, v. I, p. 5). Esclarece, a seguir, os vários sentidos – alegórico, topológico e anagógico – que devem ser buscados nas lições bíblicas: “a erva constitui a alegoria, que edifica a fé”; “na espiga, chamada assim de *spiculus* (ponta), entende-se a moralidade, que informa os costumes e com a sua doçura transpassa e fere o ânimo”²⁵; e, no grão maduro, “figura-se a anagogia, que trata da plenitude do gozo e da felicidade angélica” (António, 2000, v. I, p. 5).

Comparando os seus sermões a uma quadriga de quatro rodas, sendo as rodas a matéria que os sustentam, esclarece serem estas “os Evangelhos dos domingos, factos históricos do Velho Testamento, tais quais se lêem na Igreja, os intróitos e as Epístolas da missa dominical” (António, 2000, p. 7-8).

²⁵ Observa Rema (2000, p. LIV) que, como Guibert de Nogent (PL 156, 25-26), Santo António “privilegia a regra da moralidade” sobre as demais; não se atém ao sentido histórico ou literal, talvez por ser o mais óbvio.

O seu labor, declara-o com humildade, consistiu em coligir estas matérias e concordá-las entre si, “segundo o que me concedeu a graça divina e consentiu a frágil veia da minha ciência pequenina e pobrezinha” (António, 2000, p. 8). Portanto, não nega a ciência, embora a reconheça modesta.

A estrutura do sermão que apresenta é a mesma consagrada pelas *artes praedicandi* em geral, compondo-se de tema (geralmente retirado dos Evangelhos); protema (em princípio uma passagem concordante do velho Testamento); divisão ou distinção do tema (em cláusulas); exposição do tema (comportando cinco fases ou processos: interpretação dos quatro sentidos do texto bíblico, alegação de outras sentenças bíblicas, citação de lições da patrística, definições e etimologias de nomes e descrição da natureza das coisas e animais²⁶, e exemplos); e, por fim, o epílogo (com a súplica, o louvor, o agradecimento).

Alega Santo Antônio que “para que a vastidão do assunto e a variedade das concordâncias não gerassem a confusão e o esquecimento no espírito do leitor” – portanto, para melhor ser entendido e assimilado, dividiu “os evangelhos em cláusulas, conforme Deus nos inspirou”; estabeleceu a concordância “entre as partes do facto histórico e as da Epístola”; utilizando a *amplificatio*, expôs “algumas vezes mais difusamente os Evangelhos e os factos históricos”; ou, obediente, à *abreviatio*, foi “sumário, mais breve e resumido no Intróito e na Epístola, a fim de que o excesso das palavras não causasse estrago e fastio”. E conclui pela dificuldade da tarefa ser realizada segundo as leis retóricas da *brevitas* e da *utilitas*: “é tarefa sumamente difícil recolher matéria muito vasta em discurso breve e útil” (António, 2000, p. 8).

Portanto, Santo Antônio conheceu e assimilou ou interagiu com a arte retórica da prédica, condenando no entanto o rebuscamento da retórica preferida por leitores ou ouvintes coevos que, degradados a tal ponto, “se não encontram e não ouvem palavras elegantes, rebuscadas e altissonantes de novidade, enfastiam-se da leitura e recusam-se a ouvir” (António, 2000, p. 8). No entanto, também a estes buscou satisfazer, através de recursos como o Prólogo relacionado ao Evangelho a ser glosado no sermão e a inserção de explanação topológica sobre as coisas e animais, bem como a etimologia das palavras. E, ainda, para a *inventio* a ser observada pelos pregadores, procedeu ao arrolamento de sentenças da Bíblia que servissem de mote aos sermões e à indicação dos topos indicados á especificidade de cada discurso:

²⁶ Como bem observa Rema (2000, p. LX), retiradas “das Glossas, de Santo Isidoro de Sevilha, do léxico de Pápias, de Solino, de Aristóteles, etc”.

para que a palavra de Deus, com dano das suas almas, não lhes merecesse desprezo e enfado, no princípio de cada Evangelho pusemos um Prólogo correspondente ao mesmo Evangelho, e inserimos no mesmo trabalho uma exposição moral sobre a natureza de coisas e de animais e etimologias de vocábulos. Também os inícios de todas as sentenças escriturísticas citadas nesta obra, a partir das quais pessoa competente pode tratar o tema do sermão, os compilamos numa tábua. E no princípio do livro anotamos os lugares em que se podem encontrar e aquilo que convém a cada discurso (Antônio, 2000, p. 8-9).

Mas os sermões que pronunciou e através dos quais conquistou e enlevou multidões no norte da Itália e no sul da França não corresponderiam necessariamente às lições que nos deixou. Como em nota observa o editor dos sermões antonianos, Henrique Pinto Rema (2000, p. 8), “a opinião generalizada, apoiada pela *Legenda Assídua*, é a de que estes sermões se destinavam aos futuros professores e pregadores da nascente Ordem dos Frades Menores”. E concorda com os que vêem neles “mais cultura que eloquência”, destacando inclusive a importância atribuída por Santo Antônio a elementos gramaticais, como as etimologias, na esteira de São Jerônimo, Santo Agostinho, Marciano Capella e Santo Isidoro de Sevilha (Rema, 2000, p. 9; nota).

Enfim, fez juz ao título de Doutor Evangélico, consagrado por Pio XII na bula *Exulta Lusitania felix*, de 16 de janeiro de 1946. Nela, além de exaltar “o brilho da sua santidade”, e “a fama dos seus milagres”, destacou “o esplendor da sua doutrina”, reconhecendo nele “o exegeta peritíssimo na interpretação da Sagrada Escritura e o teólogo exímio na definição das verdades dogmáticas, bem como o insigne doutor e mestre em tratar as questões de ascética e mística” (Rema, 2000, p. CXXXIX).

O magistério de Santo Antônio estendeu-se pelos séculos e nações, ressoando inclusive no luso-brasileiro jesuíta Padre Antônio Vieira, que, tomando-o como modelo e ao milagre dos peixes que lhe foi atribuído, escreveu um de seus mais famosos sermões, o “Sermão de Santo Antônio aos peixes”.

4. PADRE ANTÔNIO VIEIRA

Vieira nasceu em Lisboa, a 6 de fevereiro de 1608, mudando-se ainda pequeno, em 1613 ou 1614 (Lapa, 1978, p. 1), com os pais para Salvador, Bahia. Nesta então capital do Brasil deu-se a sua formação escolar jesuítica, professando na Companhia de Jesus em 1625, tornando-se presbítero em 1634 e dedicando-se apaixonadamente ao apostolado, inclusive aprendendo o linguajar de indígenas brasileiros para melhor

educá-los. Considerado o maior orador em língua portuguesa, defendeu sem esmorecimento os índios e os judeus. Político sempre metido em contendas, principalmente com a Inquisição, contando a maior parte das vezes com o beneplácito da realza portuguesa, sua vida constituiu-se de altos e baixos, desde situações de destaque na corte lisboeta, em Roma e na Bahia, à perda da liberdade de ir e vir e mesmo à prisão pelo Tribunal do Santo Ofício. Faleceu na Bahia em 18 de julho de 1694, dedicando-se no final da vida à revisão e ordenação da sua vasta obra para publicação.

O sermão a que nos referimos foi feito para o dia de Santo Antônio, 13 de junho, do ano de 1654 e foi pronunciado às vésperas da partida de Vieira para a corte lisboeta, onde defenderia junto ao rei a causa da liberdade dos indígenas, escravizados pelos colonos. Estes, por seu turno, acusavam os jesuítas de interesse sobre os silvícolas que não apenas religiosos e de lhes dificultarem a mão de obra necessária à lavoura, levando-os à ruína.

O jesuíta saiu-se vitorioso: “por provisão de 9 de abril de 1655 ficava proibido fazer guerra aos índios sem ordem régia; e os selvagens convertidos eram governados por seus próprios chefes, sob a superintendência dos religiosos” (Lapa, 1978, p. 5).

Voltando ao sermão, o seu mote foi o versículo bíblico *Vos estis sal terrae* (Mateus, V, 13). Mas na verdade o seu tema relaciona-se com a questão indígena, servindo-se Vieira da alegoria dos peixes, retomando o legendário milagre de Santo Antônio, que a estes pregara por não estar sendo ouvido pelos homens, para atacar aos maranhenses que o hostilizavam.

Interpretando inicialmente a passagem bíblica, que atribuíra aos discípulos a mesma ação purificadora que a do sal, destaca a desmedida corrupção da terra – no caso, do Maranhão:

Vós, diz Cristo, senhor nosso, falando com os pregadores, sois o sal da terra; e chama-lhe(s) sal da terra, porque quer que façam na terra o que faz o sal. O efeito do sal é impedir a corrupção; mas quando a terra se vê tão corrupta como está a nossa, havendo tantos nela que têm ofício de sal, qual será, ou qual pode ser a causa desta corrupção? (Vieira, 1978, p. 17)

Após um engenhoso exercício de raciocínio, em que são cogitadas as causas da corrupção – o sal, metáfora do pregador, que não salga ou a terra, isto é, o auditório, que não se deixa salgar –, conclui ser da terra a causa da corrupção. Culpabiliza, portanto,

aos maranhenses. Daí decidir-se, como Santo António, a “já que os homens se não aproveitam, pregar aos peixes” (Vieira, 1978, p. 20).

Abrimos um parêntese para lembrar que também no *Sermão da Sexagésima* Vieira assumira uma posição claramente metadiscursiva com relação à prédica; e o fez de forma mais completa, já que analisa detidamente todos os elementos da arte de pregar – o pregador, a mensagem e o auditório. Partindo da parábola evangélica do semeador – sendo este a metáfora correspondente ao pregador, a semente à palavra de Deus e o solo ao auditório –, destacara então o papel fundamental do orador para o alcance da finalidade da prédica. E, numa evidente crítica aos dominicanos seus coevos, atribui ao semeador a maior culpa da ineficácia dos sermões, sobretudo pela falta de clareza, pelos barroquismos dos seus discursos.

No Sermão aos peixes, levará em conta sobretudo o auditório. Aqui, como vimos, a crítica se dirige aos maranhenses, sobretudo aos colonos que, por motivo da escravização do gentio, detestavam os jesuítas, que a combatiam.

Retoma, na segunda das cinco partes em que se divide o sermão, a metáfora do sal relacionada ao pegador e à prédica. Então, estabelece, como o seu paradigma Santo António e a tradição parenética de que foi um dos expoentes, que duas são as propriedades do sermão: “louvar o bem para o conservar e repreender o mal para preservar dele” (Vieira, 1978, p. 21). Esta a divisão que estrutura a sua pregação: louvará primeiramente as virtudes dos “peixes”, todas possuídas por Santo António, e posteriormente repreender-lhes-á as faltas, ausentes no taumaturgo exemplar. Estas seções, de louvação e repreensão, serão por sua vez subdivididas cada uma em características gerais e particulares dos “peixes”, cada subdivisão correspondendo a um capítulo²⁷.

²⁷ A seção das louvações por sua vez se subdividirá em: geral (capítulo 2) – onde tratará das virtudes comuns a todos os “peixes”; e particular (capítulo 3) – onde tratará das virtudes específicas de alguns peixes, como o peixe grande de entranhas curativas do episódio bíblico de Tobias e, no âmbito da história natural, a pequena mas poderosa rêmora, comparada à língua de Santo António, capaz como esse peixinho de travar o leme das naus – no caso, o livre arbítrio contra a soberbia, a vingança, a cobiça e a sensualidade, vícios alegorizados por Vieira em naus (Vieira, 1978, p. 31). E ainda, o torpedo e o quatro-olhos, capazes de melhor atingir e defender-se dos opositores.

A seção das repreensões também se subdividirá de forma análoga, do geral (capítulo 4) ao particular (capítulo 5). Aqui nos deteremos, por se tornar mais explícita a crítica do jesuíta ao maranhenses.

Continuando a camuflar a sua invectiva através da alegoria, passa a conceituar cada um dos espécimes que escolheu para simbolizar as faltas dos seus adversários: o roncador, o pegador, o voador e o polvo. Através do roncador, que possui esse nome por roncar de forma semelhante a um porco, critica a arrogância relacionada ao saber e ao poder, opondo os que a praticam a Santo António, que “tendo tanto saber (...) e tanto poder (...), ninguém houve jamais que o ouvisse falar em saber ou poder, quanto mais brasonar disso. E porque tanto calou, por isso deu tamanho brado” (Vieira, 1978, p. 49). Por meio dos

O capítulo 6 do sermão destina-se à *peroratio*, quando, após a advertência conclusiva do capítulo anterior relativa ao pecado mortal da posse de bens alheios – “Para os homens não há mais miserável morte, que morrer com o alheio atravessado na garganta” (Vieira, 1978, p. 59) –, o jesuíta estabelece a sua comparação final entre os peixes e os homens, firmando a inferioridade destes e a crítica aos maranhenses²⁸. E conclui pela exortação de louvor a Deus, sendo as palavras finais apresentadas em forma de quiasmo, ao gosto do Barroco e a modo de brincadeira instauradora do humor ou da ironia, referente à incapacidade de glória e graça do seu auditório.

...

Como se pode observar, a mesma preocupação metadiscursiva aproxima os textos de ou sobre os três grandes oradores cristãos aqui focalizados. Ora colocando a tônica na mensagem, ora no orador, ora no auditório, todos relevam as questões que cercam os discursos e dão continuidade a uma tradição que remonta a épocas tão recuadas. A importância dos discursos, afinal, se observa inclusive no processo que identificou o Apóstolo ao lugar em que teria exercido a sua pregação; da mesma forma que o santo, português de origem, teve o seu nome ligado a Pádua; e o Padre Vieira, ao Brasil.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO (Sto.). *A doutrina cristã*. Trad. Ir. Nair de Assis Oliveira, csa. São Paulo: Paulus, 2002.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. de António Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ed. Ouro, [s.d.]

pegadores, ataca aos astutos, “os que se deixam estar pegados à mercê e fortuna dos maiores” (Vieira, 1978, p. 50) e que com estes perecem – ao contrário de Santo António, que somente a Deus apegou-se. Com os voadores condena os ambiciosos, inclusive lançando mão da sentença “Quem quer mais do que lhe convém, perde o que quer e o que tem” (Vieira, 1978, p. 54). O modelo a ser seguido é sempre Santo António que, diferentemente de Ícaro, possuindo asas de sabedoria “natural e sobrenatural”, “encolheu-as para descer” (Vieira, 1978, p. 55). Finalmente o polvo alegoriza os dissimulados, os falsos, os hipócritas e traidores – ao contrário de santo António, “o mais puro exemplar da candura, da sinceridade e da verdade, onde nunca houve dolo, fingimento ou engano” (Vieira, 1978, p. 58).

²⁸ Consola os peixes e desconsola os homens: aqueles não ofendem a Deus por palavras, lembranças, entendimento ou vontade. Cumprem a missão para a qual foram criados: servir aos homens. Ao passo que os homens não cumprem a que lhes compete: servir a Deus. Isto após ter defendido que os peixes não foram escolhidos para sacrifício ao Senhor por não poderem chegar vivos a ele, ao passo que os homens, desrespeitosamente, vão mortos pelos pecados ao seu culto.

BÍBLIA de Jerusalém (A). São Paulo: Edições Paulinas, [1981].

CÍCERO. *De inventione – De l'invention*. Ed. bilíngüe, trad. franc. de Henri Bornecque. Paris: Garnier, [s.d.].

DAVY, M. M.. *Les sermons universitaires parisiens de 1230-1231*. Contribution a l'histoire de la prédication médiévale. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1931.

FERRO RUIBAL, Xesús (Dir.). *Dicionário dos nomes galegos*. Vigo: Ir Indo ed., [1996].

HISTÓRIA COMPOSTELANA. Ed. de Emma Falque Rey. Madrid: Akal, 1994.

ISIDORO de Sevilha (Sto.). *Etimologías*. Trad. José Oroz Reta y Manuel-A Marcos Casquero. Introd. de Manuel C. Diaz y Diaz. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.

LAPA, M. Rodrigues. Prefácio a VIEIRA, António. *Sermão de Santo António aos peixes*. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

LE GOFF, Jacques, SCHIMITT, Jean Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval*. 2 vols. Coordenador da tradução: Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

LIBER SANCTI JACOBI (CODEX CALIXTINUS). Trad. de A. MORALEJO, C. TORRES, J. FEO. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1998.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares Maleval. *Maravilhas de São Tiago*. Narrativas do *Liber Sancti Jacobi (Codex Calixtinus)*. Niterói: EdUFF, 2005.

_____. A retórica antiga e a prédica medieval. Um exemplo jacobeu. SILVA, Leila Rodrigues et alii (Org.). *Atas do I Encontro Regional da Associação Brasileira de Estudos Medievais – RJ*. Rio de Janeiro: H. P. Comunicação, 2006, p. 248-255.

_____. Da retórica francocompostelana à *Compadecida* de Suassuna. PONTES, Roberto, MARTINS, Elizabeth Dias. *Anais do VII EIEM – Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Fortaleza / Rio de Janeiro: ABREM, 2009, p. 54-67.

_____. Eloquências identitárias: do patrono de Galícia ao defensor dos índios no Brasil. MALEVAL, Maria do Amparo Tavares, TATO FONTAÍÑA, Laura. *Estudos galego-brasileiros 4*. Língua, literatura, identidade. A Coruña: Universidade da Coruña, 2010, p. 293-360.

MORALEJO, A. Notas a *LIBER SANCTI JACOBI (CODEX CALIXTINUS)*. Trad. de A. MORALEJO, C. TORRES, J. FEO. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1998.
MURPHY, James J. *La retórica en la Edad Media*. Historia de la teoría de la retórica desde san Agustín hasta el Renacimiento. Trad. Guillermo Hirata Vaquera. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

RETÓRICA A HERÊNIO. Trad. e introd. de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

SERMÕES de Santo António. Antologia temática. 2 vols. Edição de REMA, Henrique Pinto O.F.M L Porto: Lello Editores, 2000.

SOBRAL, Cristina. *Adições portuguesas no Flos Sanctorum de 1513*. Estudo e edição crítica. Tese de Doutorado apresentada na Faculdade de Letras de Lisboa, 2000.

TEMPERÁN VILLASVERDE, Elisardo. *La liturgia propia de Santiago en el Códice Calixtino*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997.

VIEIRA, Antonio. *Sermão de Santo António aos peixes*. Prefácio e notas de M. Rodrigues Lapa. 7. Ed. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

CAMINHOS DE FERRO

Maria do Carmo Pascoli - UFBA¹

O *Filho*, texto de Fialho de Almeida, publicado em 1893, conta a história de um jovem português que deixou sua aldeia em busca de oportunidades; no entanto, nesse conto, o “pobre de Cristo” não conseguiu fazer fortuna nas terras brasileiras. O desfecho, que resulta do sonho de uma vida nova, é trágico: a mãe que espera o impossível retorno do filho, morto em viagem, acaba sua vida debaixo do mesmo trem, veículo primeiro no caminho da migração dos jovens ansiosos por um futuro melhor. Nesse texto, a força do progresso material, simbolizada pela locomotiva, esmaga os antigos valores e anseios da família campesina e evidencia a falta de dinamismo econômico da produção nacional, culpada da emigração dos trabalhadores para o Brasil. Fica resumido na cena final o choque entre dois mundos: representada pelo trem, a modernidade traz consigo velocidade, violência, promessa de chegada em um ponto futuro e capacidade de destruir. O outro mundo, aquele que será esmagado, está representado pela mãe que um dia acreditara na promessa de futuro e agora enfrenta a desilusão. Enquanto o primeiro é veloz, esse outro mundo, personificado na figura de uma velha, é lento e, por isso, morre.

Impressionante é a cena final:

Vêm-se os olhos da máquina luzindo laterais, como os dos peixes e dos grandes sáurios: e o faulhar da máquina sobre a via, e o penacho de fumo que a labareda doira, como uma crina de cavalo danado e formidando. (...) desenrola o corpo de anelado, feito de vagões de ferro que se chocam, fosforejam, zumbem, fumando, bramindo num hausto de relâmpago que atravessa a noite lóbrega das matas. É nesse instante que a velha está passando... (Almeida, s/d, p. 94)

A narrativa deixa o tempo em suspenso pelo contraste brutal que insinua - a fragilidade da velha indo ao encontro da pujança do trem. A máquina brilha no fundo

¹ Professora Dra. do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, Professora colaboradora do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos

negro da noite e anuncia estrondosamente a sua passagem, mas a velha não a vê, não percebe a sua aproximação; acabou de ser informada da morte do seu filho que há anos partira para o Brasil.

Configurando um ser monstruoso, a descrição do trem é feita com elementos que ecoam o apocalipse. Seus olhos de peixes, próprios aos grandes sáurios, aproximam-no em força à imagem do Leviatã que, na Bíblia, aparece como crocodilo ou, como nos dizem os capítulos 40 e 41 do Livro de Jó, *o rei de todos os animais ferozes*. No diálogo entre Deus e Jó, é visível a força destrutiva do monstro: “... quem alguma vez o enfrentou e se salvou? (...) a quem o ataca, não adiante espada... Ele tem o ferro na conta da palha e o bronze como se fora pau podre. Das narinas escapa uma fumaça como a de uma caldeira que cozinha e que ferve / O seu hálito acende os carvões” (Bíblia, 1993, pp. 584-585).

Na descrição do trem, é enfatizada essa mesma força feita de ferro e fogo. A locomotiva, “jogo de válvulas, bruscões vômitos de fumaradas”, rasteja, anela-se como uma serpente e atrai a vítima indefesa, já dominada pela atração hipnótica exercida pelo olhar do monstro, pois a mãe, ao saber da morte do filho, deixa de perceber o mundo a sua volta, apenas avança para a linha do trem, sem ouvir os ruídos da máquina.

O trem é visto ao longe pelo *penacho de fumo que a labareda doura*, é um cavalo danado que avança, em carreira furiosa, como “um hausto de relâmpago que atravessa a noite” - ferros se chocam, fosforejam, zumbem, fumando, bramindo, “ululando da goela de um subterrâneo profundo”. São imagens ruidosas, de fogo e força, atuando na noite escura. Também quanto à estrutura física, a descrição insiste na lembrança do Leviatã, encontrada no Livro de Jó:

O seu dorso é formado por uma fileira de escudos / Fixados por um selo de rocha duríssima / Um está unido ao outro e um sopro não passa entre eles (...) uma couraça de dupla malha, onde ninguém nunca penetrou. E da sua boca saem chamas / e dela saltam centelhas de fogo. (Bíblia, 1993, p.585)

A máquina tem a mesma couraça impenetrável que se vê na descrição do monstro bíblico. Os vagões de ferro se anelam velozes sobre os trilhos, chispando centelhas de fogo, enquanto seguem indomáveis em direção à estação. E a mãe, que apenas caminha, sem rumo, atordoada pela notícia inesperada, não luta contra o perigo que o trem representa para a sua frágil condição de camponesa. Além disso, ela não faz parte

daquele mundo de comboios, de “gares” ou “rails”, é só mais uma viúva pobre da Bairrada, para quem a esperança de ver o filho novamente era o único alento.

Quem deu a notícia de sua morte à velha senhora foi um rapaz da terra, o Clemente, recém chegado do Brasil, agora podendo portar um chapéu de coco “à zamparina” e um “grilhão de ricaço” no colete, feliz por estar prestes a dar “um alegrão” em sua gente, que ainda não sabia de seu retorno.

Mas antes mesmo dessa passagem, o narrador já havia nos acenado com um trágico desfecho. Enquanto a camponesa esperava por seu filho, a natureza resplandecia na sua beleza acinzentada, prenhe de presságios. A paisagem de dezembro já havia envolvido a velha senhora em sua bruma, era um dia triste, sem cor nem horizonte. Delimitando o cenário, surge a paisagem outonal, composta pelas vinhas ressequidas e angulosas, ainda sem qualquer folhagem que lhes sugira a existência da vida. A velhinha acorada, com a taleiga de estopa no quadril, encolhida e pequenina esperava solitária pelo trem, enquanto as gralhas “*em turbilhões funéreos*” voavam por cima das lavouras, “*rotando na névoa fusca como papéis queimados...*” ou debandavam em espirais pro arvoredado, as “diabólicas comadres, com as suas ladainhas roucas de presságios” (Almeida, s/d, p. 91).

A notícia da morte do filho prepara o terreno para o estabelecimento do clímax da narrativa - a velha deixa de sentir e ouvir o mundo exterior e avança para a linha do trem, ao mesmo tempo em que o comboio deixava a estação, fazendo com suas poderosas máquinas a terra tremer, “como domada sob a correria horrísona do monstro.”

Sem lágrimas ou lamentações, cega para o mundo, a velha caminha cambaleante em direção aos trilhos. A sugestão é que a poderosa máquina é um ser vivo, que ao se aperceber da mísera presença que avança em sua direção, talvez ignorante do perigo que ele significa, prepara-se para o bote: “E a máquina chama-a a si subitamente, dá-lhe um encontrão para dentro do caminho, enovelou-a bem em suas saias de viúva, e sem trepidar fá-la um bolo,...” (Almeida, s/d, p. 94).

Nesse conto de Fialho, a máquina, na sua aparência monstruosa, forte com os sons poderosos de suas ferragens, devora a campesina e tudo que ela representa: a miséria, a estagnação e a falta de perspectivas. E se, por um lado, o autor situa o trem como símbolo do progresso material, por outro, é também no trem que ele situa a morte da esperança no progresso. Na ótica de Fialho, morre com a esperança um tempo feito de intimidades e certezas, de relações íntegras e duradouras, de uma afinidade com a

natureza e com as formas de produção familiar. Mas o seu texto é melhor apreendido, a partir de um olhar sobre a vida portuguesa do período.

O comboio de Lisboa, personagem indiscutivelmente poderoso, corresponde no processo da evolução da economia portuguesa, à força maior contra a falta de transportes, que os políticos, há muito, denunciavam como principal causa da falta de desenvolvimento econômico. Até os meados do século XIX, a única estrada macadamizada era a que fazia a ligação Lisboa-Coimbra, construída antes das invasões francesas. Essa estrada garantia que a viagem se realizasse em três dias e o transporte era feito numa diligência de quatro lugares que, em 1804, deixou de funcionar porque a viagem era bastante dispendiosa e não havia tantos passageiros suficientemente abonados para arcar com as despesas,

Na segunda metade do século XIX, propaga-se em Portugal uma ideologia oficial de progresso identificada com o desenvolvimento material, mas as condições de vida, de cultura e o nível de consciência do trabalhador rural não evoluíram. A produção industrial não obteve dinamismo suficiente para fazer frente à mecanização européia. A falta de crescimento da produção nacional determinou a dependência do capital bancário interno ou externo.

Os *rails*, os *fourgons*, ou o *plaid*, termos que Fialho de Almeida incorpora em seu texto, assim como todos os termos estrangeiros que entraram em Portugal nesse período (carpete, purê, bebê, bife, pudim, clube, toilette, etc) ou, ainda, as novidades ligadas à ciência, à filosofia ou ao pensamento são significativos de um desenvolvimento que esteve alheio aos reais problemas de ordem econômica. Um desenvolvimento que nada oferece à melhoria de vida do camponês promove o seu desenraizamento.

O conto de Fialho de Almeida está atento a questões sociais que decorrem da lentidão com que se desenvolveu a capitalização industrial em Portugal. Em 1840, existiam somente quatro máquinas a vapor, destinadas à indústria, contra milhares em toda a Europa. A produção portuguesa só encontrava mercado na província ou nas colônias, porque seus resultados não se comparavam em qualidade aos dos produtos importados dos países industrializados.

Principalmente, a partir da segunda metade do século XIX, a literatura nos oferece inúmeras leituras da sociedade da época e da ideologia oficial sintonizada com a noção de progresso, enquanto melhoramentos materiais. Nesse contexto, os autores, em menor ou maior grau, viam a literatura como instrumento de reforma social e a ambição documental do Realismo não deixou de impor as suas normas.

A chamada Geração de 70 reuniu alguns dos grandes escritores do século XIX e deu início a um movimento de base idealista e revolucionária que, a princípio, acreditou firmemente na possibilidade concreta de transformar o país. Tanto que o ciclo das Conferências do Cassino Lisboense, série de palestras destinadas a rever a natureza dos problemas nacionais, tinha no programa o estudo das condições de transformação política, econômica e religiosa da sociedade. Porém, a ação do grupo se fez sentir muito mais no plano literário do que propriamente nos problemas concretos da estrutura social portuguesa e, se a poesia moderna foi a “voz da revolução”, como proclamou Antero de Quental, sua ressonância teve alcance geral, não se caracterizando como ação primordialmente política.

As idéias polêmicas da década de 70 têm forte enraizamento histórico. Eventos como a Questão Coimbrã e As Conferências do Casino foram política e socialmente motivadas, foram movimentações que pretendiam interferir na vida pública. Projetos como As Farpas, de Ramalho Ortigão, escritos inicialmente em parceria com Eça de Queirós, assim como grande parte da produção jornalística, crônicas e artigos, tinham como propósito a reforma dos costumes e do pensamento, de maneira que essas produções privilegiavam o tom crítico e apontavam com escárnio para o velho mundo sentimental, católico e aristocrático que a Geração de 70 queria ver destruído. Assim, direta ou indiretamente, se fez sentir a influência desse pequeno grupo de autores cujas idéias não se instalaram lentamente, obedecendo gradualmente a um período de transição, em que se podia discernir a mistura de tendências estéticas; mas sim de forma abrupta, sob o signo da ruptura e da transformação.

Eça de Queirós, nesse quadro, relaciona transformação social com renovação estética e propõe, por meio da literatura, uma nova abordagem que descarta de antemão, o tom subjetivo, intimista, para expor “realisticamente” as feições do mundo moderno e, ao mesmo tempo, caduco, por “insistir em se educar segundo o passado”, expressão utilizada pelo escritor em carta a Rodrigues de Freitas, em 1878.

Na abertura das Conferências, Eça foi categórico quanto à posição dos que dela participavam:

As conferências hão-de encontrar resistências. Em primeiro lugar, o nosso público, inteligente e literário, ama sobretudo o *bel-esprit*, a oratória, a frase. Modo peninsular. Ora as conferências pela sua natureza científica e experimental – exigem justamente o contrário dos aparatos teóricos. São a demonstração, não são a apóstrofe; são a ciência, não são a eloquência. (Queiroz, 1983, pp. 140-142)

O caráter científico e experimental a que alude Eça de Queirós encontra sustentação no pensamento proudhoniano, levado por Antero de Quental às reuniões do Cenáculo e recebido entusiasticamente pelos seus companheiros.

Sintonizada ou em polêmica, toda uma geração esteve voltada para as idéias levantadas pelos estudantes da Geração de 70, os quais adotavam uma postura crítica e reflexiva a propósito da imagem que os portugueses estavam habituados a fazer de si mesmos. Em *Portugal como Destino*, Eduardo Lourenço analisa o papel da Geração de 70 no cenário cultural português, mostrando que a dimensão do movimento ultrapassa o caráter ideológico de uma manifestação estudantil, afinada com o pensamento de Proudhon e, posteriormente, com o de Marx e Lassalle. A conferência inicial: “As causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos” trouxe, implícito no título, o reconhecimento de Portugal como nação decadente; atribui-se a “cegueira” do país aos três pilares de sustentação econômica e ideológica, vigentes havia séculos: o catolicismo, o absolutismo e as conquistas.

A recusa do passado nacional, a autocrítica e o reconhecimento da passividade econômica portuguesa formaram a base de um desejo mais ou menos comum - europeizar Portugal, libertá-lo do seu arcaísmo, através do progresso que a revolução industrial prometia. Contudo, Portugal, na segunda metade do século XIX, vivenciava grandes contradições no que se refere à evolução de sua política econômica e, novamente, isso se refletiu negativamente no campo.

Em *O Filho*, percebemos a representação desse desacerto entre a caminhada rumo ao progresso, preconizada pela Geração de 70, e a condição de precariedade vivenciada pela população campesina, em larga medida alheia às propostas elaboradas pelos intelectuais portugueses. Fialho de Almeida comenta esses paradoxos em sua obra. Particularmente no conto focalizado, a representação de rapazes entusiasmados com as novidades trazidas pela linha férrea surge ladeada por uma série de elementos ligados à tradição portuguesa, que ora indicam atraso e miséria, ora se constituem partes efetivas de uma tradição, que podemos chamar de popular.

A descrição inicial dos rapazes se dá a partir de imagens que remetem à inocência, frequentemente atribuída às crianças e aos animais. São bichinhos curiosos, inocentes e cheios de energia:

E os mais novos, quinze anos, dezesseis, dezoito anos, todos alegres daquela primeira migração às sementeiras lá de baixo, esses não param examinando tudo pelos cantos, espantados, deslumbrados, fulvos e bonitos como bezerrinhos de mama; e ei-los estacam diante dos relógios, dos aparelhos do telégrafo, a sala do restaurante cheia de flores... (Almeida, s/d, p. 90)

Esses alegres rapazes correspondem à grande massa de camponeses que iam trabalhar no Alentejo, os rabuzanos, montanheseiros “cheirando a lobo”, cujo principal alimento eram sardinhas assadas entre as pedras. Tais trabalhadores absorvem, ávidos, um mundo feito de novidades, de mudanças promissoras, que o desenvolvimento econômico supostamente iria proporcionar.

O efeito desconcertante do contraste social, trazido com a modernidade, é grifado no conto de Fialho de Almeida. No início, surge logo o ambiente moderno da gare com as suas salas de espera iluminadas, funcionários em plena atividade, conferência de mercadorias prontas para o embarque, além da imagem grandiosa da maquinaria do trem que se aproxima. No texto, os elementos trazidos pelo progresso e desenvolvimento acentuam a pobreza dos camponeses que, deslumbrados, observam os chalés de hospedagem, a sala do restaurante, cheia de flores, ou ainda, os jardins das casas dos funcionários da estação. Em contraste, a massa humana amontoa-se, na terceira classe, junto aos tamancos e cobertores de lã.

O “filho” é um desses filhos de Portugal, natural de *Vacariça* cuja partida ocorrera há dez anos. O moço de 23 anos, forte e bonito, carregando seus sapatos na ponta de um bordão, deixou chorosa a pobre mãe de

cara ressequida e cor de cera, que desde viúva perdeu o riso, emurhecendo e mirrando na solidão de um casebre, com a esperança porém no dia em que o rapaz, tornado do Brasil, lhe fizesse passar sem fome os derradeiros poentes da velhice. (Almeida, s/d, p.89)

O narrador estabelece um contraste entre a força do desenvolvimento, mostrada como insensível e impessoal, e um liame entre os indivíduos - a terra de nascimento, “núcleo de força, e ainda agora a mais impoluta ara da família portuguesa”(p.90). O narrador traz as vozes da terra, *murmúrio dolente das azenhas, risotas da romagem, balidos do pulvilhal...* São *virgindades da sagrada terra*, memória sentimental, acima de tudo, mas concretizada pelas lembranças dos cheiros, do frescor, das melodias pungentes; indefinidas sensações nunca esquecidas, pedrinhas marcando o caminho de

volta, garantindo um possível retorno dos filhos, que se vêem obrigados a deixar a terra.

Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço*, diz que, em cada um de nós, existe uma casa onírica. Todo lugar verdadeiramente habitado traz a noção de casa como sendo um espaço vital, sujeito à dialética da vida; canto do mundo, no qual nos enraizamos. A imaginação constrói as paredes e o indivíduo reconforta-se com a sensação de proteção; “.vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade através do pensamento e do sonho” (Bachelard, s/d, p.23). Assim, o refúgio traz o benefício, não só pela sua existência presente, mas pela evocação de um passado imemorial, posto que é síntese da memória e da imaginação. Lembrança e imagem alimentam o “sonhador do lar” e a casa, mais que paisagem, é um estado de alma. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, fala de uma intimidade”.

Em *O Filho*, as referências ao lar apontam para uma identidade cuja firmeza é dada pela intimidade com a natureza. São as lembranças da terra natal, onde “*perfilam-se as colunatas do pinhal, em gradações difusas, delicadas como um desenho a carvão sobre que alguém tivesse sacudido um lenço de assoar.*” e a memória das tradições “*fados chorosos, melodias locais duma tristeza penetrante*”(Almeida, s/d, p. 92), que sustentam essa idéia de casa, enquanto raiz e refúgio.

Na narrativa de *Fialho* de Almeida, a terra de nascimento ganha um tom idealizado, mas é também o local de pobreza e privações e deverá, por isso mesmo, ser abandonado. A idealização é expressada pela relação de simpatia, estabelecida entre os humanos e os elementos da natureza e pela apresentação de relações humanas afetuosas; enquanto a ameaça de perda é indicada pela dispersão, inerente ao movimento migratório, que por sua vez foi causado pela miséria.

É interessante perceber que a linguagem também atua para fornecer identidade. No linguajar característico dos montanheseiros: “as palavras crepitam, cascalham os xx e a pronúncia beirã veste de graças uma língua cortada de termos antiquados fina e poética” (Almeida, s/d, p.91).

Ao lado da intimidade nostálgica, que une os rapazes na estação, o narrador introduz, logo no início do conto, a miséria dos jovens trabalhadores, amontoados na sala de espera da terceira classe, com suas roupas de saragoças, a tasquinhar um horrível pão de milho. Mais evidente ainda é a condição paupérrima da velha mãe, acorada no chão da sala de espera, “descalça de pé e perna como em geral andam as mulheres pobres da Bairrada” (p.88), carregando num saquinho de estopa o farnel que esperava

partilhar com o filho. Veio a pé, caminhando por entre os pinhais, até chegar à estação, onde foi advertida pelo guarda para que se desviasse dos trilhos. Assustada, a velha tentava explicar que era de fora e, titubeante entre as tantas novidades, saía a perguntar ingenuamente às pessoas se tinham visto, por ali, um rapazote sem barba nenhuma, com uma cicatriz que lhe ficou de um carbúnculo, “seu filho!”, que deveria chegar no comboio de Lisboa.

Somente um pobre tarimbeiro montanhês, talvez por que a pobre mulher o fazia recordar-se de sua mãe, ouviu pacientemente a história da ausência, das saudades e da doença do filho, que voltava para casa, sem fortuna nenhuma.

Como já foi dito, o conto traz como pano de fundo a situação de Portugal do século XIX, momento em que o campo representava o principal estaleiro do trabalho português (ainda em 1900, 61 % da população trabalhava na agricultura). As reformas agrárias, com vistas ao crescimento econômico, tiraram dos camponeses as “comedorias”, a parte do salário paga em azeite, toucinho, farinha - alimentos indispensáveis ao aldeão e o salário que recebiam não era suficiente para comprar o necessário à subsistência.

Nesse contexto, a construção das vias férreas foi vista como solução para o desenvolvimento da economia portuguesa. Sobre essa questão, é pertinente a ordenação de idéias estabelecida por Saraiva:

O triunfo do liberalismo foi acompanhado por mutações decisivas no panorama cultural português: novas idéias, novos gostos, novos nomes. A mudança foi intensa e rápida nas cidades; as serras continuaram analfabetas, mas agitadas agora pelo caciquismo, pela estrada e pelo comboio, pelo regresso de algum emigrante bem sucedido que restaura a igreja e constrói um chalé. (Saraiva, s/d, p. 320)

Mudanças intensas traduziram um aparente crescimento econômico, a intensificação das atividades comerciais conduziu à capitalização imobiliária, enquanto o desenvolvimento industrial caminhava a passos lentos. O comércio e não a indústria constituiu a base da frágil formação capitalista, de forma que o trabalhador rural recorria à cidade em busca de trabalho e encontrava muitos prédios e pouca indústria, muitas vagas para criadas e pouca oferta para trabalho masculino. *Sem eira nem beira*, o campesino pobre manteve-se à margem do aparente progresso, observando as mudanças determinarem o crescimento do desnível social.

Alexandre Herculano escreveu no Diário do Governo:

... as grandes povoações estão atulhadas, em quanto os campos estão desertos; e isso acontece porque a agricultura na offerece vantagens, não sendo possível transportar aos grandes mercados os productos do solo. Se o governo tractar de abrir comunicações para o interior do paiz, seja por estradas, seja por via de canaes, poderá usar de meios repressivos, ao menos indirectamente, para obviar a despovoação do reino. (Herculano, 1938, pp. 47-48).

Os intelectuais reclamavam, sem muitos resultados, por medidas do governo que pudessem sanar a falta de ligações internas. A execução das estradas macadamizadas se conduziu morosamente, a primeira da província, a de Abrantes a Castelo Branco, pensada para assegurar a ligação fluvial, teve seu início em 1849. Em 1858, nove anos depois de iniciadas as obras, a estrada contava somente com 23 quilômetros construídos. (Serrão, 1980).

A “despovoação do reino” se tornou inevitável e foi observada com muita propriedade por Ramalho Ortigão. O autor, quando descreveu aspectos do Ribatejo e da Estremadura, em 1886, verificou que do Cascal às Caldas, com exceção de pequenas hortas, só havia terrenos improdutivos. “E faz pena pensar que tantos braços robustos escasseiam ao arroteamento do solo, que simplesmente pede pequenos proprietários”, enquanto quilômetros e quilômetros de mato bravio, sem qualquer tipo de ocupação, pertencem somente a uma pessoa. (Ortigão, 1971, p. 20)

A reforma agrária não foi pensada para melhorar a vida do camponês, não serviu prioritariamente para o enriquecimento do país como um todo, somente poucos se beneficiaram. As serras continuaram analfabetas e as pessoas passaram a sentir o peso das diferenças sociais, cada vez mais pronunciadas e visíveis, principalmente, quando um *emigrante bem sucedido volta e restaura a igreja ou constrói um chalé*.

O caminho do mundo rural para o mundo burguês oferecia ao lavrador esfomeado uma condição de trabalho passageira, na medida em que a cidade não podia dar conta da massa de trabalhadores desempregados. Em função disso, a saída dos trabalhadores portugueses para o estrangeiro foi tão intensa que chegou a se tornar um problema político. Em 1873 houve um inquérito parlamentar sobre as causas da emigração de quase 20 mil homens por ano e o resultado da investigação relatou que o principal motivo era a cobiça.

A esse respeito, os dados fornecidos pelo historiador José Hermano Saraiva são surpreendentes: consta de suas pesquisas que a emigração do século XIX dirigiu-se

quase toda para o Rio de Janeiro, sendo sua grande maioria constituída por camponeses e gente sem profissão. Parte ficava na cidade e o restante ia para o interior substituir a mão-de-obra escrava. O número de emigrantes que conseguiu regressar à sua pátria foi pequeno - a grande massa partiu pobre e morreu pobre, O Brasil era, dizia-se, o cemitério dos portugueses” (Saraiva, s/d,p. 319).

O filho imaginado por Fialho de Almeida também não conseguiu voltar à sua terra. Suas cartas à saudosa mãe exibiam lamentos e não esperanças. O filho queixava-se, falava de doenças, tristezas, saudades de Vacariça e pedia orações. A sua morte, quando já estava a caminho de casa, somada à morte da mãe traduzem o fim de uma estrutura familiar. Em termos produtivos, essa estrutura entrava em descompasso com a política agrária adotada por Portugal cuja principal promessa era inserir o país no desenvolvimento europeu.

Muitos textos ficcionais trazem essa imagem do retorno impossível, que está presente no conto de Fialho de Almeida. Pedro Ivo, com a narrativa *A Doida de Tagilde*, publicada em 1874, conta a história de uma moça que enlouquece ao saber que o noivo havia morrido no Brasil, local para onde o rapaz emigrou, na esperança de conseguir o dinheiro necessário para o casamento. Embora já tivesse chegado à aldeia a notícia da morte do emigrado, sua noiva recusou-se a aceitar tal fato e continuou a esperar, indefinidamente, pelo impossível regresso do rapaz. Separou-os o Brasil, o país “dos sonhos ambiciosos desses que vão colher areias de ouro em rios de lágrimas” (Ivo, s/d, p. 86), lugar onde Francisco foi buscar o “futuro”, cobrado de antemão pelo pai da moça que exigia que o pretendente tivesse mais que “fortes braços para o trabalho”. Ali, na aldeia, a possibilidade de ganho era relativa à força do trabalho, nem mais nem menos, de forma que Francisco não tinha como rebater o argumento usado pelo pai de Maria para impedir o casamento: “Não olhe para os braços, homem! ... São bons... bem sei... mas braços quebra-os uma doença... e depois?” (Ivo, s/d, p. 71). O velho exigia, em troca do seu consentimento, uma garantia, que assegurasse o sustento da filha, caso “faltassem os braços” do marido.

O Brasil aparece como salvação, única forma de ganhar mais do que a justa medida do sustento. Em dois anos de trabalho poderia juntar o suficiente para comprar a sonhada “casinha”, um campo para plantar e ainda para juntar a reserva de dinheiro, na verdade um “seguro” maior que os braços, fortes e saudáveis, do jovem carpinteiro. Foi com essa justificativa que Francisco conseguiu convencer sua noiva a deixá-lo partir para o Brasil, mas a viagem foi sem volta. As duas primeiras cartas trouxeram consolo e

alimentaram as esperanças de Maria, já a terceira veio marcada com a obreia preta, o sinal fúnebre, que anunciou a tragédia, antes que qualquer palavra tivesse sido lida.

Também em *A Última Dádiva*, de Trindade Coelho, a partida para o Brasil se configura uma perda. Desta vez, a narrativa dá os indícios da desgraça futura por meio de pressentimentos, suspeitas e sensações que Cosme, um pai prestes a se despedir do filho, percebe em si, embora relute tenazmente em lhes conferir crédito, porque sabe, perfeitamente, que a viagem para o Brasil talvez seja a única chance de seu pequeno Joaquim não sucumbir à miséria, que lhes determinara o destino, até então.

Um barqueiro vem buscar o menino, para levá-lo até o navio de emigrantes, apressa-se em cumprir sua tarefa, não pode atrasar-se, mas Cosme, angustiado, já não sabe se deve ou não deixar seu menino partir. À tristeza do pai, em luta constante contra o pressentimento de que não mais tornaria a ver o filho, contrapunham-se as palavras do barqueiro, constrangido pelo choro intermitente do homem, que relutava em afastar-se do filho: “Assim! Lá porque o pequeno vai para o Brasil, não fique vossemecê a pensar que o não torna a ver! (...) há-de vê-lo que o não há-de conhecer, digo-lhe eu! Mais ano, menos ano, aparece-lhe aí, rico...” (Coelho, 2000, p. 53)

O final pungente do conto é elaborado com tintas trágicas. Desesperado, Cosme vê o barco afastar-se, enquanto as palavras de despedida do menino tornam-se mais e mais distantes, abafadas pelo marulho das ondas, no seu trabalho de conduzir a embarcação.

Esse sentimento de perda esteve evidente na literatura portuguesa do século XIX. Deixar a terra e a família compreendia muito mais que aventurar-se, no sentido de estar aberto ao desconhecido; compreendia também a incerteza do retorno. A emigração para o Brasil se tornou a aventura “necessária”, para a qual era preciso um duplo esforço; tanto o de enfrentar o desconhecido e as incertezas, quanto o esforço de reunir coragem para deixar a família e os amigos.

A mãe, que aparece no texto de Fialho, esperou dez anos pelo retorno do filho, rezando todos os dias pelos que “mourejam lá longe em terra estranha, e acaso possam voltar um dia reconduzidos à paz do lugarejo em que nasceram.” Almeida, s/d, p. 89) A incerteza do retorno está contida na oração diária e mais avulta, à medida que as cartas revelam o insucesso do filho. Ele pede rezas “para que Nosso Senhor lhe conservasse a saúde”, lamenta o excesso de trabalho e o clima ruim. As cartas vão sinalizando o fracasso e a volta de mãos vazias, mas para a mãe isso não importa – “Pouco ou muito ele trouxesse, tudo é riqueza – disse a velha – para quem não tem senão a noite e o dia.”

(p. 92). Ela é a imagem da pobreza, não possui absolutamente nada, seu único bem é a memória que traz do filho, por isso não pôde compreender por que o soldado, com quem conversava, lhe disse que depois de dez anos o rapaz haveria de estar muito mudado. “Mudado. O filho dela mudado!”. Não lhe parecia possível que a lembrança que guardava como um bem, a garantir conforto e alento durante os dez anos de espera, tivesse outra feição.

Finalmente a espera da velha chega ao fim, as luzes acendem-se na estação, “as cornetas dos guarda-agulhas” anunciam a chegada dos comboios e num instante a estação fica repleta de gente - passageiros, o homem da água, o homem dos pastéis, revisores, malas e mercadorias, em constante movimento fazem “reverdecer” o coração amargurado da velha, que, inquieta, procura em todas as faces, a imagem do rapazote; confunde o seu vulto na multidão; corre enganada ao encontro de uns e outros; repassa todas as fisionomias procurando a do filho, até que encontra Clemente, de quem recebe a notícia: “O seu José, tia Rosa, o seu José... morreu na viagem.”.

A promessa de um futuro esgota-se naquele momento. A extrema perda e a dor levada ao ápice traduzem-se em apatia absoluta, por isso tia Rosa não percebe o trem que “chama-a a si subitamente”. A parte final da narrativa acentua a insignificância da pobre mulher, em função do choque de forças absolutamente desiguais. Pequeninha e trêmula, ela foi subjugada pela maquinaria fumegante e, nem ao menos, pôde ser enterrada no cemitério, porque o Cura da Pampilhosa alegou que ela tinha morrido sem confissão.

Depois do fatal encontro com a velha, o trem continuou a “correr em desfilada”; a poderosa e soberba máquina seguiu seu curso, simbolizando a força do progresso cujo avanço não poderia mais ser freado.

Nesse confronto desigual, entre o trem e a aldeã, é possível ver pelo menos uma das contradições embutidas no forte apelo ao progresso. Na década de 40, a ferrovia foi uma resposta entusiasmada à falta de condições favoráveis para a circulação de mercadorias, o que significava, na visão de muitos, a maior causa da pobreza no campo. No período, os meios de transporte estiveram no centro de discussões realizadas por portugueses que detinham notoriedade.

Garrett e Herculano, conscientes das contradições inclusas na proposta de regeneração do país, levantavam objeções à empolgação progressista pela qual a burguesia citadina se deixava levar. Garret demonstra seu juízo de valor em *Viagens na minha terra*:

... ó geração do vapor e do pó de pedra, macadamisae estradas, fazei caminhos de ferro, construí passarolas de Ícaro (...) E em pergunta aos economistas-políticos, aos moralistas, se já calcularam o número de individuos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infamia, à ignorancia crapulosa, à desgraça invencível, à penuria absoluta, para produzir um rico? (Garrett, 1846, p. 5)

Percebe-se que incomoda a Garret a perspectiva de um futuro que poderia deixar atrás de si um cortejo de desvalidos. A imposição de um capitalismo “regenerador”, sempre em nome do crescimento e desenvolvimento do país, estava se efetivando ao largo das rotinas da vida portuguesa, especialmente as provincianas.

Com essa mesma atitude, Oliveira Martins discutirá a questão em seu “Projeto de lei de fomento rural”:

Quando nós em Portugal acordamos para a vida econômica, despertou-nos do nosso sono histórico o silvo agudo da locomotiva, e, estonteados por ele, supusemos que todo o progresso econômico estava em construir estradas e caminhos de ferro. Esquecemos todo o resto. (Serrão, 1980, p. 123)

No resto estava, por exemplo, a falta de instituições econômicas que pudessem intermediar os interesses portugueses, quando se estabelecessem concorrências com outras nações. E, ainda, uma questão crucial para Oliveira Martins: “Pelos caminhos de ferro, esquecemos a terra mãe omnípara de toda a riqueza; tratamos do instrumento, abandonando a matéria prima.” (Serrão, 1980, p. 124). A política de modernização dos transportes caminhou desacompanhada de outras modernizações, que também se faziam necessárias, e a falta de investimentos fomentadores da produção agrícola fez com que muitos trabalhadores vissem na cidade um universo ao qual queriam ascender. O desenvolvimento econômico ganhou, dessa maneira, um significado negativo que muitos autores portugueses quiseram evidenciar.

No conto, a explicitação dos antagonismos que a idéia de progresso congrega alcança seu apogeu na representação do caminho de ferro; o trem será a causa direta da instauração do novo ritmo de vida, que avança “luzindo”, “fumando”, “bramindo” - “poderosíssimo, cada vez mais crescente (...) ululando da goela dum subterrâneo profundo.” (Almeida, s/d, p. 88).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Fialho. O Filho. In: O Conto Realista. Org. E. Barros, Direção Massaud Moisés, São Paulo: Global Editora: s/d., pp. 88-94.

BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia Leal, Rio de Janeiro: Edições Tijuca Ltda, s/d.

Bíblia, S. Paulo: Edições Loyola / Editora Santuário, 1993.

COELHO, Trindade. Os Meus Amores. Lisboa: Ulmeiro, 2000.

GARRETT, Almeida. Viagens na Minha Terra. Lisboa: Typ. Gazeta dos Tribunais, 1846, p.25. Obra digitalizada disponível em: <<http://purl.pt/55>>

HERCULANO, Alexandre. Diário do Governo, 13 de janeiro de 1938, páginas 47-48.

IVO, Pedro. A Doida de Tagilde, In: Contos. Porto: Lello & Irmãos Editores, s.d.

LOURENÇO, Eduardo. Mitologia da Saudade. S. Paulo: Cia das Letras, 1999.

ORTIGÃO, Ramalho. Farpas Escolhidas. (Introdução e seleção de Rodrigues Cavalheiro), Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

QUEIROZ, Eça. Correspondência. (Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho) 1o. vol. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1983, p. 142.

SARAIVA, José Antônio; LOPES, Oscar, História da Literatura Portuguesa. 17a. ed. Porto Editora, s.d.

SERRÃO, Joel. Temas Oitocentistas – Para a História de Portugal no século passado, Ensaios, Livros Horizonte, 1980.

MEMÓRIA E IMAGINÁRIO “DESPERTOS” EM *TERRA SONÂMBULA*, DE MIA COUTO

Maria do Socorro Simões -UFPA

“Se dizia daquela terra que era sonâmbula, porque, enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora.”

(Crença dos habitantes de Matimati)

Terra sonâmbula, de Mia Couto, é uma dessas obras que nos impõe a tortura e espécie de tormento, referendados por certa inquietação: se por um lado lê-la é a possibilidade de convivência com um rico texto, talvez um dos mais instigantes da pós-modernidade literária de sabor lusitano, por outro coloca-nos diante da dúvida: por que caminho seguir? O que privilegiar? O que poderia ser mais interessante, em termos de discussão científico-literária? O mérito de um texto sobremaneira bem construído e de riqueza insofismável, que acaba por estabelecer e impor : se a escolha incidir no ponto de vista do significante, sobressaem - as marcas da oralidade, tão incisivas na literatura africana; a linguagem poética, eivada de elementos míticos, um léxico, absolutamente, novista; enquanto do ponto de vista do significado, não há como desprezar o clamor da guerra civil moçambicana, recriada e representada em fortes imagens literárias e nem, tampouco, desconhecer a pluralidade de narrativas, que sinalizam uma estrutura que perturba pela inventiva e desafiam a competência de apreensão dos observadores mais atentos do processo de criação de literária, de caráter épico... Afora este destaques haverá sempre muito mais a instigar o espírito e a competência de quem se propõe ler o artista.

Neste trabalho, a proposta não constitui precisamente uma novidade, em se tratando de Mia Couto, mas se justifica pelo destaque concedido às referências à memória e às sugestões relacionadas com o imaginário social, em momentos

particulares, de *Terra Sonâmbula*. Não há como desconsiderar, no texto, tais notações, de sabor literário impressivas.

Sabe-se que a memória e o imaginário interatuam, através da linguagem e, conseqüentemente, na conformação do texto poético, num processo cognitivo que promove o conhecimento e constitui espécie de indiscutível mediação das relações do homem com o mundo. O que está impresso na memória e identificado no imaginário do grupo institui-se por meio da linguagem e de sua competência comunicacional e interativa, e, assim sendo, a literatura constitui o espaço legítimo dessa interação e um aporte às suas manifestações ligadas às origens, conquistas, perdas e afirmação histórica e sócio-cultural.

A memória e o imaginário são construídos discursivamente como práticas de linguagem, que se organizam em forma de discurso, seja ele registro oral ou escrito. Assim sendo, memória e o imaginário são colocados, à prova, em toda oportunidade em que algo se enuncie com índices de vida que merecem ser revividos ou marcas de imagens que se cristalizaram, pela força da sua presença e importância, no dia a dia da comunidade. **Terra sonâmbula**, de Mia Couto é, sobretudo, um exemplo da presença da memória, nem sempre prazerosa, e da ostensiva manifestação do imaginário de um povo assinalado pela necessidade de trazer à tona o seu passado e de buscar meios de se mostrar, um mostrar-se que privilegia um mundo tumultuado pela presença da morte e atado à realidade opressora e desmerecida, de um pós e permanente guerra, enfim, os conflitos moçambicanos são de toda ordem e parecem não ter fim.

Memória e imaginário despertados em *Terra Sonâmbula* não podem ser dissociados de tantos outros elementos distinguidos na obra, elementos estes responsáveis pela particularidade artístico-poética do texto.

O eixo narrativo do romance privilegia a viagem/busca de dois dos personagens mais importantes, com uma justificativa posta nos primeiros momentos da narrativa, qual seja, a de encontrar os verdadeiros pais de Muidinga, que foi recolhido por Tuahir num campo de refugiados, este é o objetivo da viagem empreendida pelos sobreviventes daquela guerra; mas vale ressaltar que, segundo o autor, na verdade eles «fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra». (1)

Logo no início do romance, o leitor depara-se com uma série de informações que dão conta do quanto será particular a experiência que vivenciará, no decorrer da convivência com este texto. Enfim, nas primeiras frases, a imagem é nítida: estão em um veículo cheio de corpos carbonizados. A maneira como o autor descreve esta

situação inicial cria um impacto no leitor, e à medida que o texto se desdobra conclui-se que as tintas não poderiam ser outras, para dar conta de realidade tão cruel. Trata-se de uma cena dantesca. Enquanto o velho e o menino se dispõem a enterrar aqueles corpos indigentes, descobrem um outro corpo à beira da estrada. Pela aparência, a morte fora recente e o inusitado, que vai se transformar em elemento desencadear da narrativa: junto do corpo há uma mala e nela são encontrados os cadernos que contam a história do morto em questão, ou seja, de Kindzu. Neste ponto, inicia-se o processo narrativo, em que assistimos a duas narrativas que se desdobram, paralelamente: a já referida viagem de Tuahir e Muidinga, que ocupa onze capítulos e o percurso empreendido por Kindzu, em busca dos naparamas e, simultaneamente, o de Gaspar, filho de Farida.

Terra Sonâmbula funciona como espécie de metonímia, em que as histórias vividas ou contadas por seus personagens são índices das desventuras do povo moçambicano, castigado por prolongadas guerras e tormentas, não só impostas pelos conquistadores, mas também pela própria natureza, que não poupa e ora assola-o com fortes enchentes ou ora o subjuga a longos períodos de seca.

Conforme já ficou explícito, as histórias individuais dos protagonistas, reunidos pela pena do escritor em um mesmo eixo narrativo, têm uma particularidade, ainda que não apresentem indícios de uma experiência comum, vivida anteriormente, acabam por se entrecruzar, pois que convergem para situações assemelhadas, dentre elas a referência a um longo período de 11 anos de guerra colonial, que põe em xeque as aspirações revolucionárias de um grupo, resultando na identificação de uma “nação” que além de desconhecer a própria terra, vaga, sem rumo, sem saber o que a espera.

Destaque-se, ainda, que a situação é de perdas, em vários níveis e sentidos: perde-se a identidade; a esperança de paz, que possa ser divisada, mesmo como se fosse uma luz no “fundo do túnel”; mas, dentre estas perdas, uma das mais caras, sem dúvida, é aquela com marcas de absoluta ausência de solidariedade, enfim, as armas não foram disparadas por inimigos, mas pelas mãos dos próprios irmãos. Uma guerra entre irmãos resulta mais dolorosa porque não se justifica. Mata-se o inimigo para defender-se e assegurar a liberdade, e o irmão?

Questões desta natureza ratificam que Mia Couto nos põe frente a frente a um texto de profundidade indiscutível e de características mais que instigantes. A cada passo há uma novidade que tanto nos surpreende quanto à expressão formal e quanto nos remete à necessidade de ir além do absolutamente palpável, do ponto de vista do significado.

Dentre as questões aqui aventadas, lembramos que os mais velhos, na cultura africana, têm como prática repassar os conhecimentos e as marcas das tradições às gerações por virem, com a preocupação de preservação do que há de mais impressionante e que vale a pena ser mantido no grupo, assim como forma de orientar e assegurar aos mais jovens componentes de ética e normas de comportamento, na comunidade, e isto se manifesta de variadas maneiras. Mia Couto valoriza, no romance, estas práticas destacando a participação dos mais antigos, a partir da evidência que confere ao hábito de contar...

Contar as experiências de lutas e de conquistas, de perdas e ganhos, ou seja, contar a vida, porque contar contribui para manutenção do homem e de todas as suas referências, através da memória.

A memória do grupo, em *Terra Sonâmbula*, presentifica-se de formas diferenciadas, sendo que, considerando a circunstância de contar, assiste-se à preocupação com a memória da comunidade desde o ato enunciatório de responsabilidade do artista, passando pelo simulacro de enunciação presente voz dos personagens, ao referirem as suas experiências particulares, desembocando, enfim, nos apontamentos do texto/narrativa de Kindzu, que passará a fazer parte do romance, como um todo.

Neste ponto, vale a pena uma observação: de certa maneira, contraria-se, em *Terra Sonâmbula*, uma prática da comunidade moçambicana, qual seja, a de quem conta. A responsabilidade de preservação da memória e, conseqüentemente, de manutenção das tradições é dos velhos, contudo é Muidinga que conta a história de Kindzu para o velho, através da leitura dos cadernos. O próprio Tuahir pede ao menino que leia em voz alta e acaba por habituar-se a ouvir as tais histórias, sempre antes de dormir.

Os contadores de histórias, de modo geral, obedecem a um sistema muito ritualizado. Uma das normas observadas, nesta ritualização, é atender a uma operação delicada no final da narrativa: dar um fecho à trama, ou permitir aos seus ouvintes o risco continuarem a sonhando, com possibilidade de outros destinos aos personagens. Em *Terra sonâmbula* encontramos a segunda opção e, sem dúvida, a menos usual - Kindzu não fecha as suas histórias: «Mia Couto também não. Estas, labirinticamente, enredam os leitores, contagiando-os com essa mesma «doença dos sonhos» (2).

Assim sendo, consideramos que o final do romance é, sobremodo, inesperado, possibilitando ao leitor interpretações que se podem justificar, considerando a abertura propiciada pelo autor.

As memórias que se encontram ao longo do texto, relacionadas com a própria de Moçambique ou como referência das experiências vividas pelos personagens considerando as duas histórias que são narradas paralelamente: a viagem de Tuahir e Muindinga, e a de Kindzu em busca dos naparamas ; seu encontro com Farida, mulher por quem se apaixona; o percurso empreendido por Gaspar, ao tentar encontrar o filho de Farida, e ainda mudança de trajetória de vida de Kindzu, ao apaixonar-se por Farida – que tem uma irmã gêmea : Virgínia, que também vai contar a sua história - , Farida teria sido vítima da guerra e do mau comportamento do português Romão Pinto, com quem tivera um filho, que lhe foi tirado e entregue para a igreja “como se fosse encomenda de ninguém, um lapso da vida”, assim nomeado pelo autor, de maneira tão emocionada, quanto próxima de uma realidade traumática... Assim as histórias se vão cruzando e convertendo-se na tecitura narrativa de que se compõe o romance.

Dentre todas as referências à memória, considerando o percurso dos personagens, há uma questão intrigante: um personagem não tem memória – Muindinga é um menino sem memória. Tauhir deu-se conta, ao recolhê-lo, quando estava a ponto de ser enterrado, de que teria “ que lhe ensinar todos os inícios: andar, falar, pensar»(3). E será, precisamente, este personagem que possibilitará, de uma forma ou de outra forma, através da leitura dos cadernos de Kindzu, a reconstituição ou de possíveis ilações ligadas à memória dos demais personagens.

Ainda que não recordemos corretamente de algo que tenha acontecido ou que nos tenha sido repassado, estudos sobre a memória mostram que muitas vezes construímos as nossas memórias com sugestões de outros que ajudam a preencher os espaços, existentes na nossa própria memória, pela nossa incapacidade de reter todos os dados de um determinado evento, seja ele vivido ou repassado, por outrem.

Assim sendo, a mente não recorda todo o detalhe de um acontecimento, mas apenas alguns dados e, então, os vácuos são preenchidos no que se baseia o "deve ter sido". Para um acontecimento ficar guardado a longo prazo, uma pessoa tem de o perceber, codificar e ensaiá-lo falar sobre ele, ou ele é esquecido. Neste sentido, Mia Couto presta um serviço importante à memória do povo moçambicano, através de *Terra Sonâmbula*, ao trazer à tona, através da memória dos seus personagens, ou nela indiciados, tantos elementos ligados à tradição, à cultura - que pelos personagens e

determinadas situações dá conta do que hoje se conhece como multiculturalismo - , ao conhecimento, ao pensamento, à linguagem e a tantas outras manifestações de uma nação com encantos e desencantos. Destaque-se que o seu maior desencanto, não resta dúvida, é precisamente a guerra, que por sua natureza e resultados deveria ser banida da mente, mas que o autor coloca em destaque, na obra; e de certo não o faz com outro pensamento, senão, aquele com qual nós leitores também corroboramos: Não se trata de uma guerra, pura e simples, mas das suas mazelas, das suas conseqüências e, no caso Moçambique, de uma guerra entre irmãos. Por que ... Na economia do texto, o maior espaço é cedido às condições de aflição, desmerecimento, tormento e angústia de um povo assolado, por intermináveis guerrilhas. Isto vai ficar indiciado, ao longo, do texto nas experiências destacadas dos seus personagens, desde os protagonistas até os de menor destaque na narrativa.

Para concluir as observações sobre memória, lembramos que linguagem e memória são duas formas constituídas de conhecimento , uma experiência nos moldes de *Terra sonâmbula* confirma a preocupação de se identificar na obra a importância das informações que se ligam à memória . Trata-se, portanto, de uma memória textual, realizada em forma de discurso, *uma vez que* linguagem, objeto de construção do texto e que é, igualmente, responsável pela construção dos nossos conhecimentos e ao mesmo tempo ela é conhecimento, no exemplo em particular, o autor põe à prova a memória da nação moçambicana e tudo o mais relacionado com a conformação cidadã deste povo, a partir da sua competência de dizer. E o diz muito bem, através de uma linguagem particular, de forma a fazer emergir a memória em *Terra sonâmbula*, como um dos seus elementos, dentre os mais despertos.

Eduardo Lourenço, refere-se a imaginário, o segundo item, das nossas considerações, neste trabalho, com o seguinte pensamento: “o imaginário e a sua função, na arquitetura global do que chamamos de destino, não se situa no simples prolongamento do real, como sublimação ou compensação da sua ausência, mas, uma vez constituído, seja para o indivíduo ou para o grupo, ele será espécie de reservatório de imagens, mais visão e mais vidas, tão dinâmicas como as dos sonhos, mas em vez de simulacro da cena real, têm o poder de orientar e conferir conteúdo um sentido que a vida empírica não comporta.”(4)

A partir deste pensamento e rememorando as vidas que desfilam na obra, consideramos que as aproximações do texto de Mia Couto com elementos ligados ao imaginário dá-se por se considerar que a representação mental é assegurada a partir das

lembranças, das percepções e das vivências que se cristalizam, se traduzem e se manifestam, constituindo aquilo a que Durand define como o “capital pensado do homo sapiens, o grande e fundamental denominador onde se encaixam todos os procedimentos do pensamento humano” (5) .

Assim considerando, assistimos, no romance, através da recriação de circunstâncias históricas, políticas e sócio-culturais vivenciadas por personagens numa sociedade atormentada, no presente, por uma guerra civil, sem precedentes, e com as imagens de um passado que impõe a presença do colonizador assombrando o imaginário popular e, como exemplo, lembramos o fantasma de Romão Pinto, assim como de outros fantasmas, ligados a outras vivências e não importa em que dimensão, grande parte das imagens cristalizadas no imaginário moçambicano pouco dizem de esperança e de luz, como metáforas de bem e de interessante, a grande maioria delas está imersa em vestígios e resquícios de destruição e morte.

Enfim, se o imaginário corresponde a depositário da memória de um grupo social, em que se recolhem as imagens do cotidiano, das vivências e experiências acumuladas, correspondendo a um conjunto de relações que atuam como memória afetivo-social de uma cultura, espécie de substrato ideológico mantido pela comunidade, em que medida poderia ser avaliado o imaginário a partir do conjunto de experiências criadas e recriadas pelo autor, em *Terra sonâmbula*.

As histórias de vida de cada um daqueles personagens têm muito pouco de salutar e alvissareiro. Em todas há marcas de desafoço dada à insatisfação imposta pelas circunstâncias, sendo que este estado de coisa parece um tanto mais esgarçado, quando em meio a trama principal de que os cadernos de Kindzu são espécie de reduplicação, encontram-se as referências às tradições, mitos e lendas que passam de geração a geração, através da oralidade, e cujos personagens e situações fazem parte do imaginário do homem moçambicano, que tantas vezes dão conta de verdadeiras intersecções entre a realidade e o imaginário cristalizado, espécie de representação do inconsciente coletivo.

Na medida em que Tahir e Muidinga procuram afastar-se do estado em que se encontram, desde o início da trama, rodeados de morte e destruição, as imagens de Moçambique assolada, pela guerra (segundo palavras do autor: a guerra que contaminara toda a terra), se vão superpondo; ora com tintas mais leves, permitidas por um ou outro comentário nos cadernos de Kindzu, ora com o amargo sabor da busca de

um sentido para a vida em meio a tanta destruição, como refere o texto: ““ As paredes, cheias de buracos de balas, pareciam a pele de um leproso.”(6)

Para finalizar, as incursões acerca de elementos do imaginário, presentes em *Terra sonâmbula*, lembramos um texto sobre imaginário social, de Bronislaw Baczko, em que ele refere “O imaginário enquanto receptáculo da imaginação, captadora de imagens é um dos modos pelos quais a consciência apreende a vida e a elabora. Ele, ainda, considera que o imaginário comporta os símbolos, rituais e mitos, que, em grande medida, garantem o entendimento entre as pessoas de um mesmo grupo e entre grupos.”(7), sendo que As utopias de hoje podem transformar-se em realizações de amanhã.

O texto, ainda, nos possibilita uma pluralidade de interpretações, a partir do final que nos oferece o autor, marcado por uma interessante polifonia: nele valoriza-se histórias, História, lendas, raças... tudo isto concomitante a uma comovente paródia da guerra civil, em Moçambique

Poderíamos dizer que encerraríamos estes comentários com certa sensação de impotência, ante os últimos pensamentos de Baczko. Enfim, o texto não nos permitiu vislumbrar no destino dos nossos personagens, em particular, qualquer possibilidade palpável de utopias realizadas.

Mas, o autor deixa uma abertura interessante :no último capítulo do livro, sem sombra de dúvida, um magnífico encerramento de narrativa, um desfecho aberto:.

No sonho de Kindzu, refletida numa visão cuja descrição finaliza o romance, a paz também é resgatada, e com ela a possibilidade das pessoas recuperarem a sua identidade e consequente humanidade. Kindzu, finalmente um naparama, salva seu irmão Junhito, ameaçado pelas personagens que representam a corrupção, a violência, a extorsão, enfim, os “fazedores de guerra”. Kindzu deseja se “apagar, perder voz, desexistir”. O sonho é revelador, confuso... é presságio do fim. E o final é surpreendente, oferece ao leitor a hipótese de Muidinga ser Gaspar, e que no momento de sua morte Kindzu finalmente iria ao encontro do pequeno, quando é acertado, não se sabe por quem. Um final suspenso, ou melhor, uma interpretação para cada leitor.

REFERÊNCIAS

- BACZCHO, Bronislaw. *Imaginário social*. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Oficial, 1984.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.
- FRY, Peter (Org.) *Moçambique - ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa, Gradiva, 2000.
- MIA COUTO. *Terra Sonâmbula*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.
- MIA COUTO. Entrevista concedida ao Círculo de Leitores. Disponível em: www.circuloleitores.pt/cl/artigofree.asp?cod_artigo=68379. Acesso em nov.2002.
- Nsang O’Khan Kabwasa. «*O eterno retorno*» nº12, ano 10. Brasil: Correio da Unesco.
- SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário*. Rio de Janeiro: Ática, 1996.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. *Mia Couto e a "incurável doença de sonhar"*. In: Letras em laço. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.
- SEPÚLVEDA, Maria do Carmo & SALGADO, Maria Teresa (Org.). *Letras em Laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.

NOTAS

- 1 – Mia Couto, 1995, p.7.
- 2 - SECCO, 2000, p.273.
- 3 – Mia Couto, 1995, p.24.
- 4 – Mia Couto, 1995, p.5.
- 5 – Lourenço, 2000, p. 61
- 6 – Durand, 1989, p.43
- 7- Mia Couto, 1995. p.73
- 8 – Bacskow, 1984. p. 35

“MINUETE DO SENHOR DE MEIA IDADE”: UM “APONTAMENTO”, OU O QUE JÁ ESTAVA ESCRITO¹

Maria Elvira Brito Campos - UFPI²

Para Benilde Justo Caniato

*[...] existe um encontro secreto, marcado entre as
gerações precedentes e a nossa.*
W. Benjamin³

Compreendendo o Existencialismo como corrente que conflui nas limitações do homem no excesso de si mesmo, como nascer e morrer, e que penetra os sentimentos, angústias, preocupações e descobertas desse mesmo homem, este estudo se ocupa em delimitar o caráter Existencialista na crônica “Minuete do senhor de meia-idade”, de Antônio Lobo Antunes, e no poema “Apontamento”, de Fernando Pessoa,⁴ escritores não contemporâneos entre si, mas que, embora afastados fisicamente por um largo período dentro de um mesmo século, dialogam tematicamente e apresentam proposições

¹ Texto originalmente apresentado no XXII Congresso da ABRAPLIP 2010 e publicado na Revista *Via Atlântica* n° 15, referente ao ano de 2009, FFLCH – USP – ISSN 1516-5159

² Professora Adjunta da Universidade Federal do Piauí.

³ Reflexão feita por BENJAMIN, na obra. "Sobre o conceito da História". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, 1).

⁴ O presente artigo constitui um desdobramento do nosso projeto de pesquisa intitulado *Do Existencialismo na Literatura Portuguesa contemporânea: uma leitura inicial*, cadastrado no CNPq pelo Grupo de Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea – GELPC - UFPI. A referida pesquisa trata da investigação acerca do que ficou como resquício do Existencialismo como o disse Sartre e seus pares, na escrita de alguns autores surgidos nas últimas décadas do século XX e início do XXI, os quais retratam a problematização do homem e do estar-no-mundo, tema que emerge desde sempre e que, no caso da Literatura Portuguesa, se consubstanciou na produção romanesca de autores como Vergílio Ferreira e José Cardoso Pires.

existenciais que dão visibilidade ao encontro do narrador e/ou do eu lírico consigo mesmos, delineando questões ontológicas e possibilitando reflexões acerca da densidade das paisagens psicológicas que a corrente existencialista nos permite observar.

Enternece-nos, sobremaneira, a escrita labiríntica do escritor português António Lobo Antunes, principalmente quando esta nos permite circunscrever a substância existencialista na sua narrativa em meio às várias camadas que a estrutura espaço-temporal nos permite conhecer: e é nessa viagem pelo tempo e espaço que desvendamos o que há de ser considerado como a condição humana.

Da mesma maneira também nos entenece e assombra a poesia de Fernando Pessoa, e neste caso a concebida pelo heterônimo Álvaro de Campos, em seu pendor pela subjetividade e desvendamento da existência humana. Se o termo Existencialismo se consubstanciou após a morte de Fernando Pessoa, imaginemo-lo ontologicamente ensaiado pelo poeta num período de transição na Literatura Portuguesa, como o foi a passagem do séc. XIX para o XX, quando o termo ainda não havia sido definido. E se dissemos que a poesia pessoana nos “assombra”, é que aqui tentamos referir o estrondoso e indefinido sentimento que nos acolhe a nós mesmos, traduzidos pela sua escrita.

O diálogo entre os textos “Minuete do senhor de meia idade” e “Apontamento”⁵ nos surpreende por sua evidente confluência temática; no primeiro, temos como início a expressão alegórica “a vida é uma pilha de pratos a caírem no chão” (200?, p. 85), o que já havia sido anunciado em “Apontamento”, no início do século XX, pelo heterônimo pessoano (190?, p. ?):

A minha alma partiu-se como um vaso vazio.
Caiu pela escada excessivamente abaixo.
Caiu das mãos da criada descuidada.
Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso.

Tema recorrente na Literatura e Filosofia, a fragmentação do ser e o que dele sobra, nos angustia desde a antiguidade. Lembremo-nos da admoestação socrática de que “uma vida sem exame não merece ser vivida”⁶, convite tão contemporâneo

⁵ O poema “Apontamento”, da autoria do heterônimo Álvaro de Campos, é um poema sem data, mas que foi publicado em vida por Fernando Pessoa, mais precisamente no n.º 20 da revista *Presença*, em 1929.

⁶ Cf. Platão. *Apologia*, 38a

porquanto marca a necessidade de se encontrar um sentido para a própria vida, ou mesmo no *cogito* cartesiano e em seu contemporâneo, Pascal. No *cogito* - “penso, logo existo” - a precedência da essência sobre a existência abre as portas para uma reflexão que leva o homem a reconhecer todo o peso de sua subjetividade e as consequências que disto advêm. Como corolário desta afirmação, ratifica-se a angústia do viver atordoado por expectativas sobre a vida e o que dela pode ser feito. Contudo, o peso ontológico que recairá sobre a existência, com a densidade que a filosofia contemporânea aportar-lhe-á, marcadamente a partir de Kierkegaard, torna ainda mais evidentes essas inquietações que marcam de modo especialmente expressivo a obra dos autores em questão.

Segundo Massaud Moisés, em seu Dicionário de Termos Literários (2004),

na perspectiva filosófica, e de modo genérico, a filosofia da existência, ou seja, a especulação voltada para a determinação do ser, remonta à Antiguidade grego-latina: vem-se constituindo desde Aristóteles, uma tradição de pensamento ontológico, dirigido para a essência do indivíduo (p. 178).

Dessa forma, materializada em “louça”, vemos nos dois textos uma alegoria⁷ da fragilidade e efemeridade que a vida nos propõe. Aqui determinamos o cerne do nosso estudo, em cujo título estendemos ao “que já estava escrito”, apontando para questões filosóficas acerca da finitude e da fragmentação do ser, cuja continuidade reflexiva é ilustrada na epígrafe: “[...] existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa”, usada por Benjamin em suas Teses para definição do conceito de História, e que aqui nos apropriamos para enfatizar o *moto continuum*, o eterno retorno, os movimentos temporais e espaciais que nas obras nos conduzem ao ontológico: a existência que precede a essência expressa numa figurativa louça que se estilhaça.

Com absurda lucidez, os dois textos revelam um “eu” que está à espreita, conformado na consciência de um narrador que se desdobra em duas instâncias narrativas (crônica e poema), quando ambos revelam o que veem dentro e fora de si, e

⁷ Etimologicamente, a alegoria consiste num discurso que faz entender outro, numa linguagem que oculta outra(...) Podemos considerar alegoria toda concretização, por meio de imagens, figuras e de pessoas, de idéias ou entidades abstratas. O aspecto material funcionaria como disfarce, dissimulação ou revestimento do aspecto moral, real ou ficcional. (MOISÉS, 1895, p. 15)

que têm absoluta consciência do nada que os espera. Se a psicanálise freudiana revelou que a personalidade tem um duplo, o consciente e o inconsciente, estes são vistos aqui sem adentrar tal ciência, mas apenas com um olhar de relance sobre um narrador que se desdobra e um “eu lírico” que viaja por si mesmo, em digressões temporais e espaciais.

Nas duas obras estudadas, a alegoria simbolizada pelo objeto - prato, louça -, reforça a representação do passado, do que se foi, do tempo perdido, ou mesmo da saudade de um “eu” que fora o que não sabe ao certo se o quisera. Um “eu” guardado e resumido em pires ou em caco, mas que reside na consciência do narrador, sabedor de que há um tu que também está à espreita.

A crônica “Minuete do senhor de meia idade” apresenta um resgate da vida, em *flash-backs*. Uma constante simetria entre a vida que é e a vida que foi, a vida em mão dupla, as reminiscências do passado e a consciência da morte, - a louça partida. A existência é marcada temporalmente: “O único pires completo sou eu de bicicleta a voltar para casa/ mas não me lembro da casa”[...] “o único pires completo é ter cinquenta anos e tanta coisa quebrada à volta” (p. 86). Cruzam-se existência e essência.

O deslocamento do foco narrativo permite-nos captar uma realidade em camadas forjadas pela representação espaço-temporal. Maria Alzira Barahona⁸ (1968, p. 13), numa reflexão acerca do romance contemporâneo, há de nos permitir aqui o empréstimo do que para nós também conforma o gênero crônica:

Essas ‘várias espessuras’ só se definem em função da temporalidade intrínseca do ser humano que, existindo no presente, se manifesta dialecticamente entre a significação de um passado e a aquisição de um devir. (...) por isso, a duração romanesca aparece-nos, no romance moderno, não instalada, feita de incidências entre os vários planos temporais experimentados pela consciência da personagem, com uma dimensão múltipla e um carácter essencialmente aberto.

Ao considerarmos a expressão do tempo na crônica em estudo, faz-se importante elucidar as pistas que o “eu” que espreita o narrador/personagem nos aponta, nos remetendo, por vezes, a um *déjà vu* proustiano, seguindo o exemplo do conhecido episódio da *madeleine*: a rememoração de um fato aparentemente isolado no passado serve de mote para uma reflexão acerca do presente. Buscar o “tempo perdido” significa também reelaborar conteúdos mentais à luz de uma nova visada daquilo que se escolheu e daquilo com que se tem de lidar a partir dessas eleições. Assim, constrói-se/reconstrói-

⁸ Publicações do Centro de Estudos Filológicos – Para um Estudos da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo. Lisboa, 1968

se toda uma história de vida que passa a ter sentido em si mesma a partir de uma ressignificação de seus conteúdos, tanto os imediatamente aparentes quanto os imediatamente pensados.

Apontando para os três pilares ontológicos postulados por Sartre, “o ser em-si”, “o ser para-si” e o “ser para-o-outro”⁹, detectamos nos dois textos um enfrentamento do “eu” como consequência das escolhas feitas por esse mesmo “eu”. Ambos introduzem um “tu” que aparentemente os desresponsabiliza pelos seus atos. O narrador “antuniano” anuncia a sua “angústia” por meio da intrusão desse “tu” que, pelo simples fato de existir, revela ao narrador a sua existência, por ter-se (o narrador) como espelhar. E esse narrador ensimesmado parece não ter a percepção das suas escolhas, da liberdade que a todos é dada. O processo de responsabilidade advindo das escolhas faz com que o “eu” lance ao “outro” o “si que deixo”:

(...) o único pires completo és tu
-E agora?

Aposto que de mãos na cintura à entrada da porta a abanares a cabeça para a
minha vida no chão, a designares-me com a biqueira um pedaço de casca que
não vi, a empurrares-me com o cabo da vassoura
-Chega-te para lá
E a despejares o meu passado inteiro no lixo(...) (p. 86)

Em “Minuete do senhor de meia idade” Lobo Antunes nos apresenta uma crônica jorrada sob fluxo de consciência, cujo percurso são os dias passados, dias perdidos, dias presentes, e onde se lê memória e reflexão. O narrador nos conta a história da qual participa enquanto personagem, narrativa marcada pela sua proximidade com o mundo narrado em primeira pessoa, o que revela fatos e situações que um narrador de fora não poderia conhecer. Ao mesmo tempo essa mesma proximidade faz com que a narrativa seja parcial, impregnada pelo ponto de vista do narrador.

⁹ Sartre distingue, em *L'Être ET Le Néant*, três níveis de existência que balizam seu “itinerário ontológico”: o *em-si*, o *para-si* e o *para-outrem*. Existir, para Sartre, é ter consciência dessa “existência”, de um ser “existente”. Sem consciência, não há existência propriamente dita. O “para-si” designa ao mesmo tempo a *consciência de si*, a *consciência pura* e a *consciência de alguma coisa*. (...) “O para-si” se opõe ao “em-si” como o homem às coisas, o ser aos objetos, a reflexão à materialidade. Existir “em-si”, para o homem, é viver privado de consciência, sem interioridade (...), como puro objeto. O “para-si” é um *sujeito*; o “em-si” não o é. Desta elaboração inicial, tem-se a expansão desta consciência em-si-para-si para a exterioridade de si mesma, no encontro com o outro. Alcança-se o momento em que surge a terceira categoria: para-outrem. É nela que se estabelecem as possibilidades infinitas de uma compreensão de que todos os atos humanos, embora individualmente dados como fatos, são, na verdade, atos de toda a humanidade. HUISMAN, Denis. *História do existencialismo*. Bauru/SP: EDUSC, 2001, p.129 e 130).

Assim, em “Apontamento”, o “outro” é o “eu” sartreanamente pensando no *em-si-para-si*, quando este se torna uma existência capaz de pensar-se a si mesmo. A responsabilidade, embora jogada no partir-se pela mão da criada, apresenta o momento do desabrochar da consciência, da percepção da finitude:

Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu.
Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir
(...)
Não se zanguem com ela.
São tolerantes com ela.
O que era eu um vaso vazio?
(...)
Os deuses que há debruçam-se do parapeito da escada.
(...)
Olham os cacos absurdamente conscientes,
Mas conscientes de si mesmos, não conscientes deles.
(...)
Um caco brilha, virado do exterior lustroso, entre os astros.
A minha obra? A minha alma principal? A minha vida?
Um caco.
E os deuses olham-o especialmente, pois não sabem por que ficou ali.

Em *O Existencialismo é um humanismo* (1970), Sartre afirma que “o homem é, antes de mais nada, algo que se projeta em direção ao futuro e ciente que está fazendo isso” (p. 28), e se, como assinala o mesmo autor, o homem está condenado à liberdade¹⁰, temos nas obras citadas um exercício da consciência, em meio às turbulências que os desvios podem trazer. Em “Apontamento”, a sinceridade confessa impõe, todavia, a consciência do duplo no sujeito lírico, determinando a perda de si mesmo, já antecipada pelos “cacos absurdamente conscientes”. O sujeito lírico reconhece o seu duplo perdido: sua alma que morreu antes do corpo.

O embate entre a liberdade possível e a escolha em ser livre está refletido nos dois textos, onde encontramos o que Sartre circunscreve como o estágio do *para-si*, numa reflexão sobre o que ele considerou como *aquilo que é livre*. Assim, “o para-si é essencialmente livre e é uma condição necessária de sua existência o fato de não ser livre para deixar de ser livre” (COX, 2007, p. 90). Ou seja, como Sartre o disse, o homem está condenado a ser livre, mas isso impele esse mesmo homem a ser responsável por suas escolhas, até mesmo a não-escolha uma vez que é também uma

¹⁰ A existência humana se confunde para Sartre com a liberdade: “Estou condenado a ser livre”. Essa liberdade é total, sem limite, sem condição (...). O engajamento ao qual Sartre se apegava tanto, a escolha que se impõe a todo momento em nossa vida fazem da liberdade o próprio critério da existência”. HUISMAN, Denis. *História do existencialismo*. Bauru/SP: EDUSC, 2001

forma de liberdade. Essa reflexão nos aponta ao que vemos nos textos, por tratarem de rememorações do que não foi feito, saudade do não vivido, exemplos de escolhas e não escolhas: “Não escolher é, na realidade, escolher não escolher” (COX, p. 90).

Seria, *a priori*, redutor, sujeitar o homem às suas vontades e escolhas, em detrimento do factível, do enfrentamento do outro, do mundo que cerca esse *ser-em-si*, vendo o factível também como o imponderável, o inexorável. Para Sartre, em *O Existencialismo é um humanismo* (1970), a *facticidade* é o coeficiente da adversidade das coisas, ou seja, os extravios, embaraços, obstáculos. Em “Minuete a um senhor de meia-idade” o narrador/protagonista nos apresenta relevante número de situações que sugerem o embate entre o *factível* e o *para-si*, o que gerou escolhas e transcendência dos obstáculos. Em “Apontamento”, entretanto, o eu-poético fez “barulho na queda como um vaso que se partia”, e questiona a sua existência: “O que era eu um vaso vazio?”

Heterônimo engenheiro que emerge sensacionista, futurista e interseccionista, Álvaro de Campos é a ficção que nos exemplifica o “ser lançado no mundo sem que o tivesse escolhido”, conceito disposto por Heidegger acerca do homem, numa de suas teses que viriam a constituir o existencialismo. Se toda consciência é consciência de alguma coisa, o poeta nos apresenta o seu “eu à espreita” sob forma de deuses que o observam, num encontro entre o fenômeno e a consciência, a louça e a sua vida, a sua obra e um caco: “E os deuses olham-no especialmente, pois não sabem por que ficou ali”.

A imagem alegórica dos cacos nos remete à falta de unidade, ao não reconhecimento em si de uma essência do *ser-em-si*. Aqueles, os cacos, apesar de conscientes de si mesmos, categoria do *para-si*, não mostram a consciência de um conjunto, categoria do *para-o-outro*, noções que circunscrevem a dimensão do humano. Para expressar o sem-sentido de sua existência, o poeta finaliza o poema registrando a indiferença dos deuses mediante o caco no tapete, uma pobre representação de uma obra, de uma alma, de uma vida.

A circunscrição do existencialismo a partir da visada da fragmentação do ser, inicialmente citado, nos apresenta o processo de multiplicação do eu que narra, na crônica “Minuete do senhor de meia-idade”, cujo narrador se desdobra não somente no tempo e no espaço, como também enquanto louça partida, assim como no pessoano Apontamento, quando o eu-lírico se despedaça como um vaso que cai das mãos da criada, porém sendo observado por deuses. O minuete, enquanto dança executada em compasso três por quatro, permite o movimento do senhor de meia idade que perpassa

os estágios ontológicos existencialistas, aportando na angústia gerada por suas escolhas. Do mesmo modo, o eu-lírico pessoano, despedaçado, procura-se a si mesmo num caco brilhante, ou num “apontamento”.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. *Segundo livro de crônicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da História". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, 1).

COX, Gary. *Compreender Sartre*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

HUISMAN, Denis. *História do existencialismo*. Bauru/SP: EDUSC, 2001.

JOLIVET, Régis. *As Doutrinas Existencialistas*. Porto: Livraria Tavares, 1961.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: ática, 1985. Série Princípios. (p. 25-70)

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 15.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

SARTRE, Jean Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução e notas de Vergílio Ferreira. Lisboa: Editorial Presença, 1970.

INTERTEXTO E UTOPIA EM *A GERAÇÃO DA UTOPIA*, DE PEPETELA E *A SEPARAÇÃO DAS ÁGUAS (ANGOLA 1975-1976)*, DE LEONEL COSME

Maria Gabriela Costa - UFAL¹

Escrito entre os anos 1991 e 92, o romance, *A geração da utopia*, narra a história de uma geração que, na Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, em plena época colonial, sonhava com a independência de Angola e com a possibilidade de construção de uma nova sociedade angolana vazada no respeito à alteridade, sem dominadores ou dominados, uma sociedade justa, sob premissas socialistas.

Ex-morador da “Casa”, Pepetela levou para a ficção os anseios daquela geração à qual pertencia, tornando-se, através das falas dos personagens que cria ou re-cria, uma espécie de porta-voz dos seus desejos utópicos. Sobre essa geração, pronunciou-se, assim, o autor:

Esta geração realizou parte do seu projecto, a independência. Mas nós lutávamos também pela criação de uma sociedade mais justa e mais livre, por oposição à que conhecíamos sob o colonialismo. Por razões várias (constantes interferências externas, desunião interna e erros de governação), este objectivo não foi atingido e hoje Angola ainda é um país que procura a paz e está destruído, economicamente desestruturado e com uma população miserável, enquanto meia-dúzia de milionários esbanja e esconde fortunas no estrangeiro. (Apud CHAVES, R.; MACÊDO, T., 2000, p. 35)

A ação narrativa desenvolve-se em espaços e tempos diferentes, ao longo dos quatro capítulos que compõem o romance: “A casa (1961)”; “A chana (1972)”; “O polvo (abril de 1982)” e “O templo (a partir de Julho de 1991)”.

O primeiro capítulo, tal como o próprio nome o indica, tem como cenário a Casa dos Estudantes do Império, espaço privilegiado de oposição ao regime colonialista marcado pela ditadura de Salazar, palco de inúmeras discussões que, da literatura à política, se apresentavam como o retrato ideológico daqueles que faziam a “geração da

¹ Professora Associada da Universidade Federal de Alagoas.

utopia”. Por isso, a Casa não se apresenta, no romance de Pepetela, como o lugar de repouso, de proteção, de devaneio, na acepção bachelardiana (BACHELARD, 1988, p. 35-36), mas o lugar fomentador do desejo de transformação, onde o sonho de liberdade começa a tomar vulto, pro-jetado num futuro como possibilidade de realização, de acordo com a utopia concreta proposta por Ernst Bloch, em oposição à utopia abstrata de More e Campanella.

O segundo capítulo, “A Chana”, evoca um outro tempo, 1972, e um outro espaço: o tempo de guerra no espaço angolano. Nesse capítulo, são reproduzidas, entre outros assuntos, a fome e a miséria que tomavam conta do território e do povo que, assim como os guerrilheiros, já não acreditava nas boas intenções dos governantes. Por isso, entre o dilema de avançar para a zona de combate ou recuar, o guerrilheiro solitário Mundial faz da chana o seu confessionário de indagações e reflexões distópicas sobre si mesmo e a guerra da qual participa:

Aqui estou eu, perdido, a sofrer da fome e do frio, sabendo apenas que a salvação está no Leste. Para quê? Uns tantos no exterior utilizam o meu sacrifício e o de tantos outros para chegarem aos países amigos e receberem dinheiro. Desse dinheiro, metade vai para os seus bolsos e dos parentes e amigos. A outra metade serve para aguentar a guerra. Esta parte destinada à guerra é o capital investido para apresentarem êxitos aos amigos e receberem mais, não é por estarem interessados em libertar o povo. Já fui parvo, já acreditei na boa fé de toda a gente. Agora já não me levam. Foi a última vez que vim combater. (PEPETELA, 2000, p. 161-162)

Nas suas reminiscências, recorda o que um dia lhe dissera o Sábio: “(...) O povo esperava tudo de nós, prometemos-lhe o paraíso na terra, a liberdade, a vida tranquila do amanhã. Falamos sempre no amanhã. (...) Um amanhã que nunca vem, um hoje eterno. Tão eterno que o povo esquece o passado e diz ontem era melhor que hoje” (PEPETELA, 2000, p. 141).

O espaço geográfico da chana, caracteristicamente angolano, passa ficcionalmente a apresentar-se como o lugar do desencanto daquela geração, cujo sonho utópico de conquista de um “bom lugar” havia germinado em terras portuguesas.

No terceiro capítulo, “O Polvo”, o personagem central é Aníbal, o Sábio, uma espécie de *alter ego* do autor. O ano é o de 1982, quando a independência política do país já havia sido alcançada. O espaço, a região de Benguela, centrado, sobretudo, na praia da Caotinha. Após a queda do voo utópico que o motivara a lutar pela

independência e pela construção de uma sociedade justa, sem diferenças, sem privilégios, uma comunidade de interesses e pensamentos, em consonância com a definição de utopia proposta por Boaventura de Sousa Santos: “A utopia é a exploração de novas possibilidades e vontades humanas (...) em nome de algo radicalmente melhor que a humanidade tem direito de desejar e por que merece a pena lutar” (SANTOS, 2003, p.323), o protagonista, numa atitude de auto-exílio, como forma de protesto contra os rumos tomados por Angola durante a guerra colonial e no período pós-independência, vai buscar a sua própria “ilha” num lugar que, aparentemente à margem de um mundo distópico, se configura o reduto da sua identidade individual, demarcada por uma decisão inabalável: “Assim, ao menos poupo-lhes a minha presença incômoda”. (PEPETELA, 1992, p. 241).

A escolha da sua nova morada não foi feita por acaso. Numa espécie de volta proustiana ao passado, Aníbal propôs-se realizar o desejo antigo de enfrentar o polvo que o perseguira em criança, e cuja lembrança se perpetuara na sua memória como a impressão mais forte de medo. Numa atitude metafórica de enfrentamento de si próprio, o herói vence o animal, que aqui podemos ver como a representação simbólica do po(l)vo angolano, com os seus múltiplos tentáculos, correspondendo à diversidade étnica, cultural e ideológica que o constitui. Com a morte do polvo, o personagem apercebe-se do quanto foram decepcionantes, para o povo, as mudanças ocorridas no país após a independência, quando as desigualdades sociais continuaram a existir, não se vislumbrando, portanto, nem a harmonia nem a felicidade que são, afinal, o objetivo maior do ideário da utopia. E, diante disso, sente-se sem alento para enfrentar novas lutas. Desiludido e impotente em relação aos rumos políticos e sociais implantados em Angola, o protagonista exterioriza o seu desencanto nestas palavras dirigidas a Sara, sua ex-companheira da CEI, que reencontra, após anos de separação:

Isso de utopia é verdade. Costumo pensar que a nossa geração devia se chamar a geração da utopia. (...) Tu, eu, o Laurindo, o Vítor (...) Pensávamos que íamos construir uma sociedade justa, sem diferenças, sem privilégios, sem perseguições, uma comunidade de interesses e pensamentos, o Paraíso dos cristãos, em suma E depois... tudo se adulterou, tudo apodreceu, muito antes de se chegar ao poder. (...) A utopia morreu e hoje cheira mal como qualquer corpo em putrefacção. Dela só resta um discurso vazio. (PEPETELA, 2000, p. 240-241).

O quarto e último capítulo do romance, intitulado “O Templo”, que tem por cenário a cidade de Luanda e o tempo da narrativa demarcado “a partir de julho de 1991”, enfoca o novo momento inaugurado em Angola, após o término da guerra colonial que culminou com a independência do país. Contrariamente à almejada “sociedade justa, sem diferenças, sem privilégios, sem perseguições, uma comunidade de interesses e pensamentos, o Paraíso dos cristãos”, utopicamente sonhada pela geração de 60, estabelece-se na capital um sistema de negociatas, visando o acúmulo de bens. Nesse capítulo, o narrador retoma o elenco de personagens que, no início do romance, são apresentados como moradores da Casa dos Estudantes do Império, imbuídos do mesmo sentimento ideológico, e aparecem agora sob uma nova perspectiva, na condição de aproveitadores da situação do país, em benefício próprio. A utopia de trinta anos atrás passa a ter uma nova vertente: agora, é o sonho de consumo, de suntuosidade, de desperdício, que se torna o gerenciador das suas vidas.

Nesse último capítulo, a começar pelo próprio título, “Templo”, palavra que, segundo Aurélio Buarque de Holanda, pode significar, em sentido figurado, “Recordação eterna das ações memoráveis”, podemos observar a distopia que, para Inocência Mata, é o signo sob o qual Pepetela escreve (MATA, 2000, p. 234). Em vez das “ações memoráveis” sonhadas um dia na Casa, o que se tem, na realidade pós-colonial, são as práticas religiosas como novas formas de exploração de um povo enfraquecido pela guerra e sem esperanças no futuro. Assim, e na sequência da teoria oswaldiana de que “no fundo de cada heresia há, pois, uma Utopia” (ANDRADE, 1995, p. 207), a “mensagem divina” começa a ser veiculada pela voz de Elias que, numa réplica paródica do profeta, anunciava a *sua* Parúsia, ou seja, a vinda pessoal do Messias, julgador e portador de justiça (ANDRADE, 1995, p. 206), ao tempo em que levava o povo a entrar numa outra utopia, em nome da “ressurreição histórica e da liberdade do povo eleito” (PEPETELA, 2000, p. 371). E enquanto o “bispo/profeta” exortava o povo a proclamar o nome de “Dominus”, os seus assistentes enchiam os sacos com o dinheiro e as poucas jóias desse povo que esperava por milagres, depositavam-nos atrás do écran do cinema Luminar, e voltavam, em seguida, para recolher mais donativos.

Essas práticas religiosas, incentivadas por Elias, parecem ser o eco das conjecturas de Malongo – outro dos ex-moradores –, ao rememorar o tempo passado, comparando-o com o tempo presente:

Estas conversas são bem mais interessantes do que aquelas da juventude, em que todos queriam mudar o Mundo e só discutiam coisas abstratas, como liberdade, igualdade, justiça social (...) Agora é melhor, trata-se sempre de como enganar o outro ou o Estado, para se enriquecer mais depressa. (PEPETELA, 2000, p. 330).

O romance encaminha-se para o final, deixando para trás o idealismo e o sonho. No entanto, o surgimento de uma nova geração, representada por Judite e Orlando, apresenta-se como nova possibilidade, voltando a acenar com a utopia perdida por aqueles jovens dos anos 60.

Quanto a Aníbal, diante da ostensiva corrupção que grassa na cidade de Luanda, decide voltar para a sua baía, consciente de que terá, um dia, de procurar a sua utopia “mais para Sul, sempre mais para Sul”, ou buscar a sua “Pasárgada 2” (SANTOS, 2003, p. 325) num outro lugar: “ Sara (...) teve uma visão de Aníbal nadando para o mar alto, sempre a direito, caminho do Brasil, sem forças nem vontade de lutar contra a corrente que o sugava”. (PEPETELA, 2000, p. 367).

Publicada em 2007, *A separação das águas* (Angola-1975-1976) é uma obra que, segundo o professor e crítico literário Pires Laranjeira,

não tem paralelo na contemporaneidade portuguesa. A sua estrutura respeita a ordem temporal em sequência clássica sem qualquer transgressão do fluxo tradicional de causa-efeito, no que parece uma herança assumida do realismo e do naturalismo, muito típica no autor, associada à vontade manifesta de, através da ficção, fornecer um testemunho histórico sobre a independência de Angola vista na perspectiva de portugueses brancos, ideológica e politicamente de esquerda que, mesmo nessas circunstâncias de companheiros de luta, não encontraram um ambiente favorável à assunção completa de Angola como pátria de adoção.

Tendo como pano de fundo o espaço geográfico angolano e o tempo demarcado entre os anos 1975-1976, a intriga gira em torno da situação vivida por portugueses em Angola, no período determinado, com ênfase na saga de um grupo de amigos, no seu périplo pelas terras da Huíla, Benguela e Luanda, vivenciando os conturbados momentos políticos que antecederam a independência do país, e a sua expectativa diante dos acontecimentos que se lhe seguiram.

Com a arte de um verdadeiro historiador, na perspectiva de Hayden White, o qual, segundo Jobim, “acredita que a configuração de uma situação histórica dada depende da sutileza do historiador em combinar uma estrutura específica de enredo com

o conjunto de eventos históricos que ele deseja dotar de um significado específico. E esta seria uma operação *literária*” (JOBIM, 2003, p. 157), Leonel Cosme faz a ponte entre a realidade e a ficção, entrelaçando os diálogos dos personagens com passagens da História de Angola, desde os seus primórdios até o momento atual (1975-1976), compondo, assim, a tessitura do texto, costurado com as histórias “que marcaram a longa viagem dos portugueses pelo rio da história colonial”. Destacando embora o momento em que a escolha entre “a margem de salvamento que lhes serviria de ancoradouro ou entre o chão das raízes” se tornou imperiosa, a narrativa de *A separação das águas* viaja pelos caminhos angolanos, proporcionando ao leitor um conhecimento sobre aspectos da cultura autóctone, ratificando, assim, a angolanidade que permeia a obra do escritor português, resultado dos seus muitos anos de vivência em solo angolano.

Na análise comparativa das obras em foco, atendo-me de imediato ao diálogo que ambas estabelecem com a História. O ano de 1961, registrado no romance de Pepetela, corresponde ao início da luta armada angolana contra o colonialismo, e foi marcado por dois acontecimentos de crucial importância: o assalto às cadeias de Luanda, no dia 4 de fevereiro, sob a liderança do MPLA, para libertação dos presos políticos que seriam transferidos para o Tarrafal e os massacres ocorridos no Norte de Angola, em 15 de março, contra brancos e negros, sobretudo bailundos, praticados pela UPA, comandada por Holden Roberto. Esses dois eventos, transpostos para a ficção, encontram-se assinalados na seguinte passagem de *A geração da utopia*, que, ao mesmo tempo, evidencia o surgimento dos movimentos nacionalistas, MPLA e UPA:

O Mário de Andrade e o Viriato da Cruz é que estão à frente, pelo menos no exterior. Dizem que foram eles que organizaram os ataques às prisões em Luanda. Chama-se Movimento Popular de Libertação de Angola, MPLA. (...) O que me escreveu diz para avisar a malta sobre a UPA, é um movimento tribalista do Norte e racista ainda por cima. Nada de bom vem daí. (PEPETELA, 2000, p. 20).

Já as datas de que delimitam o romance de Cosme, 1975 e 1976, correspondem ao ano em que foi proclamada a independência de Angola, em 11 de novembro de 1975, e ao processo de mudança que se lhe seguiu, com o país ainda minado pela guerra civil, o que levou ao êxodo uma boa parte da população branca que havia decidido lá permanecer.

O diálogo que ambos os romances estabelecem com a História é, pois, evidenciado desde as primeiras páginas, e reiterado, de forma manifesta, na obra do escritor português, com a utilização do *slogan* partidário do MPLA como “abre-alas” da sua narrativa: “Ao inimigo nem um palmo da nossa terra! O imperialismo não passará!” (COSME, 2007, p.11).

Tal como o romance de Pepetela, também o de Cosme se encontra dividido em quatro momentos, que o autor intitula de partes. A primeira delas, composta por X capítulos, passa-se na região Sul de Angola, e tem como personagens uma família de fazendeiros portugueses da qual fazem parte João e Henrique, os dois irmãos que, neste primeiro momento da narrativa se apresentam como protagonistas. O tempo é de guerra iminente, com a perspectiva da invasão sul-africana ao território angolano, antes da proclamação da independência do país: “Os sul-africanos atravessaram a fronteira. Vocês não queriam acreditar, aí a têm! É a guerra mesmo! Descuidem-se e vão ver!” (COSME, 2007, p.11). Há um clima de expectativa, de incerteza e de medo no ar. As notícias veiculadas pela Emissora Nacional são vagas. Por isso, os ouvidos colam-se aos rádios, procurando, em meio às ruidosas transmissões, sintonizar a BBC de Londres, na tentativa de se obterem informações mais consistentes sobre o momento político que a terra angolana atravessava. E nesse clima de inquietação, ressoam, profeticamente, as palavras de ordem do MPLA, como prenúncio de um novo tempo que há de vir: “A luta continua! A vitória é certa!”, celebrando, assim, a utopia libertária de oposição ao colonialismo e às chamadas forças imperialistas, representadas pela FNLA e a UNITA.

Ao mesmo tempo em que os diferentes personagens vão surgindo na narrativa, o narrador de *A separação das águas* vai dando a conhecer as suas posições ideológicas, através dos questionamentos que levantam e das considerações que tecem acerca do momento político que se vivencia em Portugal, após o 25 de abril, com a queda do regime fascista, e em Angola, com a guerra civil que tomava conta do país.

Firmino retorquia-lhe, convictamente, que se até os lobos eram domáveis, a alcatéia humana só precisava de um domador eficaz... E reportando-se a Angola, acreditava que o MPLA, tendo uma direcção constituída por personalidades cultas e responsáveis, que não privilegiavam a origem social nem a cor da pele, possuía todas as condições para “domar os lobos” racistas e tribalistas representados pela FNLA dos bacongós e a UNITA dos bailundos. Neste ponto, a certeza de Firmino e a esperança dele, Henrique, eram convergentes (COSME, 2007, p. 33).

Diante da incerteza do dia seguinte, o êxodo em direção à Metrópole apresenta-se como a única saída possível para os portugueses que, muito embora se considerem angolanos pelo seu tempo de permanência em Angola, não se sentem com coragem para enfrentar uma guerra que se faz cada vez mais próxima, tendo como contendores, além dos movimentos nacionalistas – FNLA, UNITA e MPLA –, os sul-africanos e os cubanos, todos eles com estratégias geograficamente montadas. Foi assim que o Zeca partiu, com a promessa de um dia voltar. À família que ficava no território angolano, pediu: “Não me levem a mal, por amor de Deus... Eu volto, prometo” (COSME, 2007, p. 103).

A segunda parte do romance, composta por XXII capítulos, apresenta o que eu apelido também de “geração da utopia”. Trata-se de um grupo de jovens intelectuais que, liderados por Nestor, levantam a bandeira da luta pela independência de Angola, acreditando na possibilidade de poder ajudar a construir a nova sociedade angolana, vazada nos princípios ideológicos de liberdade, igualdade e fraternidade – como alguns anos atrás havia sido sonhada por uma geração angolana, num espaço português – e que agora encontrava eco nos discursos de Agostinho Neto, em prol da “independência política e econômica, fim da exploração do homem pelo homem, democracia popular, construção de um Homem Novo”. Dessa “geração da utopia”, destaco Nestor que, pelos seus princípios ideológicos e o seu papel na trama cosmiana, comparo ao Sábio, personagem de *A geração da utopia*. Amigo de Firmino, uma espécie de *alter ego* do autor do romance português, os seus diálogos invariavelmente assentam sobre as teorias marxistas-leninistas e os discursos de Agostinho Neto, apontando sempre para a construção do Homem Novo. Partidários do MPLA, esses jovens intelectuais têm, no entanto, consciência da existência de duas guerras, conforme o atestam as palavras de Nestor e Zenaida: “Não percebes, camarada, que há duas guerras a deles e a nossa? (...) – A nossa é a dos brancos, filhos dos colonos. A deles é a os pretos, os filhos legítimos”. (COSME, 2007, p. 133).

Esta alusão às duas guerras, demarcadas pela cor da pele e pela posição social, remete-me a uma passagem do romance de Pepetela protagonizada por Sara, a benguelense que, por ser branca e filha de colonos, passou a ser mantida à margem das conversas dos seus compatriotas, sigilosamente guardadas nas paredes da Casa dos Estudantes do Império, sobre as questões políticas que começavam a tomar vulto em Angola. Diante de Malongo, o namorado, os seus questionamentos processavam-se inquietos:

(...) Já ouviste falar na existência dum tal MPLA, um partido criado no estrangeiro?(...) Não achas estranho que nem tu nem o Vítor ou outro me falassem dessa nova organização, sabendo que estava preocupada? Era normal que me contassem. Mas fecharam-se, devem ter conversas secretas, todos vocês. Já não mereço confiança de saber das coisas. Porquê? Porque sou branca? (...) Mas vocês andam ou não andam com conversas sobre política? (...) Antes eu era sempre procurada para discutirem os problemas, quaisquer que eles fossem. Agora páram as conversas se eu chego. Não são complexos, são coisas reais. (PEPETELA, 2000, p. 45-47)

Apesar disso, Sara vai ter um papel fundamental no desenrolar da intriga: é ela que, com a cumplicidade de uma amiga, ajuda o Sábio na sua fuga para o estrangeiro, a fim de evitar a obrigatoriedade do serviço militar que o levaria a lutar ao lado das forças colonialistas contra os seus compatriotas.

A ideologia marxista que alimentava o sonho da geração enfocada na obra de Pepetela, para a qual a independência do país se constituía o ponto mais alto da esperança de construção do Homem Novo e, finalmente, a derrocada desse sonho encontraram eco na obra de Leonel Cosme, quando, passada a euforia do primeiro momento de ver Angola independente, o desânimo começou a apossar-se de Nestor, diante do rumo que tomava o país recém constituído, em que “O Povo e a Revolução eram assumidos, por cada grupo ou por cada um, segundo os seus próprios interesses: fosse pela conquista de um abastecimento de géneros, fosse pela tomada de um lugar que gerasse privilégio”. (COSME, 2007, p. 382). A desilusão de se ver excluído de um sistema político no qual acreditara e para cuja edificação contribuía, era, afinal, o mesmo sentimento experimentado por Sábio, da *Geração da utopia*, quando viu cair por terra a possibilidade de implantação da sua “república idealizada”.

– Não era isto que eu queria: ver uma cidade como que ocupada por gente que se imagina cercada de inimigos. Ou de selvagens antropófagos, à espera de atacar uma presa distraída. E a culpa é de Portugal, que não soube preparar o futuro. Posso apostar que meio milhão de portugueses fugidos de África, que tiveram de pagar o preço da falta de sentido das realidades dos governos do País, nunca lhes perdoarão. (COSME, 2007, p. 451).

Diante da perspectiva do avanço da guerra, com a entrada dos sul-africanos em território angolano, Nestor, Roberto, Zenaida, Magda, Dinora e Caverera decidem, como tantos outros, refugiar-se em Luanda, pelo menos até à independência do país. A

palavra de ordem, naquele momento era fugir, ou “bazar”, na gíria angolana, para o mais longe possível dos conflitos armados. E é em Luanda que os seus corações se enchem de esperança ao ouvir o discurso do Presidente da recém constituída república democrática angolana, no dia 11 de novembro: “Mais uma vez deixamos aqui expresso que a nossa luta não foi nem será contra o povo português. Pelo contrário, a partir de agora, podemos cimentar ligações fraternas entre os dois povos, que têm em comum laços históricos, linguísticos e o mesmo objetivo: a liberdade”. (COSME, 2007, p. 264).

A terceira e a quarta partes do romance acompanham os personagens na sua “volta para casa”. Passados os primeiros momentos da concretização da utopia libertária, Luanda transformou-se num espaço distópico, que Nestor, acompanhado dos amigos, se decide a abandonar, para tentar retomar, no planalto huilano, na Sá da Bandeira daquele tempo, as suas atividades na rádio e na universidade, que lhe dariam, provavelmente, o estatuto de cidadão angolano.

Na verdade, Nestor não teria saudades daquela Luanda tristonha e fétida, onde o povo gastava os dias nas filas, com a esperança de o seu cartão de racionamento lhe assegurar os mínimos de sobrevivência aos preços oficiais, já que produtos supletivos, nos mercados paralelos alimentados por “esquemas” insondáveis, atingiam preço que só as bolsas dos privilegiados comportavam. (COSME, 2007, p. 303).

Mas, e não obstante o discurso do presidente Neto, que alertava o povo: “Todo o branco não quer dizer português. E muito menos quer dizer reacionário (...) Portanto branco não é necessariamente português e português não é necessariamente reacionário”, buscando, assim, instalar um novo tempo, em Angola, pautado pela intenção de promover uma política de relação harmoniosa entre portugueses e angolanos, a realidade começava a apresentar outros viés. E desabou forte e inesperadamente sobre Nestor, através do conselho de um amigo, que, de partida para a União Soviética, o aconselhou: “E vê se falas menos, amigo... Há sempre alguém para lembrar que és português, pensando que ser português é ser reacionário...” (COSME, 2007, p. 447).

Então, o sonho da tão almejada “sociedade justa, sem diferenças, sem privilégios, sem perseguições, uma comunidade de interesses e pensamentos” – cito o romance de Pepetela – caiu por terra. Face a essa nova sociedade nascente, constituída por “gente que se imagina cercada de inimigos, ou de selvagens antropófagos à espera

de atacar uma presa distraída”, Nestor decidiu, ele também, partir: “Resolvi escrever a Firmino, dizendo que eu próprio penso regressar a Portugal, no final deste ano. O jornal fechou, a rádio perdeu o interesse, a luta pela independência de Angola está feita, e não me sinto bastante motivado para dar aulas no liceu...” (COSME, 2007, p. 324). Entretanto, e apesar da sua anunciada determinação, Nestor, numa espécie de esperança messiânica, “ainda esperou algum tempo por um milagre que lhe repusesse o entusiasmo e a confiança no destino imediato de Angola e justificasse uma revisão da atitude assumida” (COSME, 2007, p. 457), apontando para um *Bonnum Futurum*, assim traduzido pelo contínuo Feliciano, do ex-Rádio Clube e ex-Rádio Popular, a título de conforto: “Amanhã talvez vai ser melhor”(COSME, 2007, p. 459).

Não foi! E ao protagonista não restou outro caminho senão, como o Sábio, ir em busca também da sua “Pasárgada 2”, onde pudesse, um dia, criar um jornal dedicado exclusivamente a assuntos africanos e, assim, manter viva a recordação de uma Angola em que fora “o homem mais feliz do mundo!” (COSME, 2007, p. 475).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi: revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BLOCH, Ernst. *Le principe espérance*. Tome I. Paris: Gallimard, 2001.
- CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. *Portanto... Pepetela*. Luanda: Chá de Caxinde, 2001.
- COSME, Leonel. *A separação das águas* (Angola 1975-1976). Porto: Campo das Letras, 2007.
- JOBIM, José Luís. Literatura, Horizonte e História. In: *Formas de teoria: sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2003.
- MATA, Inocência. Pepetela: a releitura da História entre gestos de reconstrução. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. *Portanto...Pepetela*.Luanda: Chá de Caxinde, 2001.
- PEPETELA. *A geração da utopia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- PEPETELA. Inquérito com escritores. *Lavra e oficina*. Luanda: UEA, n.5, fev. p. 4, 1979.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2003.

O ROMANCE PORTUGUÊS DOS ANOS 1930: RETRATOS FEMININOS

Maria Helena Santana - Universidade de Coimbra*

A história literária portuguesa tem concedido pouca atenção ao romance dos anos 1930, década em que se publicaram as obras de que irei ocupar-me: *Para Além do Amor*, de Maria Lamas; *Sedução*, de José Marmelo e Silva; *Ana Paula*, de Joaquim Paço d'Arcos e *Nome de Guerra*, de Almada Negreiros. Todas elas surgiram na época tardo-modernista (entre 1935 e 1938¹), e tiveram na altura certo impacto no meio literário por diversos motivos, entre os quais a representação ousada das relações amorosas. Posteriormente, à excepção de *Nome de Guerra* (o único romance do grupo de *Orpheu*), foram ficando esquecidas, como em geral sucedeu ao romance de costumes do século XX.

A relativa desatenção posterior explica-se em parte pela hierarquização do mapa historiográfico: como sabemos a vanguarda modernista manifestou-se sobretudo ao nível da poesia, que polarizou (justamente) os estudos literários de toda esta época. Por norma, a produção narrativa da 1ª geração modernista, já de si escassa, é secundarizada, e a da geração seguinte, mais significativa, apresenta-se demasiado circunscrita aos autores presencistas (Régio, Branquinho da Fonseca, Torga e poucos mais). Por outro lado, a emergência do neo-realismo, nos anos 40, veio criar uma outra polarização em torno deste movimento, e dificultar por consequência a “arrumação” de escritores que não se enquadram bem na ortodoxia das nomenclaturas, ou de obras que, sendo contemporâneas, figuram em categorias diferentes da cartografia literária. Assim se verifica na *História da Literatura Portuguesa* de António J. Saraiva e Óscar Lopes, nossa principal referência, em relação aos autores referidos: Almada Negreiros está naturalmente incluído na secção dedicada à geração de *Orpheu*; J. Marmelo e Silva vem associado ao neo-realismo; Maria Lamas e J. Paço d'Arcos encontram-se num capítulo

* Professora na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra / Centro de Literatura Portuguesa.

residual, intitulado “Novas tendências realistas” – a primeira integrada no romance social de autoria feminina, o segundo entre os ficcionistas de orientação conservadora².

Esta arrumação, porquanto discutível, afigura-se, em teoria, compreensível: não só a história literária tem por dever de ofício sublinhar as rupturas e afinidades, como também parece consensual sobrepor o critério estético ao cronológico no alinhamento dos textos e autores. De facto trata-se de quatro escritores com formação, ideologias e até idades diferentes³. Porém é igualmente legítimo confrontar outros factores no processo de periodização – o género, a temática, a cronologia, por exemplo. Os resultados desse confronto são por vezes interessantes, fazendo avultar coincidências e contrastes imprevistos. É esse o exercício que seguidamente me proponho, ao trazer ao mesmo plano um conjunto de obras que à partida teriam poucas relações entre si. Para além de virem a público na mesma altura, o elemento que permite associar estes romances é de ordem temática – o amor moderno – e prende-se, concretamente, com a questionação da moral sexual nas primeiras décadas do século XX. Daí a importância de que se revestem os retratos femininos, já que esta problemática envolve sobretudo a representação e o papel das mulheres.

1. O ambiente sociocultural do pós-guerra, conhecido como “os loucos anos 20”, propiciou transformações sensíveis na forma de encarar a vida, a convivialidade e as relações amorosas. O decair do catolicismo, os movimentos feministas, o *flirt*, o cinema, a modernidade, enfim, trouxeram às gerações que atravessaram esta época frenética um sentimento correlato de libertação. A *idade do jazz-band* (título simbólico duma conferência de António Ferro) anunciava uma mentalidade nova, distendida e frívola, vivida ao ritmo do ‘charleston’ e do ‘fox-trot’. Nascia uma cultura juvenil avessa à tradição, designadamente aos rituais preconceituosos do amor burguês: para além do namoro puritano e da conjugalidade (o altar da virtude familiar), outros modelos de comportamento se abriam aos jovens cidadãos desejosos de imitar padrões cosmopolitas; falava-se de amor livre, de intersexualidade, e, sobretudo, da “nova mulher”, em dissídio com a imagem recatada e submissa das suas vitorianas avós⁴. Com efeito, da Europa do Norte e da América chegavam, a partir dos anos 20, imagens inusitadas de mulheres independentes, que adoptavam, quer na vida pública, quer ao nível dos costumes, uma desenvoltura tipicamente masculina. As investidas feministas, a crescente autonomia e liberdade das mulheres, a simples pose de segurança e altivez

constituíam uma novidade desconcertante – pitoresca enquanto manifestação exterior, motivo de receio pelas implicações transgressoras que fazia adivinhar.

Portugal não ficou alheio ao novo espírito moderno, como se pode perceber lendo as crónicas sociais ou folheando as revistas da moda, como a *Ilustração* ou a *ABC*. Nas páginas ilustradas difunde-se a imagem-cliché da mulher moderna – de saias curtas e cabelos à *garçonne*, fumando no café de perna traçada e meias de seda, ou de chapéu de ‘cloche’ ao volante de um automóvel; os folhetinistas inventam-lhes vidas soltas e indiferença às tradições⁵. Mas a *idade do jazz-band* e da auto-determinação feminina é decerto mais imaginada do que vivida pelas portuguesas de então; na realidade não representa senão uma reduzida franja mundana que pode dispor do seu destino: ou a *mademoiselle chic* da elite lisboeta, ou, no outro extremo, a *girl* boémia da noite – as frequentadoras dos *night-clubs* surgidos nesta altura, que davam um ar cosmopolita à noite da capital⁶.

A menina burguesa vivia distante deste pequeno mundo, cujos ecos lhe chegavam através dos “magazines”. Uma jovem da classe média tinha agora alguma liberdade para conviver entre amigos da sua classe, andar na rua, frequentar cinemas, ir aos bailes do casino ou namorar na Avenida. Começava também a poder almejar uma carreira profissional (professora, enfermeira, secretária...⁷). Mas para a grande maioria, o casamento continuaria a ser o horizonte de felicidade desejado, o único projecto de emancipação de facto acessível. Os consultórios sentimentais das revistas demonstram que o conseguimento do noivado feliz constituía a grande preocupação das meninas em idade nupcial – as mesmas que as mães educavam nos manuais domésticos de Maria Amália Amália Vaz de Carvalho, e que liam no quarto novelas cor-de-rosa e folhetins libertinos, recheados de aventuras picantes⁸. Neste mundo real e sonhado, reconhecemos mais facilmente as “burguesinhas do catolicismo”, de que falava Cesário Verde, do que a *vamp* dos tempos modernos.

2. É com essa realidade contraditória que se depara o leitor dos romances que vamos revisitar. Começo por *Nome de Guerra*, cuja história se reporta ainda aos loucos anos 20. Antunes é o protagonista do romance, um rapaz provinciano recém-chegado à capital; deixou noiva dedicada na terra e vem expressamente a Lisboa fazer a sua iniciação viril⁹. A aprendizagem do “estreante” decorre num *club* nocturno pouco recomendável, cujo ambiente debochado lhe provoca sentimentos desencontrados. As raparigas que prestam serviços no clube chocam-no pela indignidade a que se sujeitam,

mas também o intimidam pela desinibição, em particular Judite, a que lhe é destinada, livre e rebelde como nunca imaginara uma mulher. Antunes, educado à antiga portuguesa, acostumara-se a manter uma distância respeitosa das meninas; o embaraço paralisa-o quando se vê, sem preâmbulos, perante a imagem concreta dum corpo feminino: «A realidade, por ironia, tinha posto uma mulher nua nos braços da sua educação» (p.68). A descoberta é tão poderosa que bastaram poucos dias absorventes passados num quarto alugado para que Judite anulasse a imagem da noiva virginal, esquecida para sempre.

Judite não é uma prostituta vulgar, nem Antunes a trata como tal. Formam uma espécie de casal em união livre, de que ela assume naturalmente o papel principal. À vaga proposta de casamento do companheiro, ela responde sem romantismo: «Isso é que era uma bofetada que eu dava em muita gente» (p. 112). Independente e cínica, está em guerra com o mundo, o que a “masculinizou”. Isto mesmo conclui o rapaz, assim que começa a conhecê-la: «Esta mulher não será de ninguém. É uma mulher que se entrega aos seus inimigos para ir mais depressa na sua vingança» (p. 113); e quando tenta domesticá-la, Judite faz-lhe ver o seu entendimento pragmático das relações homem-mulher: «Ó filho, tu não percebes nada da vida! (...) Sou eu que tenho a culpa de que haja alguém que precise de dar-me dinheiro? Ou que tenha a mania de gostar de mim? (...) A ti não te peço nada, quero só a tua companhia. Sinto-me bem ao pé de ti.» (p. 133).

A indiferença moral de Judite não é tão consistente como à primeira vista possa parecer. A ideia do casamento cedo fica esquecida, mas a força das convenções burguesas está de tal modo impregnada nos costumes que até a própria prostituta a interiorizou. Assim, em última instância chega a propor ao companheiro que vivam exteriormente “como os outros”, retirando proveito mútuo da encenação: ela ensinava-o a socializar-se, ele fornecia-lhe em troca o elemento respeitável: nas suas palavras, «uma mulher vale mais por acompanhar um homem do que por ser livre» (p. 136).

Para além do amoralismo, outro aspecto inusitado merece realce no romance: a quase total ausência de retórica amorosa. Tal como a linguagem inovadora da narração, os diálogos entre os dois amantes são secos e directos, sem recurso aos rodeios convencionais. Na verdade não há neles sequer sentimentalidade, o que constitui uma ruptura com a tradição literária e cultural¹⁰: da mesma maneira que se amam também se separam, sem complexos e sem dor, quando Antunes se apercebe de que nunca passariam de instrumentos um do outro. O encontro gratificante constitui afinal ponto

de passagem mas não de chegada; serve para demonstrar a tese deste singular romance de formação, a saber: o conhecimento da vida não deve tornar o indivíduo refém do amor.

Para a generalidade das mulheres modernas, a liberdade individual reside algures entre a afronta e o compromisso social. Judite é um caso-limite, porque a sua independência advém do estatuto de *outsider*. Note-se porém que a marginalidade moral não representa já uma condenação, como sucedia às “mulheres perdidas” do romance oitocentista: pode constituir mesmo uma opção de autonomia, como nos dizem outros romances desta época. Um caso exemplar pode ver-se em *Depoimento*, de José Marmelo e Silva (1939), onde encontramos uma moça de cabaret que recusou conscientemente o grilhão familiar: ganhando poder sobre si, é seguramente mais feliz na marginalidade do que irmã virtuosa que ficou em casa, à espera do noivo que nunca vem.

3. *Sedução*, do mesmo autor, apresenta-nos outras facetas menos visíveis do amor feminino. O romance, um dos mais notáveis de toda esta época, faz contracenar também duas realidades contrastantes: de um lado o narrador, um rapaz impetuoso que, por falta de meios, vê morrer na aldeia as suas ambições; do outro a irmã mais velha, uma professora e advogada bem vista na cidade, posição que a transforma em pilar económico e moral da família. Na perspectiva do irmão ressentido, Noémia representa o protótipo da solteirona reprimida e castradora, a mulher que se vinga do deserto amoroso pelo exercício tácito do poder; Eduardo considera-a responsável pelo confinamento intelectual em que vive e até pela privação sexual, limitado que está a aventuras amorosas inconsequentes. A visita de Noémia à aldeia, acompanhada por uma jovem discípula, causa grande expectativa ao rapaz, logo desfeita pelo estranho desinteresse que a menina (Marta) manifesta por ele. A rejeição parece-lhe a princípio evasiva: «Seria irrisório! Estar uma rapariga em minha casa e não a fazer gostar de mim!» (p. 70). Mas nas palavras da jovem vê emergir uma «consciência desconhecida», uma vaga teoria feminista sobre a condição da mulher moderna que implica (se não explica) a hostilidade ao amor:

Pode haver nas raparigas do campo problemas de ordem económica (...) mas nós, as raparigas da Normal e da Faculdade, deparamos actualmente com problemas bastante mais complexos por serem de ordem moral e metafísica. Que depois, aliás, se reflectem na vida social... (p. 81).

Noutro tempo, os pais escolhiam, ou melhor, impunham o noivo às filhas, segundo os seus miseráveis interesses, nada espiritualistas.(...) Hoje em dia, as raparigas, pelo menos as de vanguarda, conseguiram uma espécie de emancipação: conseguem, enfim, ser elas mesmas a decidir na escolha dos seus noivos; mas... que lhes adianta? Inexperientes, coitadas, cedem exactamente aos ‘profissionais’ do amor, que são os mais arrojados, os menos escrupulosos... (p. 97).

A frustração de Eduardo volve-se em revolta com a suspeita terrível da homossexualidade feminina. Enquanto ele se desespera de ciúme, Marta e as outras amigas da irmã convivem no quarto, bebem ponche, dançam ‘a carioca’ ou passeiam de carro numa intimidade atrevida, indiferentes à maledicência geral; todas acatam a lição da professora: «Alerta, meninas católicas, não se deixem iludir pelo capuchinho vermelho de namoros aparentemente inocentes» (p. 149); e todas veneram Noémia, ignorando ostensivamente o irmão. Humilhado e perplexo, o rapaz não encontra explicação racional para o poder de atracção daquela mulher feia, insexuada, patética:

Haveria um segredo no sexo de Noémia? Uma força que atraía, irremediavelmente, Marta, Celeste, Julinha?... Como poderia admitir-se encontrarem todas ali satisfatoriamente a resposta a essa interrogação permanente da Natureza? Onde a justificação originária de que (...) eu fosse para elas um inimigo perigoso, nada mais? (p. 156).

E o mesmo sentimento de exclusão o leva a vingar-se da irmã num gesto homofóbico brutal, vendo nela o lobo demoníaco, mascarado de anjo protector. Esta interpretação nunca fica desmentida no discurso da narrativa, muito embora outras leituras freudianas se insinuem, como bem demonstrou E. Prado Coelho¹¹. Sendo o narrador parte interessada e por isso *unreliable*, será verdadeiro o seu testemunho auto-indulgente? Estarão todas elas equivocadas? Certo é que ele se esforça por analisar o fenómeno, tentando mesmo colocar-se no ponto de vista das mulheres, ou seja, transferir-se «para o campo mental em que elas se agitam e procuram viver» (p. 151); esforço vão, porque não consegue descentrar-se: prevalece sempre a óptica do homem ‘normal’ – ou seja, a do jovem provinciano cansado de seduzir a custo meninas recatadas. Choca-o não só o lesbianismo em si, mas o facto de ser escamoteado por todos, admitido até com relativa tolerância, enquanto o preconceito da virgindade continua a impor-se às jovens dos anos 30, mesmo as que se dizem emancipadas; e assim desloca a questão para a esfera moral, criticando a sociedade hipócrita que nega às raparigas o amor natural mas lhes permite formas sofisticadas de perversão. Não lhe

ocorre que a recusa do corpo possa ser sentida como uma forma de defesa (de libertação?) – em relação, ao assédio, à dominação, ao desprezo, enfim, aos regimes de poder sexista instituídos. Falta-lhe capacidade para entender o que elas tentam a seu modo, também equívoco, exprimir.

O realismo desassombrado de *Sedução*, a densidade psicológica e certa inovação ao nível técnico surpreenderam os leitores coevos, pouco habituados a análises tão desestabilizadoras da moral sexual através dos modelos literários vigentes. Isso mesmo realçou Arnaldo Saraiva, ao recordar a recepção auspiciosa da obra e a sua novidade, comparando-a justamente a *Nome de Guerra*¹². Ambos os textos têm o mérito de trazer a lume retratos consistentes de vivências alternativas, até então muito mitificadas pela literatura, ora representadas em chave moralista, ora simplesmente evitadas por pudor burguês. São retratos realistas, no sentido em que não escamoteiam a ambiguidade moral. Mas a verdade sociológica de Judite e Noémia reside sobretudo nas suas facetas contraditórias – a coragem de afrontar os costumes e o desejo simultâneo de os respeitar – uma fingindo de senhora ao lado de Antunes, outra arvorando-se em guardiã da pureza, «senhora do maior respeito e distinção». Eram estes os papéis em que imaginariamente se reviam, projectando em si próprias um olhar convencional.

4. Vejamos agora dois outros retratos femininos, colhidos no lado respeitável do espectro social. Os romances de Maria Lamas e Joaquim Paço d'Arcos incidem no clássico tema do adultério, o que à partida lhes retira novidade literária. O interesse que despertaram advém sobretudo do enfoque feminista da questão, se assim o podemos designar. O desencanto vida conjugal é relatado sob o ângulo da esposa moderna, que já não é a *bovary* do tempo de Eça, ansiosa por conhecer novas emoções. O problema da mulher dos anos 30, mais pragmático, vem a ser o da prisão do casamento que se revelou decepcionante para as suas expectativas de felicidade; o drama da mulher dividida entre a educação convencional, que lhe exige fidelidade e resignação, e a consciência dos seus direitos enquanto sujeito e objecto de desejo.

As protagonistas dos dois romances, mal-amadas pelos maridos ricos, são ambas jovens, elegantes, cultas, e casaram por livre escolha, o que mais acentua o sentimento de frustração. O estatuto de esposas não lhes preenche a existência, nem o amor dos filhos, tradicional derivativo do desinteresse conjugal. Pertencem a uma geração que considera ultrapassada a submissão e o conformismo social das mães.

Ouçamos Marta, narradora em 1ª pessoa de *Para Além do Amor*:

Riqueza, viagens, deslumbramentos e prazeres não chegam para encher o vácuo da minha alma. Nem o casamento. Nem a maternidade.

Se eu revelasse a alguém esta verdade do meu sentir, seria julgada imoral ou, pelo menos, desequilibrada. (...) Mas adivinho, tenho a certeza de que esta mesma insatisfação faz sangrar milhões de almas de mulher, sem que elas tenham coragem de o confessar a si próprias. Muitas nem chegam a ter a consciência da ansiedade latente que lhes anuvia o coração e as algema ao marasmo duma tristeza humilde e resignada. (p. 44)

E (o narrador de) Ana Paula, heroína do romance homónimo de Paço d'Arcos:

Quando, após as mil e uma vicissitudes de uma vida conjugal infeliz, o amor (...) cede lugar a esse misto de paixões mortas, de ressentimentos latentes, de ciúmes represos, de insultos sofridos, de perdões concedidos (...) já há muito, na maioria dos casos, a vontade corroída acabou por se extinguir. A alma obedece, o corpo entrega-se ao senhor que o domina (...). O hábito completa a obra de aniquilamento da personalidade. (...) A vida mecaniza-se. Os sentimentos perdem a intensidade; o próprio sofrimento abranda, desgastado pela monotonia do que é sempre igual. (...) O combate é uma permanente rendição. E a mulher, cujo porte altivo e enganador daria a estranhos a ideia errada dum absoluto domínio sobre a vida em redor, é no lar um ente passivo, vergado a um destino injusto contra o qual não sabe lutar. (p.77-8)

A insatisfação é idêntica, as respostas diferentes, como veremos. Ambas as personagens entrevêm a felicidade possível com um novo companheiro que as sabe amar, mas para isso têm de enfrentar a barreira da separação conjugal. A decisão – hoje quase banal – era extremamente difícil no contexto em que se movem estas mulheres. Embora a lei republicana tivesse aligeirado o processo de divórcio, a opinião social condenava-o: preferia-se a traição complacente, ou a versão sofisticada da *entente cordiale* entre esposos desavindos. Mesmo havendo justa causa e meios económicos, era necessária muita coragem para assumir a ruptura familiar e mais ainda para contrair um novo casamento civil. Por outro lado, na altura em que estes romances se escreveram e publicaram, o quadro ideológico-político alterou-se substancialmente, e com ele a sensibilidade social. O recente “Estado Novo” de Salazar instituíra em 1933 um regime constitucional conservador, em que avultam os valores da família, da religião, da ordem moral. A lei do divórcio não foi revogada, mas o número de separações diminuiu no quinquénio seguinte, invertendo a tendência de crescimento anterior¹³. A exaltação oficial da célula familiar, que viria a culminar na Concordata com a Santa Sé, nos anos 40, produzia na prática os seus efeitos repressivos, ante o conformismo geral.

Esta problemática, envolvendo a situação ambígua da mulher desquitada, é equacionada nos dois romances de forma diversa, o que não surpreende em autores com ideologias discordantes. Paço d'Arcos é um conservador, simpático ao regime; Maria Lamas, senhora católica, directora de revistas femininas, abraçou a causa dos direitos das mulheres, o que a conduziria à oposição e ao exílio. As suas personagens reflectem em grande medida a sensibilidade dos criadores: Ana Paula é uma sofredora, Marta uma lutadora. Desde logo, Marta não sente remorso por ser adúltera, nem a obrigação de fidelidade ao marido: «Dei-lhe a minha mocidade e a minha fé na vida. O meu corpo saciou o seu desejo. (...) E ele? fez-me mulher sem me revelar o amor» (p.113). Entende que tem direito a ser feliz, a ter vida própria, e encara a separação como um dever de consciência; e não hesita em propor o divórcio ao marido, sabendo que ele tentará por todos os meios dissuadi-la. Mas uma reviravolta acontece: um incidente na fábrica do marido vai levá-la a empenhar-se num projecto assistencial, destinado a melhorar as condições de vida dos operários. A consciência política que adquiriu impede-a, em última instância, de partir, pois descobriu um valor mais alto do que a liberdade individual – dedicar-se à filantropia, educar o povo, contribuir para um mundo melhor. Está explicado o título *Para Além do Amor*.

Alguns críticos da época reagiram, com razão, a esta inflexão moralista pouco convincente¹⁴. Com efeito, o que começou por ser um romance feminista termina em pura retórica de redenção social. Terá faltado coragem social a Maria Lamas, quando lhe sobra coragem política? Seria a emancipação da mulher casada antipática à sua formação tradicional? Ou, colocando a questão do lado dos leitores: teria sido aceitável outro desenlace, em 1935?

O percurso de Ana Paula é muito mais convencional e também mais coerente, o que explicará a boa recepção do romance. Depois de suportar sucessivas humilhações do marido debochado, também ela recebe uma proposta de amor, vinda de um homem da sua classe. Curiosamente, será ele o porta-voz do discurso progressista, admirado por ver que «ela não reagia contra o destino do sexo, de humildade e servidão»; em alternativa sugere-lhe o divórcio, «uma lei moderna, feita para remediar muitos males, libertar do jugo muitas desgraçadas» (p. 170-1). O assunto é posteriormente discutido entre os dois numa conversa definitiva¹⁵, ela recusando-se a aceitar o que chama «amor livre», ele acusando-a de ter «ideias obsoletas». Cheia de tormentos morais, Ana Paula resiste sempre à tentação do adultério. O seu secreto triunfo (bem pobre, na verdade) consiste em ter a coragem de recusar também o assédio do marido, num momento de

fragilidade¹⁶. No entanto acabará por aceitá-lo de novo, em nome dos princípios familiares e religiosos que perfilha. A renúncia à felicidade vem explicada numa carta fatalista que faz lembrar as que eram escritas por heroínas românticas, cem anos atrás.

Não deixa de ser irónico (e sintomático) que Paço d'Arcos e Maria Lamas tenham escolhido cenas finais coincidentes: Ana Paula, a caminho de África com a família, olha Lisboa, a bordo do navio, onde ficou o amor perdido; Marta contempla da praia outro navio, onde segue o amante desiludido. O cenário romântico, de recorte *kitsch*, sublinha o valor simbólico do sacrifício. Ambas julgam ter tomado a decisão acertada: ao prazer egoísta deve sobrepor-se o «ideal sagrado» do lar ou da solidariedade humana. Os leitores decerto apreciaram a nobreza do gesto. Tratando-se de mulheres e mães, a injunção tem um significado acrescido, traduzindo-se numa epifania da abnegação maternal.

Este tipo de desfecho pode ler-se também pelo seu simbolismo histórico. Ao longo da década de 1930, a sociedade portuguesa sofreu, como se disse, uma inflexão conservadora, cuja repercussão se faz sentir na literatura. Boa parte da burguesia letrada (a que escrevia e lia livros) acomoda-se à ideologia dominante, elegendo a Família como pilar da estabilidade social. Poder-se-ia esperar outra atitude por parte da literatura militante, mas quer a facção marxista quer a feminista, mantêm uma reserva prudente no que respeita à vida privada – os seus combates travam-se de preferência na arena política e pedagógica.

As quatro obras visitadas traduzem, simbolicamente, a curva ideológica da primeira metade do século XX. Depois da secularização republicana e dos ventos liberais do pós-guerra, o clima social dos anos 30 favorece o regresso da moral e dos “bons costumes”. A partir do decénio seguinte não haverá grande espaço livre para romances amorais, muito menos imorais. De certa maneira fechava-se um círculo: passaram pouco mais de dez anos sobre a escrita de *Nome de Guerra* e o mundo “moderno” ali representado parece já longínquo demais para ser português – se é que de facto esse mundo existiu.

REFERÊNCIAS

BARREIRA, Cecília. *História das Nossas Avós (Retrato da Burguesa em Lisboa 1890-1930)*. Lisboa: Colibri, 1992.

BRUN, André. *O Namoro Alfacinha. Contos e Crónicas*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, 1931.

COELHO, Eduardo do Prado. “A confissão de Eduardo ou o último a saber (notas para uma leitura de *Sedução*, de J. M. Silva)”, *Le Roman Portugais Contemporain. Actes du Colloque*. Paris: Fondation C. Gulbenkian, 1984, pp. 185-95.

FRANÇA, José-Augusto. *Os Anos 20 em Portugal. Estudo de factos sócio-culturais*. Lisboa: Presença, 1992.

GUIMARÃES, Luís d'Oliveira. *Cabelos Cortados*. Lisboa: J. Romano Torres, s.d.

GUINOTE, Paulo. *Quotidianos Femininos (1900-1933)*. 2 vols., Lisboa: s.n., 1997.

LAMAS, Maria. *Para Além do Amor*. 2 ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003.

NEGREIROS, Almada. *Nome de Guerra*. Lisboa: INCM, 1986.

PAÇO d'ARCOS, Joaquim. *Ana Paula (Perfil duma Lisboeta)*. 10 ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1960.

SARAIVA, A. J.; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17 ed. (corrigida e actualizada) Porto: Porto Editora, 1996.

SILVA, José Marmelo e, *Sedução*. 5 ed. Lisboa: Caminho, 1989.

NOTAS

¹ Maria Lamas, *Para Além do Amor*, 1935. Joaquim Paço d'Arcos, *Ana Paula*, 1938. Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, 1938. José Marmelo e Silva, *Sedução*, 1938. Note-se que o texto de Almada, escrito em 1825, foi deixado inédito durante vários anos.

² Saraiva & Lopes, 1996, pp. 994, 1029, 1031, 1041.

³ Almada Maria Lamas nasceram em 1893; J. Paço d'Arcos em 1908; Marmelo e Silva 1911.

⁴ Sobre a evolução dos costumes cf. Barreira, 1992, p. 109 ss.; Guinote, 1997, pp. 120-134.

⁵ Excerto de um diálogo entre marido e mulher, colhido numa crónica moderna: «Ela: Nós temos o direito e ser livres como os homens. O monopólio masculino acabou com as aias de cauda e com a valsa a dois tempos. Ele: Acabou? Ela: Decididamente. Desapareceram todas as diferenças entre nós e vocês. (...) Já usamos cuecas. (...) Já andamos a cavalo. (...) Já frequentamos os clubs.» Guimarães, s.d., p. 44.

⁶ Cf. França, 1992, cap. IV – “Lisboa dia e noite”.

⁷ Cf. Guinote, 1997, pp. 248-51.

⁸ Um cronista da época descreve em termos pitorescos estas leituras: «A literatura de amor é toda aparentemente complicada por uma série de endrónimas a que deram o nome de geral de psicologia. As mulheres são todas casadas e descaradas. Os homens todos cínicos. Onde havia prados verdes e boninas silvestres e meninas que desfolhavam malmequeres, há hoje *abat-jours* cor de rosa e *five o'clock tea* e senhoras que flirtam». Brun, 1931, p. 13.

⁹ Nas palavras marialvistas do tio, o objectivo é fazer dele um homem, para “ficar pronto a funcionar” (ed. cit., p. 43).

¹⁰ Na introdução ao romance de Almada, Alçada Baptista realça esta visão inovadora na nossa literatura: «uma proposta nova que desloca o problema amoroso da relação homem-mulher para a relação da pessoa

consigo própria», rejeitando todos os modelos que a sociedade lhe oferece como normais (“Nome de Guerra ou um outro amor em Portugal”, ed. cit., p. 15).

¹¹ Cf. Coelho, 1984, pp. 185-95.

¹² Cf. Arnaldo Saraiva, “*Sedução* de Marmelo e Silva: sua importância na modernidade”, prefácio da edição cit., p. 14-15.

¹³ Entre 1930 e 1935 registaram-se 862 divórcios (a taxa mais elevada desde a República); entre 1935 e 1939 o número decresceu para 849. Cf. Guinote, 1997, p. 238 e ss.

¹⁴ Cf. Introdução de Eugénia Vasques à edição citada, p. 15 e ss.

¹⁵ O debate ideológico do texto, com a respectiva lição moral, é exposto neste longo diálogo de ruptura (pp. 222-9).

¹⁶ «Não sabia que força a impelia; era a mulher dele e pertencia-lhe, devia-se-lhe entregar (...). E, contudo, era superior a si aquela nova e invencível repugnância...» (p. 208). O episódio passa-se durante uma visita ao forte militar onde o marido estava encarcerado por desfalque.

ESBOÇO DE APROXIMAÇÃO: OBRAS PORTUGUESAS E AFRICANAS DA HORA

Maria Lúcia Dal Farra - UFS/CNPq

Numa amostragem dos 10 títulos mais significativos de literatura estrangeira em língua portuguesa publicados no Brasil no ano passado, me dou conta de que 6 são portugueses, 2 moçambicanos, 1 angolano e 1 caboverdiano: ao todo 8 romances e 2 livros de poemas. Tentando sondar em que critério se basearam as editoras para a publicação destas obras no Brasil – e no caso estão envolvidas a Cia. das Letras, a Alfaguara, a Escrituras, a Record e a Língua Geral – vou buscar aproximar tais títulos a ver se colho alguma evidência a considerar, para além da óbvia presença do lobbie junto às casas de publicação e, certamente, da boa repercussão alcançada por cada um destes em seu país de origem.

Se considero de maneira global os gêneros presentes aqui, a porcentagem de 20% de poesia diante dos 80% de narrativa não causa estranheza: os leitores brasileiros de poesia parecem se comprimir de fato nessa pequena faixa de interesse; resta, entretanto, conhecer que natureza poética tal safra ostenta – e é o que veremos.

Assim, no esboço de um perfil que dê alguma identidade a esta produção literária, percebo que a interlocução entre tais obras e a cultura ou a literatura brasileira, se fica esbatida ou difusa em grande parte delas (constando apenas de pura menção, citação ou de epígrafe) - em dois romances portugueses, pelo menos, ela se asila diretamente, integrando mesmo a sua temática central. Refiro-me a Rio das Flores, de Miguel Sousa Tavares, e a A eternidade e o desejo, de Inês Pedrosa. Em ambos, o encontro de uma síntese, ainda que contraditória, entre as duas culturas, se sobressai num acordo de mestiçagem que busca fundir, sem apascentar, harmonias e dissonâncias entre Portugal e Brasil.

O mesmo ocorre nos dois únicos livros de poemas desta listagem, em O osso côncavo, do moçambicano Luís Carlos Patraquim, e em Lisbon blues, do caboverdiano José Luiz Tavares. Nestes, poetas brasileiros como Drummond, Bandeira e João Cabral

comparecem de corpo inteiro e são invocados para entrar em algum tipo de entendimento com tais poéticas, transmutados em releituras, citações ativas e, enfim, em matéria básica para quaisquer antropofagias poéticas.

E para já desponta um dado notável concernente a todos os títulos: tanto a frisada preocupação de índole social quanto numa marca de identidade nacional que transparece e pede espaço dentro dessas obras - tanto para bem quanto para mal. Me explico.

No que diz respeito às literaturas africanas de língua portuguesa, o interlocutor central é sempre Portugal – sua cultura ou literatura. Todavia, parece-me digno de nota que, se para os portugueses Inês Pedrosa e Miguel Sousa Tavares, o amálgama entre a cultura brasileira e a portuguesa se expressa como desejável, para o moçambicano Mia Couto, entretanto, a fusão cultural entre Moçambique e Portugal se traduz como quase impraticável. Já para o angolano Pepetela, a aliança entre Angola e Portugal se dá, todavia, pelo lado mais nocivo: através do aprendizado das mumunhas e das mutretas herdadas do colonialismo.

Quanto a aproximação cultural e literária entre Cabo Verde e Portugal (em José Luiz Tavares) e entre Moçambique e Portugal (em Patraquim), ela é sempre fundamento principal e contributo benfazejo para a prática poética. A poesia parece preferir, ao contrário do que ocorre com os exemplos romanescos africanos, uma íntima miscigenação com os representantes da antiga metrópole, bem como com seus colegas brasileiros. Poetas como Camões, Pessoa e Cesário Verde são referências sem as quais tais poéticas africanas não sobreviveriam ou se perfariam de maneira absolutamente diversa.

Para além destes, cito alguns outros dados curiosos. Por exemplo, o colonialismo e a sombra funesta do salazarismo estão pulsantes, de uma ou outra maneira, em todos os romances em pauta. Também a parábola, forma narrativa adaptável, serve de estrutura ficcional pelo menos para dois dos romances aqui elencados: A viagem do elefante, de Saramago, e Aprender a rezar na era da técnica, de Gonçalo Tavares. Do mesmo modo, esta obra de Gonçalo Tavares e a Predadores, de Pepetela, narram ambos um mesmo percurso humano e social por meio de estilos absolutamente diversos e até conflitantes.

Também a metaficção é o expediente recursivo no caso de quase todos os títulos, com exceção talvez do romance de Miguel Sousa Tavares e daquele de Mia Couto. De um lado porque o primeiro se auto-intitula “romance histórico” e, de outro, porque, no

segundo, o próprio viés mágico tende a escamotear, ocupando, tal recurso literário que, aliás, se acha um tanto mais ousadamente praticado em Cemitério de pianos, de José Luís Peixoto, e em Ontem não te vi em Babilônia, de António Lobo Antunes.

Bizarra é também a incidência de uma temática que percorre pelo menos 4 dos 6 romances aqui apresentados, o que pode ser visto quase como uma tendência deste tipo de publicação no Brasil do ano 2008. Refiro-me à preocupação em narrar uma saga familiar, observada tanto no citado romance de José Luís Peixoto quanto no de Lobo Antunes, para além dos de Pepetela e de Miguel Sousa Tavares.

Dito isto, vou procurar comentar com vocês cada uma dessas obras, começando pelos títulos portugueses, os mais numerosos, a ver se vamos vislumbrando as razões editoriais brasileiras levadas a efeito para a eleição deste elenco. E enceto aleatoriamente por Cemitério de pianos, de José Luís Peixoto, publicado pela Record.

Aqui, a metáfora do cemitério de pianos, chão de onde se recolhe uma e outra peça para recompor outros tantos instrumentos que dêem continuidade à composição iniciada, à melodia que não pode cessar - dá o tom a este romance. Temos, então, uma narrativa de diferentes vozes de diversas naturezas: a de um defunto-narrador (semelhante ao nosso Brás Cubas) que conta a sua história para acolher o filho que há de nascer e morrer; uma outra narrativa que é a do filho que conta a sua própria maratona na medida em que a disputa, percorrendo-a em busca da vitória que, entretanto, desemboca na morte; e a derradeira, que é a do filho deste corredor que, retomando o facho narrativo do pai e do avô, prossegue a dinastia de tais narradores em situação-limite, dando, pois, continuidade a esta geração - a esta música.

Simultâneos espaços, tempos desincronizados e embaralhados vão compondo fragmentariamente esta gesta familiar onde o Tempo parece se assentar como a personagem principal, tratado tanto como mero fluir, como abstração individual quanto como dimensão de todo relativa. Os limites romanescos de Cemitério de pianos incluem o leitor como interlocutor do narrador no desenvolvimento da história, passagens de nível ficcional de personagem, que entra em estado de diálogo com o narrador-defunto, a ponto de corrigi-lo, bem como outros sinais que definem variedades de uso da metaficção.

Aprender a rezar na era da técnica, de Gonçalo M. Tavares, publicado pela Cia. das Letras, se vale de uma narrativa pseudo-infantilizada, erguida por meio de especulações que roçam puros sofismas, e de uma estrutura linear semelhante à da ficção científica - para contar a ascensão e o fulminante declínio de um político de perfil

totalitário: em verdade um monstro de perversão e imoralidade. Como antes observei, topamos com idêntico personagem em *Pepetela*, todavia, completamente diferenciado.

O sentido da parábola permeia este romance de índole kafkiana, onde impera uma poética da crueldade, o cinismo e seus derivados, uma perversão de valores à maneira de Sade, o humor negro e a chamada “violência inteligente” – tudo narrado por meio de um distanciamento e de uma atitude imperturbável, extra-humana e neutral. Não há, pois, nem a presença ou nem vestígios da presença, em nenhum momento, de uma mente que sirva de interlocução ou de um esboço de valores que possam se sugerir como referência outra ou dialética para a aferição da história narrada, de maneira que o leitor se encontra à mercê de si mesmo e dos seus próprios juízos éticos, sociais, ideológicos – o que, a meu ver, em vez de favorecer uma perspectiva crítica, antes a neutraliza. Posso mesmo sugerir que as rumações que, de modo surdamente aparatoso, digamos assim, pontilham este romance, acabam premiando o leitor com a sensação (verdadeira, falsa?) de... inteligência própria.

Em *Rio das Flores*, de Miguel Sousa Tavares, também publicado pela Cia. das Letras, temos uma obra que traça, com minúcia, a saga de uma família alentejana, do começo do século XX ao final da Segunda Grande Guerra, e que palmilha simultaneamente a história de Portugal e do Brasil do período, bem como os laços de união e discórdia entre ambos.

Escrito à maneira realista, sem empecilhos de linguagem ou de enredo, muito fluentemente redigido, dentro, portanto, do universo de uma narrativa tradicional à Eça de Queiroz, por exemplo - *Rio das Flores* se apresenta, como já adiantei, como “romance histórico”. A relação entre os irmãos Diogo e Pedro parece se basear (apenas para dele divergir) no padrão mítico de Esaú e Jacó, o que por vezes também se espraia para as aproximações de igualdade e dissemelhança entre Portugal e Brasil, a ponto de permeá-las.

José Saramago, em *A viagem do elefante* (também publicado pela Cia. das Letras), apresenta, numa estratégia ficcional comum a seus romances anteriores, um narrador onisciente, onipotente, palrador e intromissor, agora acondicionado a um tipo de cronista do século XVI. É em meados de 1550 que se passa a história do elefante Salomão e das vicissitudes que o rodeiam enquanto prenda do rei português ao arquiduque Maximiliano II, genro de Carlos V, o imperador. O deslocamento do paquiderme, de Portugal à Áustria, roteiro que não pode evitar os Alpes e ainda menos a emulação de Salomão com seus ancestrais (aqueles do lendário Aníbal), vai

acompanhando, antes, as aventuras das transformações sociais e (digamos assim) políticas do seu cornaca que, indiano da Goa portuguesa, atravessa variados relevos, aculturações e batismos de fogo – tudo isso tratado com nomeado humor crítico.

A eternidade e o desejo, de Inês Pedrosa (publicado pela Alfaguara) tem, por sua vez, como interlocutor constante os Sermões de Vieira, relidos, entretanto, num diapasão pós-moderno. Assim, no trecho da cega portuguesa que vem ao nosso país e que constrói para si mesma, no rastilho de Vieira e do amante assassinado, uma identidade mestiça - o Padre comparece como a mais fértil mixórdia entre ambas as culturas.

A obra, um punhado de vozes colhidas em intimidade, se vale dos fragmentos descontextualizados dos Sermões para interseccionar e contrapontuar o curso dos eventos contemporâneos, sugerindo-lhes dissonantes e surpreendentes saídas. E a narrativa, lugar de tais confluências, acaba encontrando na escrita de Vieira o centro da sua esfera, do seu périplo, de maneira que não só a eternidade e o desejo passam a ser, como o quer Vieira, “duas coisas parecidas e retratadas na mesma figura” do Ó, mas também e especularmente o próprio romance que, pouco a pouco, vai desenhando semanticamente seus próprios OOs. E é então que a ingênua viagem turística se revela o percurso para dentro do igual e do dissemelhante, em busca de uma errática síntese para estas duas culturas de língua portuguesa.

Já em Ontem não te vi em Babilônia, de António Lobo Antunes (também publicado pela Alfaguara), a Babilônia que o título refere é, deveras, uma Babel narrativa, composta por monólogos que cruzam diferentes tempos, espaços, personagens, devaneios, projeções, acontecimentos - tudo em estado fragmentário, simultâneo e de repetição traumática, o que, aliás, confere a esta escrita uma feição quase esquizofrênica. Complica propositadamente a decodificação desta obra um código romanesco móvel, confirmando a narrativa como um processo psicanalítico de personagens no limiar de suas forças, o que torna o enredo um jogo de adivinhas, um quebra-cabeça.

Através dos índices recursivos, pode-se tatear tais conjuntos estilhaçados como um idioleto a identificar um triângulo amoroso trágico e perverso, que acaba por introduzir metaficcionalmente o próprio Lobo Antunes como aquele personagem enigmático, sempre referido mas nunca comparecido em cena. Este que, afinal, esteve permanentemente na coxia, protegido pela penumbra duma noite interminável, a escrever um romance sobre personagens insones, desavindos nessa madrugada, não

deixando sequer de narrar um elenco de crimes e assassinatos políticos do salazarismo que, espera-se, não despertem nunca mais com o dia que está por nascer.

A literatura moçambicana apresenta aqui, como já sugeri, um romance e um livro de poemas. Venenos de Deus, remédios do Diabo, de Mia Couto (publicado pela Cia. das Letras) obtém, já no próprio título, um efeito poético que, aliás, persiste em toda a narrativa. Refiro-me aos dois oxímoros (venenos divinos e remédios diabólicos) situados em oposição na figura de um quiasmo, de um quiasmo certamente periclitante, pois que tanto os venenos podem ser lidos como os remédios – de maneira que Deus pode ser o Diabo -, quanto os termos antagonistas podem ser lidos, de fato, enquanto conflitantes.

Apoiando-se, portanto, num código poético muito sensível, mas de delicada manutenção, este romance percorre a linha tênue de uma dimensão mágica dotada de uma estrutura fabular que abarca, entretanto, modelos convencionados e de clichês: o português e o africano, a autoridade e o subalterno, antagonismos ainda persistentes em embate tácito, malgrado a atualidade do entrecho romanesco. Isso porque as raízes da cultura moçambicana, na sua ancestral especificidade, emergem contrapostas às européias, tanto no passado do velho Bartolomeu Sozinho (personagem catalisadora da história), quanto na vida social da vila africana em que a narrativa transcorre.

A situação que dá partida ao romance serve, de maneira exemplar, para esclarecer tais pontos de atrito que, afinal, o alimentam e justificam seu curso. O Velho, antigo mecânico naval do tempo colonialista, é hoje o paciente rebelde do português secretamente apaixonado por sua filha ausente. Todavia, a acenada mestiçagem, desenhada como horizonte possível deste romance, murcha por inteiro, visto que pouco a pouco o enredo vai revelando basear-se em suposições que, afinal, não passam de pura miragem. Nem o português é médico, nem o Velho é paciente, nem a moça, alvo da paixão do português, é filha do Velho, para além de que, sequer, ainda está viva. Enganos, interpostas pessoas, dissimulações: impossível o amálgama entre essas duas culturas. Sozinho, de seu sobrenome, não diz respeito apenas ao Velho africano, mas a cada um dos personagens deste mundo em patética contradição.

O osso côncavo e outros poemas, de Luís Carlos Patraquim (publicado pela Escrituras), a outra obra moçambicana a que me referi, se apresenta como um trabalho poético denso ao extremo, diria, hermético, no qual ressoam camadas e camadas de outras tantas obras moçambicanas e africanas, como numa rede de ecos de uma família literária autóctone - mas não só. Para além destas, uma verdadeira comunidade poética

internacional, a começar pela brasileira, insuflam a leitura de Patraquim. Drummond, Pessoa, Cesário Verde, Rimbaud, Herberto Helder, Eliot, Silvia Plath e tantos outros povoam os interstícios destes versos de maneira a esta obra se permitir ser lida, digamos assim, através das outras. Reinscrição, leitura especular e outrada, vozes sobrepostas - talvez sejam estas as referências que lhe digam respeito mais de perto.

Grávida de outras tantas, a linguagem de Patraquim comporta sobretudo perversões, distorções e uma sintaxe muitas vezes de penumbra ou de delírio, como é plausível de acontecer a um feiticeiro que incorpora espíritos ou... então a um poeta. Neste caso, porém, a palavra é quem está dentro das coisas, como a gruta na terra.

Da literatura angolana, que aqui comparece, encontramos apenas um romance: o Predadores, de Pepetela, publicado pela Língua Geral. Caposso é um bem sucedido engodo total patrocinado pela confusão e instabilidade política da Angola dos últimos 30 anos. O romance acompanha sua ascensão e queda no interior de um capitalismo selvagem possibilitado pelas lutas nem sempre socialistas posteriores à independência de Angola.

Ele percorre em detalhe as sutis manobras imorais de que o aproveitador se vale no sentido de galgar postos estratégicos e oportunistas, sempre garantidos pelas frestas do poder instituído. Criminoso de colarinho branco, chantagista, aproveitador inveterado, oportunista, ladrão, assassino, falsificador e perjuro – eis alguns dos dotes desta personagem central que, aliás, se espraia promissivamente por entre seus familiares e descendentes.

Este romance também se ocupa de uma saga familiar, com a diferença de que esta se encontra ainda em construção, muito embora não seja difícil supor o seu desdobramento nefasto. As interferências do narrador-autor se incumbem de ir tingindo o relato com uma tonalidade crítica e irônica, tecendo, muitas vezes, comentários sobre o seu próprio procedimento ficcional - também este posto em questão.

Por último, o representante da literatura caboverdiana, o livro de poemas Lisbon Blues, de José Luiz Tavares, também publicado pela Escrituras, compõe o elenco de que me ocupo. E, neste caso, temos, declaradamente, a obra de um “pretoguês” ou seja: de alguém cuja condição é ser de cor e imigrante num país estrangeiro, o português. Sabemos, de antemão, que é com olhos caboverdianos de migrado que este poeta flana por Lisboa e por outras cidades de Portugal.

Livro de um verdadeiro “corsário das ilhas”, estatuto por meio do qual José Luiz Tavares se dá a conhecer a seu leitor, ele já aponta para o índice de insurreição em

si impresso, registrando uma dicção acidentada, com tropeços propositais e inversões sintáticas, o que confere a esta obra, por vezes, uma feição um tanto barroca. Todavia, os poemas amorosos mudam tal cenário, deixando menos carregado o universo das imagens e das palavras que nos parecem insólitas. O que não os impede de conviver tanto com poemas fesceninos e de baixos temas, quanto com poemas preciosistas já no limiar de uma certa erudição de dicionário, cavando repetidas sabotagens lingüísticas, e alongando, por exemplo, versos e versos através de relações subordinadas quase intermináveis.

Camões, Drummond, Bandeira, João Cabral, Pessoa, artes plásticas e, sobretudo Cesário - enquanto descoberta cidadina de latências rurais de Cabo Verde no deambular por Lisboa - são interlocuções constantes de Tavares. Mas é na direção dos sonetos para o seu pé esquerdo, quebrado, manco, aleijado, engessado, que a poética deste caboverdiano pode desembocar nos odores e ruídos de Orpheu. E assim nomeio a teoria poética de Tavares: segundo nos segreda ele, foi soltando... um traque que se fez poeta!

Afinal, a crer em Tavares, “toda a arte é como um pum - / fica apenas este flato, este zumzum”.

E para encerrar tentando responder à pergunta frontal, congeminho, a partir desta última evidência, que as obras africanas aqui presentes ainda tratam de levantar laivos de insurreição diante da anterior metrópole, revertendo sua condição de periferia em bens inestimáveis. A poética de bricolage de Patraquim, por exemplo, encena a produção literária africana em livre comércio com as européias e brasileiras, tirando partido delas todas para insinuar os atropelos políticos de Moçambique e redesenhar uma outra constelação nacional a partir da revisão de poetas, romancistas e contistas, que, deste modo, iluminam um novo fazer histórico.

A consciência da sobra, do lixo, do descartável e do mal cheiroso, enquanto antiga pecha colonialista é revertida, por José Luiz Tavares, em inigualáveis atributos poéticos que reduzem o estatuto da propalada “nobreza” poética, de índole européia, a “pó-de-traque”, extraindo disso a originalidade de um dicção literária extremamente criativa e crítica.

A tópica da saga, presente na maioria dos romances, remete a questões acerca do ato de narrar, num tempo de pós-modernidade e de estilhaços de narrativas. Porque a saga familiar aponta para a importância de uma revisão histórica dos anos do colonialismo e do salazarismo, da problema da construção dos nacionalismos, dos

enganos e da solidão – portanto, para o conceito de um narrar enquanto experiência humana na acepção benjaminiana - ainda que filtrada por meio de aparatos pós-modernos, como é o caso do discurso entrecortado e fragmentário, e dos recursos da metaficção aqui acionados. As interlocuções entre Portugal e o Brasil e entre África e Portugal estão por toda a parte, questionando e revisitando um nó expressivo: a miscigenação, a mestiçagem – outra das tópicas constantes deste elenco de obras. O que me leva a outra evidência: à importância fundamental do verbo outrar para esta nova geração de escritores, verbo tão inesgotavelmente flexionado por Pessoa. Obrigada.

Lajes Velha, 12 de setembro de 2009.

SER BEGUINA HOJE, A UTOPIA DE MARIA GABRIELA LLANSOL

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira - UFF¹

1. A BEGUINAGEM: HISTÓRIA E PRINCÍPIOS

Condição ao mesmo tempo misteriosa, espiritualista e sedutora, ser beguina em Maria Gabriela Llansol é mais do que praticar a beguinagem do passado. Em sua dimensão tradicional, ser beguina era uma condição de vida relacionada às mulheres que viviam como irmãs, em comunidades católicas criadas nos Países Baixos, nos séculos XII e XIII, cujo nome deriva de Lambert Le Bèque, fundador do primeiro convento deste tipo em 1170, em Liège, na Bélgica. Nesta ordem simultaneamente contemplativa e ativa, as religiosas se dedicavam tanto à defesa dos desamparados (enfermos, mulheres, crianças e anciãos), quanto a um brilhante trabalho intelectual que agora começa a ser conhecido. Diferentemente das religiosas de vida monástica e casta, elas buscavam a santidade no cotidiano laico, trabalhavam para manter-se e podiam deixar a associação em qualquer momento para casar-se. Não é de se estranhar que ao longo dos séculos as beguinas tenham sofrido ondas de desconfiança e perseguição como "espíritos livres" heréticos, levando o Concílio de Vienne a condená-las em 1311. Traços destas mulheres notáveis e seus modos espirituais idiossincráticos podem ser encontrados atualmente nas ilhas urbanas de quietude conhecidas como beguinários, que subsistem (em diversos graus) da Inglaterra até a Alemanha. Apesar de fascinante, não queremos neste trabalho aprofundar a história ou a antropologia deste fenômeno, que alguns, de forma apressada, consideraram como feminista *avant la lettre*.¹ Nosso objetivo é iniciar uma investigação de como se apresenta configurada a beguinagem na obra de Maria Gabriela Llansol.

¹ Professora Associada da Universidade Federal Fluminense-RJ. E-mail: maluciao@hotmail.com

2. A EXPERIÊNCIA DE BEGUINAGEM DE LLANSOL

Llansol foi beguina no país que mais abrigou beguinários, a Bélgica, quando para lá se retirou com Augusto para livrar-se da ditadura que recrutava soldados para a guerra colonial. Naquele ambiente realizou um trabalho pedagógico que não está descrito na sua obra ficcional, mas que se encontra em outros documentos a serem pesquisados no vasto espólio inédito do Espaço Llansol, em Sintra, à espera de pesquisadores.

Do perfil originário de tal identidade beguina, podemos destacar algumas características que nos interessam na abordagem de Llansol: a condição feminina, o pertencimento a uma irmandade, a prática da contemplação, o cultivo de uma certa espiritualidade, a ajuda ao próximo, o exercício intelectual, a entrega de si a uma missão.

É em *Causa amante* (1ª ed.1984) que mais nítida se apresenta a figuração das beguinhas em Llansol, mas elas surgem antes, no começo da obra, com Ana de Peñalosa n' *O livro das comunidades* (1ª ed. 1977), quando já percebemos a beguinagem como resistência ao assujeitamento do eu e à banalização dos valores que detectamos na contemporaneidade. Passados mais de vinte anos, esta tópica permanece em sua obra de uma forma ou de outra, como vemos em *Ardente texto Joshua* (1998), livro que vai além da revisão biográfica, heróica e literária de Teresa Martin (de Lisieux) para afirmar “o percurso de um corpo como sùmula da sua potência de agir”². Lembremos ainda que no *Diário 4, Inquérito às Quatro Confidências*, a escritora, tornada figura, atua como uma espécie de beguina que ajuda o seu amigo Virgílio Ferreira a morrer. Ao longo da vida, Llansol se inspirou em muitas beguinhas que se notabilizaram pela sua erudição como poetisas e escritoras, a exemplo de Marguerite Porète, de origem francesa, autora de um tratado de espiritualidade escrito em vernáculo, cujas idéias lhe custaram o sacrifício da fogueira pela Inquisição, em 1310; de Hadewijch de Antuérpia, a quem se atribui a fundação da língua flamenga escrita, e que é tomada como figura em várias obras de Llansol; de Christine de Pisan, poetisa e filósofa de origem italiana, que criticou a misoginia no meio literário da época e defendeu o papel vital das mulheres na sociedade. Llansol admira ainda mulheres que, não sendo beguinhas, a elas se assemelha, como Catarina de Sena, Teresa de Ávila e Teresa Martin [Lisieux], todas canonizadas pela Igreja.

3. TECELAGEM E ESCRITA

O aspecto mais interessante que une as beguinhas à textualidade de Llansol é o fato de terem se dedicado não só à oração e aos trabalhos manuais (o tecer e o bordar), mas principalmente à leitura e à escrita. Como tecelãs de tecido e de texto, tais mulheres fizeram da letra a sua forma de espiritualidade, ultrapassaram o estado de leitoras passivas e se tornaram escritoras. Neste “entrelaçamento perpétuo”³ entre palavras de uma mesma matriz etimológica (texto / tecido), uma das suas artes era, como diz Llansol, “(...) a de coser as almas, (...); unir com pontos de agulha não desmembrando o tecido; forrá-lo com a sua própria sombra; (...)”⁴. Trata-se de uma espiritualidade libertária que encontra eco na convicção de Barthes quando afirmou, categórica e intuitivamente em 1975, “que nunca será possível libertar a leitura se, com o mesmo movimento, não libertarmos a escritura”⁵. Diz Ana Del Mercado Y Peñalosa n`*O Livro das comunidades*, primeiro da Geografia de rebeldes, de 1977: “De hoje em diante, já não consigo separar a leitura da escrita”⁶. Observamos ainda que o sentido de beguinagem em Llansol se associa a um despojamento do narcisismo do sujeito contemporâneo, conforme formulado na crítica de Richard Sennett em *O declínio do homem público* (1988), quando discorre sobre as tiranias da intimidade e o isolamento narcísico do sujeito. Por isso a beguinagem é uma plataforma de acesso a dimensões mais ousadas de ser que encontram afinidades em livres pensadores da modernidade como Espinosa, Hölderlin, Nietzsche, Pessoa e Kafka cujas obras, admiradas por Llansol, foram objeto de estudo de filósofos e críticos do logocentrismo ocidental, como Blanchot, Barthes, Foucault, Derrida e Agamben. Integrando-se a esta linhagem de autores, Llansol produz um ser de linguagem declinado em feminino como narradora ou autora ficcionada cuja *missão* é a de recuperar a *contemplanção*, não do templo, mas do mundo, das coisas, do cotidiano (ou, no sentido atual, a ‘reflexão’), de defender a *irmandade* entre coisas, animais e pessoas, de praticar uma *espiritualidade* laica ou uma *intelectualidade* integrada, em nome do bem comum. Pode-se dizer que algumas *figuras* se forjam segundo a matriz beguina e atravessam a textualidade llansoliana numa direção de promessas.

4. ESCRITA E SUJEITO CONTEMPORÂNEO

Falar de beguinagem e de utopia na obra de Llansol supõe a revisão do estatuto do eu contemporâneo e da sua posição na escrita. Na contracorrente da dissolução niilista do sujeito, mas também em rota paralela ao movimento de valorização das identidades culturais, o texto de Maria Gabriela Llansol aponta para uma subjetividade paradoxalmente ausente e ativa que emerge no bojo da escritura e se afirma na negatividade do seu enunciado. Onde está a autoria destes textos? Em Llansol ela se mostra no questionamento de sua onipotência narrativa, na incorporação dos pensamentos que atravessam os objetos e que pousam no corpo que escreve e na aceitação do jogo que coloca o seu agente na sombra. Se se pode falar de um sujeito nesta obra, ele é o próprio texto. Nesta estratégia textual de desaparecimento, a categoria do narrador não ocupa um território delimitado do texto, mas, ao contrário, produz a intercomunicação entre inúmeras “figuras”. A mesclagem entre o real e o ficcional põe em cheque as diferenças autorais entre “narrativas” e “diários”, além de problematizar as fronteiras do eu dividido entre a poesia e a prosa.

A ótica de Llansol é calcada na inevitável reversibilidade entre sujeito e objeto (ou entre subjetividade e objetividade), o que destitui o sujeito de sua posição cimeira na sua suposta percepção do real, concedendo ao objeto um lugar dinâmico a expedir forças que alteram, por sua vez, o próprio sujeito. Sua textualidade é intensamente ligada ao “vivo”, daí retirando energia para a escrita. Embora ela se filie à arte da narrativa, este novo “eu” paradoxalmente presente e ausente, atento à polifonia natural do mundo, é pouco conhecido na prosa, mas muito familiar aos poetas, levando Maria Alzira Seixos a falar de uma “ficção lírica” a propósito da arte de Llansol.

A proposta (apelo/convite) de um novo sujeito-leitor opera indefinidamente o processo leitura-escrita nas funções de legente e escriptor. De um lado isto subtrai do antigo sujeito-escritor a primazia da sua intencionalidade na composição do texto; de outro, reduz a passividade do antigo leitor, atribuindo-lhe um estatuto de co-criador do texto que lê. No entanto, um e outro escapam de um delineamento estável que se confunda com a habitual idéia que fazemos de um ser ou sujeito humano ali atuando como escritor ou leitor. Ao abandonar o modelo logocêntrico, Llansol afirma a existência do Ser, não pela atuação de um sujeito pensante, mas pela ação de um pensamento que funda este Ser em constante devir e mutação.

Por esta razão Llansol pratica uma textualidade que despreza as distinções que sustentam as identidades de gênero, raça ou classe social, bem como as que distinguem de forma taxionômica os níveis mineral, biológico e zoológico. Assim coisas, vegetais

e animais ganham uma relevância ontológica que os liberta da inferioridade diante do poderio humano, esfacelando-se pois a antinomia humano x não-humano. Desta visão de mundo emerge uma concepção utópica que encontra raiz na ética das beguinas.

5. REVITALIZAÇÃO DA UTOPIA NA ESCRITA E DA ESCRITA

Ao aproximar a geografia arquitetural de Gonçalo Byrne à paisagem textual de Llansol, João Barrento detecta em ambos uma concepção simultaneamente estética e ética que valoriza a relação, que “nasce sempre de um encontro”, “produto de uma transformação do mundo”⁷. Estes “espaços de relação” construídos pelo arquiteto (que Barrento aproxima da noção de “terceiro sexo” da escritora) não se reportam à noção banal de utopia como “um lugar-do-não, do ainda-não ou talvez-nunca- existente”⁸, mas a uma “ucronia de fundo eudemonista”. Apesar de desgracioso, o termo, “eudemonista” quer dizer “feliz” e vem do grego eudaimonismós < eudaimon, daí eudemonismo como a “doutrina que admite ser a felicidade individual ou coletiva o fundamento da conduta humana e que são moralmente boas as condutas que levam à felicidade”. Como diz Barrento

atravessa a obra de Llansol, uma ‘ucronia de fundo eudemonista’, uma sobreposição ou anulação de tempos que nos colocam diante dos olhos espaços de um tempo que não é, nem de nostalgia nem de utopia, nem passado irrecuperável nem futuro irrealizável, e por isso só pode ser o instante susceptível de ser plenamente vivido (como na experiência mística, mas sem qualquer misticismo), cada instante de um presente, de um tempo-de-agora em que cada um, cada corpo, tem o direiro – arrisquemos a expressão – de ‘ser feliz’.⁹

Em 1994, numa espécie de prefácio ao seu *Lisboaleipzig 2*, também Llansol se arrisca a pronunciar:

eu ando a *contar* o mal-estar profundo dos seres humanos, dos animais e das plantas, ando à procura de um final feliz. Ando a ver se o fulgor que, por vezes, há nas coisas, é melhor guia do que as crenças que temos sobre elas, ou do que os pensamentos que, a propósito delas, nos ocorrem.¹⁰

Para Silvina Rodrigues Lopes, “não se trata de fazer mundos, mas de habitar, viver o discurso e a sua dinâmica como uma espécie de encantamento”¹¹, o que não exclui, segundo Manuel Gusmão, alguma esperança em torno do mundo-texto

“Llansol” que se torna “alternativo à versão de mundo hoje dominante no mundo contemporâneo”¹². Barrento reconhece em Llansol “um projecto de natureza utópica (mais precisamente, ucrónica)”, espaço de uma grafia da História e do Ser “ao encontro de um mundo em que a felicidade possa ser possível”¹³. Em passagens sobre o *Livro das comunidades*, o crítico detecta “um corpo rizomático em cujo centro há uma utopia que os textos das figuras ajudam a configurar”¹⁴. Para ele esta utopia é dupla, pois há uma utopia *no* texto (a ucrónia eudemonista) e uma utopia *do* texto (a da escrita). A primeira se dá no plano das idéias que povoam as obras; a segunda na certeza de que o “o que o texto tece advirá ao homem como destino”¹⁵.

A utopia “*no* texto” se relaciona a uma concepção neguentrópica que encontra eco na idéia do eterno retorno de Nietzsche, segundo o qual as forças, por serem finitas, hão de retornar cíclica e eternamente sob as *mesmas* configurações. Em Llansol, a repetição do *mesmo* nietzschiano se torna o *mútuo*, em que a diferença (que podemos associar à *différance* de Derrida) toma a forma de vínculo, relação, conatus (ou “o ser em relação”, para Espinosa). Trata-se do desejo de um mundo comunitário e horizontal, capaz de garantir a exuberância do “vivo”, a recusa da “experiência abusiva da morte” e a “convicção de que haverá Parasceve, ressuscitação.”¹⁶. Mas, como afirma Barrento, a utopia “*do* texto” ultrapassa o desejo em relação aos “vivos-vivos”, e alcança os “vivos-tornados vivos pela força da escrita, como os objectos e o próprio texto.”¹⁷ A beguinagem pertence ao âmbito do mundo, mas envolve necessariamente a escrita porque supõe a linguagem como criadora do mundo. Existem dois modos de ver o mundo: re-conhecê-lo em sua representação, vendo o já visto; ou criá-lo para conhecê-lo, produzindo um novo saber. Para Llansol ver o mundo não é nomear o que existe, mas criar os existentes, criando o próprio mundo, que está na sua linguagem:

Por que me envolvi precisamente **nesta** escrita? Quando deixei de escrever histórias para alinhar as passagens do Ser subtil nas nossas vidas? Quando me devo ter apercebido que só na proximidade desse lugar, seguindo as bermas dessa passagem, a vida poderia talvez alcançar as fontes da Alegria? Em que momento eu soube que só criando **reais-não-existentes**, como o Augusto lhes chama, abríamos acesso a essas fontes?¹⁸

Por isso a confiança, que é fruto do saber oriundo do criar, assume importância na sua obra, como diz na passagem: “sempre que sei, não escondo _____”¹⁹. O texto é assim a arte da confiança. A isso se junta a noção,

sorradeira, de paraíso, da qual Llansol duvida, para depois acolhê-la: “Do paraíso, talvez./ - Talvez?/ - Depende do olhar. É a arte do *há* entre.”²⁰

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A beguinagem em Llansol se refere à escrita e ao mundo. Das beguinhas ela adota a prática corporal e espiritual, pois as beguinhas tanto cuidavam da vida material (teciam, bordavam, lavavam, jardinavam) quanto do pensamento (oravam, liam, escreviam), fundindo o binômio corpo-mente. A beguinagem é uma ampla ação, um acontecimento figural que acomete ou chama os Seres para uma vida de pura criação e mutualidade. Prática que subentende uma cosmovisão inovadora e utópica de beleza e bondade, a beguinagem instaura uma “etistética”, como diz João Barrento.

Quando se lê Llansol, somos arrastados por um processo de oxigenação de valores que em tudo se opõe ao modelo de produção e consumo ligado aos sentimentos de inveja e ciúmes que sustentam a competitividade no capitalismo. Embora não haja drama, nos embrenhamos numa textualidade que cria novos caminhos do viver e, ao suspendermos a leitura por algum momento, somos levados a ver o cotidiano sob outro olhar. Acabamos por nos relacionar de forma intensa com tudo que nos cerca, dando nomes a nossas plantas e objetos, fotografando-os como “vivos”, alimentando um convívio mútuo que nos intensifica a vida para além do consumo de bens materiais e midiáticos.

Augusto Joaquim foi o primeiro leitor de Llansol a perceber esta dimensão libertadora do texto da companheira. Em nota ao posfácio de *Causa Amante* diz ele, apoiando-se em Samuel Butler, que os adultos, diferentemente das crianças que funcionam sob o prazer, trabalham em busca de valor e afeto. No início do século XX,

o valor era retribuído em dinheiro, em prestígio, em patriotismo, em acentuados sentimentos de casta e de classe. Tudo coisas, exceto o dinheiro, que não são caloríferas, mas vibratógeas. Ou seja, uma parte substancial do valor e, pois, do tempo de trabalho obrigatório, era trocado por vibrações. À medida que a retribuição em vibração decresce, aumenta a parte do dinheiro e dos objectos.”²¹

Se na nossa “modernidade líquida” (Bauman) a textualidade llansoliana nos reendereça para as possibilidades vibratógeas da existência, certamente ela encerra uma utopia para ser vivida no aqui-agora do cotidiano, desde que as pessoas percebam

que, se o egoísmo da posse envaidece o vencedor e enraivece o vencido, “não faz de uns e de outros gente realizada”²². Joaquim sabe das dificuldades para alterar este estado de coisas, mas quando decide viver uma existência fora do país, da cidade e do sistema, ele intui que, junto a Maria Gabriela, mas por meios distintos, procurava algo na mesma direção, reconhecendo que talvez a escrita de Llansol tenha encontrado a passagem: “E mais uma vez o texto teria aberto caminho à vida social dos homens”²³.

Olhar o mundo nesta perspectiva significa aliar-se a todos os fracassados que clamam por uma felicidade aqui na terra? Sabemos que na infância esta alegria foi possível e a perdemos para sempre. Não teria sido obra do capitalismo este escalonamento perverso da vida humana, em que a infância é o tempo do jogo mas também da formação para o trabalho, a vida adulta é o tempo da produtividade mas ainda do sacrifício e a velhice é o tempo recompensador, mas igualmente ocioso, de uma existência árida? Com o objetivo de maximizar lucros, desta e doutras maneiras o capitalismo barrou a emergência de formas de vida vibratogêneas que, como diz a palavra, possam fazer vibrar a existência humana em uníssono com a natureza. Este é o segredo do artista, rotulado como um ser especial e distinto da massa comum dos viventes os quais, à serviço do dos Príncipes, lhes rende homenagem e prêmios sob a ação de uma outra estratégia de barragem do fulgor.

Quando as beguinhas costuram o pano, também costuram a alma, forrando o tecido com as sombras do desconhecido. Vida e arte estão imbricadas, leitura e escrita estão associadas em relações imagéticas produzidas pelo desejo de intensidade. Como Espinosa, Llansol não acredita no ser ou nas coisas, mas nas relações de afecção que produzem e transformam ambos, em torno de uma espiritualidade a que o filósofo deu o nome de *sanctitas* – “não a santidade dos santos, mas, como a define Llansol em *O jogo da Liberdade da Alma* com as próprias palavras do filósofo, “a alegria que nasce em nós da alegria que o outro sente”²⁴. Desta crença emerge uma estética e uma ética que funda e sustenta seu projeto literário desde *O livro das comunidades* e se ratifica nas palavras ditas em Paris em 1988: “Criámos, assim, um espaço para a evolução do possível e, sobretudo, para a emergência do imprevisível. Esse o ponto de encontro desejado da consciência livre com o dom poético”²⁵.

REFERÊNCIAS

- BARRENTO, João. *Na dobra do mundo*; escritos llansolianos, Lisboa: Mariposa Azul, 2008.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUMAN. Z. *A modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- JOAQUIM, Augusto. Posfácio. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa Amante*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. Lisboa: Afrontamento, 1977.
- _____. *Finita*; Diário 2. Lisboa: Rolim, 1987.
- _____. *Lisboaleipzig1*; o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994a.
- _____. *Lisboaleipzig2*. Lisboa: Rolim, 1994b.
- _____. *Causa Amante*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996a.
- _____. *Inquérito às quatro confidências*. Diário III. Lisboa: Relógio d'Água, 1996b.
- _____. *Ardente texto Joshua*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- _____. *Onde Vais, Drama-Poesia?* Lisboa, Relógio d'Água, 2000.
- _____. *O Senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.
- _____. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.
- LOPES, Silvina Rodrigues. “A comunidade que vem”, in: *Exercícios de Aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003, pp.201-235.
- SANTOS, Maria Etelvina. *Como uma pedra-pássaro que voa*; Llansol e o improvável da leitura. Lisboa: Mariposa Azul, 2008.
- SEIXOS, Maria Alzira. *A palavra do romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986, p. 21-27 e p. 28-33.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- WOODWARD, Richard B. Um mundo perdido feito por mulheres. *NY Times: New York Times Syndicate*, 28/07/2008, 20h12, trad. de George El Khouri Andolfato. <http://viagem.uol.com.br/ultnot/2008/07/28/ult4466u361.jhtm>

NOTAS

¹ “É uma distorção ver as beguinhas como um braço de vanguarda do feminismo do século 20. Elas faziam parte de um movimento religioso, não secular. Todavia, por séculos elas conseguiram viver independentemente do presunçoso controle masculino. O legado delas merece respeito e ainda pode ser sentido nas comunidades incomuns que desenvolveram, mesmo que elas mesmas tenham praticamente desaparecido.” (Woodward, 2008.)

² Llansol, contra capa, 1998.

³ Barthes, 1977, p. 83.

⁴ Llansol, 1996a, .61.

⁵ Barthes, 2004, p. 40.

⁶ Llansol, 1977, p. 15.

⁷ Barrento, 2008, p. 330.

⁸ Barrento, 2008, p. 332.

⁹ Barrento, 2008, p. 332-3.

¹⁰ Llansol, 1994b, p. 5.

¹¹ Lopes, 2003, p. 191.

¹² Gusmão, *apud* Santos, 2008, p.22.

¹³ Barrento, 2008, p. 124.

¹⁴ Barrento, 2008, p. 124.

¹⁵ Llansol, 2002, p. .

¹⁶ Barrento, 2008, p. 10.

¹⁷ Barrento, 2008, p. 9.

¹⁸ Llansol, 1987, p. 22.

¹⁹ Llansol, 2000, 185.

²⁰ Llansol, 1996b, p. 44.

²¹ Joaquim, 1996a, p. 202.

²² Joaquim, 1996a, p. 202.

²³ Joaquim, 1996a, p. 203.

²⁴ Barrento, 2008, p. 23.

²⁵ Llansol, 1994b, p. 92.

QUANDO A TERNURA VIAJA NUM BARQUINHO DE PAPEL

Maria Theresa Abelha Alves - UFRJ / CNPq *

Qualquer coisa, conforme se considera, é um assombro ou um estorvo, um tudo ou um nada, um caminho ou uma preocupação. Considerá-la cada vez de um modo diferente é renová-la, multiplicá-la por si mesma¹.

Motivada pela marca-símbolo deste Congresso, o barquinho de papel com que todos nós viajamos em letras, transformando em nossos os assombros, os estorvos, as preocupações, ou os desassossegos ficcionais, venho uma vez mais focalizar a obra de Mário Cláudio. Hoje, *Boa Noite, Senhor Soares*, que se tece a partir de fragmentos do *Livro do Desassossego*, de Pessoa, nomeadamente aqueles em que Bernardo Soares alude a seus companheiros de trabalho do armazém da Rua dos Douradores.

Os comentários de Soares a respeito de seus colegas culminam na despedida de Antônio, o caixeirinho, que iria regressar à aldeia natal. O fragmento com que Bernardo Soares começa a observar seus companheiros é mera nomeação dos que com ele militavam, reconhecendo que eles já faziam parte de sua vida, que já não poderia deixá-los sem sofrer: “O patrão Vasques, o guarda-livros Moreira, o caixa Borges, os bons rapazes todos, o garoto alegre que leva as cartas ao correio, o moço de todos os fretes². Já o fragmento que declina a partida do moço é a comprovação do inicial, porque a ausência do caixeirinho do campo visual de Soares é, para este, semelhante à morte, pois, dilacerado pela dor da partida do rapaz e vivenciando um apocalipse de angústia, repete insistentemente uma litania desconsolada:

O que se partiu hoje, para uma terra galega que ignoro, não foi, para mim, o moço do escritório: foi uma parte vital, porque visual e humana, da substância da minha vida. Fui hoje diminuído. Já não sou bem o mesmo. O moço do escritório foi-se embora. [...] Tudo que foi, se o vimos quando era, é

* UFRJ (Professora aposentada) CNPq (Pesquisadora com pesquisa sediada na UEFS). Doutora colaboradora dos programas de pós-graduação da UFRJ e da UEFS.

de nós que foi tirado quando se partiu. O moço do escritório foi-se embora. [...] Não tenho alma para trabalhar senão porque posso com uma inércia activa ser escravo de mim. O moço do escritório foi-se embora.[...] Hoje a tragédia é visível pela falta, sensível por não merecer que se sinta. Meu Deus, meu Deus, o moço do escritório foi-se embora.”³

Entre a cena da aurora e a do ocaso, um mundo se constrói, e o autor de *Amadeu* faz ficção da ficção, retomando vidas em desassossego, país em desassossego, escritor em desassossego.

Fernando Pessoa, na máscara de Bernardo Soares, num dos inúmeros fragmentos em que pensa com lucidez invulgar a questão da escrita, diz:

Tudo quanto o homem expõe ou exprime é uma nota à margem de um texto apagado de todo. Mais ou menos, pelo sentido da nota, tiramos o sentido que havia de ser o do texto; mas fica sempre uma dúvida, e os sentidos possíveis são muitos.⁴

Assim, de forma sucinta e muito clara, antecipando Barthes, propõe que ler um texto é reconhecer o plural de que ele é feito, “é encontrar sentidos, [...] os nomes chamam os nomes, [...] é uma nomeação em potência, uma aproximação incansável, um trabalho metonímico”⁵. Antecipa também o modo contemporâneo de avaliar a textualidade, sugerindo, de um lado, a violência e o seqüestro que existem na interpretação, porque cada leitor submete a leitura a seu desejo, ao conjunto de valores que organizam a sua percepção e, de outro, o apagamento da origem que contorna as angústias ou desassossegos da posteridade, mediante parricídio simbólico. Nessa violência consiste a *desleitura*, única forma realmente produtiva de ler, porque descê de significações originárias ou estáveis.

O *Livro do desassossego* é originalíssimo trabalho de *desleitura*, trabalho de interpretação, onde se articulam a posterioridade, o esquecimento, a violência, a angústia diante do já escrito, seja o já escrito pelo próprio Fernando Pessoa e seus heterônimos, seja o já escrito pelo semi-heterônimo Bernardo Soares na luta com as palavras com que vai tecendo o seu desassossego, seja o já escrito pelos escritores que lhe antecederam. Esta onipresente angústia da escrita sempre suscita dúvida e hesitação, àquele que manifestara o desejo de possuir “A sensibilidade de Mallarmé dentro do estilo de Vieira”, que queria “sonhar como Verlaine no corpo de Horácio, ser Homero ao luar”⁶. Todos os estudiosos que procuraram fazer a leitura dos fragmentos do livro de Bernardo Soares fizeram obras de *desleitura*, uma vez que é possível entrar por várias

portas no seu desassossego, privilegiando uns ou outros fragmentos, organizando-os segundo várias possíveis lógicas, por isso as edições do *Livro do Desassossego* são tão diversas entre si. *Boa noite, senhor Soares* é também obra de *desleitura*, outra forma de ordenar e privilegiar os fragmentos. *Desler* não significa simplesmente negar ou trair o lido, é, antes, delicadíssimo e ambíguo exercício de repetição.

A novela de Mário Cláudio interpreta o livro de Fernando Pessoa outorgando-lhe plurais significados. Todo escritor cria seus precursores, deixando-se por eles marcar. Apropria-se dialogicamente do material de origem, que absorve não como simples leitor, mas numa dinâmica gerundiva que pressupõe um processo de construção de leitura. Torna-se então um “legente”, redimensionando e revitalizando os lugares originários, bifurcando-lhes os caminhos. No livro de Pessoa há referências implícitas e explícitas àqueles que foram mestres na arte da escrita, seus antecessores: Vieira, Shakespeare, Homero, Camões, Cesário. Mário Cláudio, na novela que segue de perto o *Livro do desassossego* e, de perto, elabora-o outro, elege como precursor o poeta das múltiplas máscaras. Bernardo Soares, num dos muitos momentos de autoconhecimento, confessa: “Sou uma figura de romance por escrever”⁷. Mário Cláudio, ao efetuar sua *desleitura* do *Livro do desassossego*, ao reorganizar à sua maneira e à sua escolha os fragmentos da desassossegada máscara pessoana, escreve o romance antes apenas hipotético.

No “Prefácio” do livro atribuído a Bernardo Soares, Fernando Pessoa dissera que fora o único que, de alguma forma, participara da intimidade daquele poeta tão sombrio que dele se aproximara com a intenção de delegar-lhe o livro que estava a escrever, uma sua autobiografia, para que ele a publicasse, posteriormente. Este pacto de verossimilhança, num fecundo exercício intertextual, será igualmente adotado por Mário Cláudio, posto que o dono da narrativa, o caixeiro António, é quem convoca um “autor mais ou menos respeitado”⁸ para redigir e publicar a história que lhe conta, sobre o tempo em que trabalhou no armazém de fazendas com o Senhor Soares, tempo que não consegue olvidar.

Se toda escrita deve contar com um leitor atento, nem sempre é evidente a inserção do autor. No livro da máscara pessoana mais transparente, há inúmeras referências à constituição da heteronímia, à arte poética de Pessoa, a dialética que lhe estrutura a obra entre o pensar e o sentir, pois, como nos ensina Eduardo Lourenço, “Quem sonhou todas estas ficções foi o passeante da Rua dos Douradores, um homem triste por não existir como se sonhava[...]”, e que “ia escrevendo como quem transcreve

o sonho que o está sonhando, o livro do seu Desassossego”⁹. Exacerbando o jogo de leitura e escrita, o escritor contemporâneo, num irônico exercício de metalinguagem, tal como Pessoa, se auto-referencia, explicitando que o tal autor convocado pelo memorialista António,

possuía uma larga experiência em se aproveitar das histórias alheias, transformando-as em suas, e declarando, parece que se especializara nisso, que lhe haviam enviado uns papéis, e que não era ele, se bem se considerasse, o responsável pelas obras que paria”¹⁰.

Desse modo, faz uma alusão ao pacto biográfico dos romances de sua autoria, *Amadeu*, *Guilhermina* e *Rosa*, que constituem a *Trilogia da Mão*. E como se tal não bastasse, o autor encarregado de escrever e publicar as memórias de António esclarece ao memorialista as características de seu personalíssimo estilo que compreende o uso de um vocabulário raro, e, por vezes, um elegantíssimo excesso ornamental. Assim se explica: “Eu utilizo palavras que o senhor é capaz de ignorar, recuso-me a aplicar umas quantas daquelas que o senhor usa, cometo umas elegâncias que alguns julgam excessiva, mas de que há quem goste”.¹¹ Tais recursos retóricos pertencem ao efetivo autor de *Boa noite, senhor Soares*. Duplicado assim, Mário Cláudio chega a brincar com os críticos e com os procedimentos de sua própria escrita romanesca singularizada pelo requinte vocabular e sintático, extremo bom gosto e elegâncias ornamentais que desagradam a uns, talvez pouco sensíveis, mas que a muitos outros gratificam.

Representação do autor dentro de sua escrita é também a cena em que Soares observa o revés do mata-borrão que acabara de utilizar, para detectar as marcas que lá ficaram registradas. É sua assinatura invertida que aí vê, entre os números com que fixara a contabilidade do armazém. A cena comprova que, embora de modo transversal, o autor figura sempre em sua obra, a ela se aplica e nela se implica. O mesmo mata-borrão será observado pelo caixeiro curioso, que desejava descobrir o que mantivera Soares por tanto tempo entretido com ele. O olhar solerte de António é também uma bela metáfora do saber do leitor, que é o que espreita o avesso das palavras, revelando-as para sempre impuras, invertidas, outras sempre.

Os processos de narração, recepção e reescrita se representam em *Boa noite, Senhor Soares*, para ilustrar que uma obra, mesmo que fosse a cópia fiel de outra, habitaria uma terceira e diferente margem, porque seria sempre muito diversa do livro de que se originou, lição que o Pierre Menard, de Borges¹², tão claramente

exemplificara ao copiar o nono capítulo de Dom Quixote sobre a verdade, porque outra é a hora, outra é a vez, outra a mão que escreve, outro o coração que sente, mas lição que o autor que figura no texto de Mário Cláudio também parece conhecer, quando alerta que aquilo que ele há de contar, vai distinguir-se bastante do que o próprio António contaria, porque “nenhum de nós narra um qualquer enredo de maneira igual, nem o senhor, nem eu, nem seja quem for que tente decifrar o que nós redigimos”¹³, pois inesgotável é o poder de renovação de cada obra, jardim de veredas sempre duplicadas, de muitos sentidos possíveis.

Os personagens que compunham a gama de trabalhadores do armazém de tecidos onde Soares trabalhava são atualizados com características similares às que possuíam no original. Do jovem aprendiz de caixeiro, António, fornece-se também uma vida familiar, propiciando o surgimento de novos personagens. Soares figura como uma sombra solitária, “vivência do Absurdo e da Perdição da existência humana em busca de si mesma”¹⁴, que quase não come, mas se consola com aguardente e cigarros e que guarda muita ternura no olhar envidraçado. É uma figura misteriosa, sempre de terno preto, figura evanescente que não se deixa capturar, mas que desperta curiosidade. No *Livro do Desassossego*, dizia sentir inveja “daqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria”, mas dizia também que a autobiografia que escrevia era “sem factos”, e sua história, “sem vida”¹⁵. Feito de sensações e sonhos, magro, tímido e apagado fantasma que não se imagina protagonista, é assim que esfumado migra para as páginas de Mário Cláudio, como ficção intervalar, regida por silêncios e descaminhos. Se o texto matriz compreende Soares como um ser de pura sensação, atribuir-lhe ação seria incoerente. Por isso o romance se ocupa do núcleo familiar de António e dos empregados do armazém, embora, sobre todos paire a fantasmática figura do poeta da Rua dos Douradores.

Inúmeros são os fragmentos de Bernardo Soares que se dedicam ao tempo: muita chuva ou sufocante calor, nas paisagens reais da Lisboa da Baixa Pombalina, ou nas paisagens irreais de puro sonho. A atmosfera da cidade elucida-lhe o estado psíquico. Tal como na origem, o romance contemporâneo se passa sob um mau-tempo que se reflete nas personagens. Moreira, apelidado de Barômetro, preocupa-se com o tempo chuvoso que poderia atrapalhar seu programa gastronômico dos fins-de-semana. Quando não chove, o calor é sufocante e o ar pesa, obrigando os habitantes da cidade a buscarem alívio nas merendas ao ar livre.

Vive-se numa grande monotonia, dias e noites que não trazem o amanhã. Tudo é igual, e tédio é o seu nome. Mesmo sob a falsa diferença de coisas e idéias, perene é a identidade de tudo, a desesperança de tudo. Uma correlação metonímica enlaça personagens, tempo e lugar. Tudo e todos refletem o mau-tempo que é literal, mas também metafórico. O romance se passa no tempo em que o país estava sob governo ditatorial, sob um mau-tempo. Além da onipresente angústia e prisioneira rotina, os personagens em posição de mando, como o patrão, no trabalho, e o cunhado de Antônio, em casa, duplicam o poder ditatorial. No armazém, Vasques se identifica pelos verbos *berrar*, *mandar*, *determinar*, assegurando com sua fala seu lugar de poder: “Pronto, já mandei, agora toca a trabalhar!”¹⁶. O patrão Vasques, quando aparece, é enfrentado por Soares, que, embora nada diga, parece censurar-lhe. No *Livro do Desassossego*, está a justificativa para o olhar de censura de Soares: o patrão fizera uma transação comercial que arruinara outro comerciante, o que condiz com um uso inadequado do poder. O espaço doméstico também reduplica a lei ditatorial. Em casa de Antônio, Florinda é a vítima inocente de uma estrutura ditatorial, sofrendo os maus-tratos do marido e da sogra. O abuso do poder se constata nos espaços fechados do trabalho e da casa que refletem a clausura política e a angústia por ela gerada, afinal, como o sabia Bernardo Soares, “Somos todos escravos de circunstâncias externas”¹⁷.

Os espaços fechados contrastam com o espaço aberto, as ruas da Baixa Pombalina, ou os reduplicam. Das sacadas os empregados do armazém olham a rua, com sua ululante população em permanente trânsito. Torna-se possível, então, uma história da vida privada, a partir de que as relações humanas, em situações familiares ou trabalhistas, são observadas e inquiridas. De igual modo, é possível ilustrar certo ar do tempo, através das músicas executadas por uns personagens, das orações rezadas por outros, das piadas com que uns procuram ludibriar a rotina dos dias, do falatório de vizinhos e suas veladas insinuações, da maledicência e injúria de outros tantos, da prosápia compensatória de outros, dos pregões matutinos, das falas preguiçosas que se misturam com o chilreio dos pardais, do hábito domingueiro das merendas nas hortas, do cheiro dos refogados que exala pelas escadas, das marcantes diferenças nas questões de gênero, que denunciam uma sociedade cujos varões seguiram o exemplo de Marialva, reproduzindo-lhe o comportamento machista. Numa profusão sinestésica de sons, de cheiros e de cores, é captada a mentalidade da época, pela pena de um escritor hábil na criação de tempos e lugares, mediante suas atmosferas, explicitando, com fina e

singular percepção, que a arte e a vida compartilham a mesma emotividade de risos e lágrimas, habitam o mesmo espaço.

A sociologia do tempo figura no romance por meio de uma estética de contrastes e desconsolação que coloca em campos opostos ricos e pobres, homens e mulheres, trabalhadores qualificados e não, surpreendidos na cena citadina. De um lado há o chalé de luxo do sócio capitalista, Alcino dos Santos Camacho, alegoricamente encimado pelas figuras do comércio e da indústria, marcas ostensivas do poder que lhe confere o dinheiro cuja origem é desconhecida, ou meramente suspeitada. De outro há as casas pobres da irmã do António e da madrinha do José. Enquanto o capitalista esbanja o dinheiro que não é fruto de seu trabalho – ele jamais vai ao escritório do armazém da Rua dos Douradores de que é sócio majoritário –, as parcas finanças, que são fruto de trabalho, por serem escassas, como o são as de António, as do Zé, as de Florinda e mesmo as do Gomes, são poupadas.

Contraste maior se verifica nas cenas de aniversário. Há aqueles que podem festejar o natalício todos os anos, e os que não o podem fazer. Em homenagem a Maria do Patrocínio, a rica herdeira do sócio capitalista, cujo nome próprio é um signo motivado, já que ela é sempre patrocinada, uma linda comemoração é organizada, em sua luxuosa casa. Há um requintado e especial jantar com bolo de festa, e, como prenda, a moça recebe do pai uma fabulosa quantia para gastar como quisesse. O aniversário de Florinda, em contrapartida, é um dia de trabalhos e canseiras, como todos os dias do ano, lembrado apenas por uma simples almofada, ofertada pelo marido, e em cuja estampa se refletia a própria miserável vida da aniversariante: uma jovem ao lado de um marialva. Também em contraste com a festa dos ricos, temos a da maioria de António que recebeu da irmã uns trocados para jantar com os rapazes do armazém. Tão minguada era a quantia para que a conta fosse paga, que foi preciso ao aniversariante pedir aos colegas que lhe ajudassem a pagá-la. Nesta comemoração, António ganha dos companheiros uma carteira, mas não tem dinheiro para nela guardar. A carteira vazia é imagem da vazia vida que ele e outros iguais a ele desfiam, dia após dia.

António, seus colegas e familiares podem exemplificar o conceito de “*vida nua*”, desenvolvido por Giorgio Agamben. São cidadãos de vida minguada, novas faces biopolíticas do antigo “*homo sacer*”, em face ao poder e à soberania. Para que a vida miúda de António não se considerasse exceção no tempo, ela é repetida na vida do Zé e no destino igualmente pequeno dos outros companheiros, como o do Sérgio, que acaba mendigando em frente ao Grandela, ou o do Alfama que, com as atividades do rancho

popular do bairro, recolhe os despojos dos dias carentes de perspectivas. São todos eles *homines sacri*, os banidos do sistema, mas de que o sistema carece para se legitimar.

É interessante notar que, mesmo em situações aparentemente democráticas, a questão ideológica do poder e da hierarquia se patenteia, na distribuição de lugares. No armazém, os empregados que têm nome e sobrenome, com exceção de Antônio da Silva Felício, são os que ficam na frente, que têm gabinetes e escrivaninha particular. Os que não têm sobrenome são os que militam em ofícios subalternos, ficam no fundo do armazém. Esta mesma distribuição hierárquica se reproduz na festa de aniversário de Maria do Patrocínio, quando os caixeiros e o moço de fretes merendam fora da casa, no jardim das traseiras, e os funcionários mais graduados foram convidados ao jantar de cerimônia, transcorrido no interior da luxuosa mansão. Todo esse universo em contraste é figuração da doença social.

A insalubridade do tempo se configura na ratazana que os caixeiros encontram no armazém e que, segundo eles, “semelhante bicharada aparecia frequentemente nos prédios da Rua dos Douradores”¹⁸ e na doença que não poupa nem crianças, nem jovens, nem velhos. A família de Antônio é uma família doente. A menina é mal desenvolvida no andar e na fala, em consequência de um “garrotilho” que apanhara ao lhe nascerem os dentes. A velha Celeste é entrevada e apresenta indícios de loucura senil, e a jovem Florinda é tísica, doença que lhe causa a morte prematura. Ao lado dessas doenças físicas, a família é moralmente insana pela prepotência do Gomes, maldade de Celeste, e carência de hombridade de Serafim. A depurada escrita de Mário Cláudio inverte o significado dos nomes próprios, Celeste e Serafim. A terrível mulher é verdadeiramente infernal. Serafim, quando chega todo de branco empunhando um bandolim, aparenta ser um anjo, mas sua aparência é a sua fantasia, disfarce para fazer jus a seu nome, porém, tal como o da mãe, seu comportamento é infernal. Impiedosa, enlouquecida e borrachona é a madrinha de José, que o explora, cobrando-lhe “uma fortuna por um cubículo interior, e por uma lasca de bacalhau mal demolido”¹⁹, doente ela também. A família do sócio capitalista é insana: o senhor Camacho é “doente, talvez em consequência do que sofrera na Grande Guerra onde fora gaseado”²⁰, dona Marília, sua mulher, tornou-se estéril depois do parto da única filha que, por sua vez, era obesa e inativa. E o senhor Soares às vezes se mostra neurastênico. Com semelhante encenação da doença do tempo e de todos, Mário Cláudio interpreta o fragmento em que Bernardo Soares lucidamente declarava: “Na esfera baixa da política, como no íntimo recinto das almas – o mesmo mal”²¹.

O olhar cuidadoso de António, deambulando pela Baixa, estrutura uma verdadeira arqueologia do presente, e, tal como o faz Cesário Verde, referência explícita do senhor Soares, evidencia outro “Sentimento dum Ocidental”. Nesse tempo melancólico, vive-se apenas do sonho, ilusão possível dos que não podem ter ilusões. António, passando os olhos pelos folhetos turísticos que coleciona, viaja para “Madrid, Paris, Berlim, São Petersburgo, o mundo!”²², ou por países cujos nomes lhe soavam mágicos: “Tashkent e Reikjavik, Tombuctu e Lahore, Pondichery e Mombaça”²³ sem sair de seu exíguo quarto. Celeste sonha com uma vida de senhora abastada, dona de terras, com o luxo que lhe haveria de presentear o filho caçula. Gomes sonha com uma promoção no emprego e com as patacas que seu irmão deveria ter trazido do Brasil. Porém os sonhos são ilusórios, e o cotidiano, perverso.

A narrativa segue de perto a evolução do *Livro do Desassossego*, para tecer a crônica política, histórica e social da Lisboa dos anos 30 do século passado. Correspondendo ao fragmento do *Livro do Desassossego* em que Bernardo Soares, discursando sobre suas influências, depois de citar Cesário Verde e os colegas do armazém, dissera que “a todos poria, em letras magnas, o endereço chave LISBOA”²⁴, a cidade é personagem e endereço chave também em *Boa noite, Senhor Soares*. Talvez por isso a edição brasileira apresente na capa uma fotografia da Baixa Pombalina sob um mau tempo, pois não se deve esquecer que o morador solitário da Rua dos Douradores acreditava (ou fingia acreditar, o que é mais pessoano,) que a arte “mora na mesma rua que a Vida”²⁵. Mas, além da representação do social por meio do contraste existente entre as classes, e da doença de algumas personagens onde se inscrevera a própria doença política do tempo; além do discurso intertextual e artístico que a si mesmo se interroga, exemplificando o que Linda Hutcheon, chamou de “narcisismo discursivo”, mímese do próprio ato de romancear, *Boa noite, senhor Soares* brinda seus leitores com um muito terno discurso amoroso, talvez como resposta ao desejo expresso por Bernardo Soares, no *Livro do Desassossego*, de “lançar ao menos numa alma alguma coisa de veneno, de desassossego e de inquietação [...] Perverter seria o fim da minha vida”²⁶. É este veneno, este desassossego, esta inquietação que o solitário auxiliar de guarda-livros e tradutor do armazém lança na alma do caixeirinho, e é disso que aqui trato, inspirada pelo barquinho de papel.

Cito trechos do *Livro do Desassossego*. Num intervalo doloroso, o sujeito da escrita diz: “Quem me dera ser uma criança pondo barcos de papel num tanque de quinta”²⁷. Num outro, de sonâmbulo devaneio, acredita-se flutuando “nas águas do

sonho, como um barco de papel dobrado em bicos”²⁸. E em mais um, num momento de hesitação entre a quimera e a realidade, declara ter começado “a fazer barcos de papel com a mentira que [lhe] haviam dado”²⁹.

Cito agora um trecho de *Boa Noite, senhor Soares*, narrado por António: o caixeirinho:

A minha maior surpresa aconteceu porém numa tarde em que estávamos apenas os dois no escritório, e o senhor Soares saiu sem uma palavra, deixando-me sobre a secretária um barquinho de almaço pautado, e com este nome no casco, desenhado a lápis, *António*.³⁰

O barquinho de papel, primeiramente sonhado e depois fabricado por Soares no livro-origem se torna o presente que o poeta, sorrateiramente, oferece a António, no livro-derivado, como jogo de sedução. O processo da *desleitura* marioclaudiana assim se representa como salutar apropriação indébita, isto é, aquela fecunda e fecundante apropriação que é extensão do significado, eficaz esquecimento da origem, pois como disse Bernardo Soares “Escrever é esquecer”³¹, como ler também o é.

Naqueles anos de ditadura política e comportamental, os papéis conferidos ao masculino e ao feminino eram rigorosamente demarcados, em conformidade com o discurso marialva: do homem a praça, da mulher a casa, do homem o gozo do amor, da mulher o sofrido labor. A encenação das identidades, segundo tal modelo, faz-se presente na novela. Gomes, o cunhado do caixeirinho, além de sua mulher, tem uma amante. Serafim, irmão de Gomes, assedia a cunhada. A maioridade de António, como rito de passagem, é celebrada no bordel, freqüentado pelos rapazes do Armazém. O senhor Borges, que por três vezes enviuvava de viúvas ricas, “à parte a consorte reinante [...] mantinha uma que outra amiguinha”³². Já as mulheres, se são pobres, como o é Florinda, morrem cuidando da casa e da família, sem esperança de redenção. Se não o são, permanecem prisioneiras da domesticidade e do piano, como a vizinha de Soares, habitante do andar de cima, que nas escalas várias vezes repetidas faz transparecer o ritmo de sua própria monotonia. Qualquer fuga a tais estereótipos era desaconselhável, por alterar o modelo dos possíveis.

Mas Soares é poeta, e os poetas são corajosos. Ele foge ao esquema, como *persona* que se constrói, nebulosamente, na contramão do convencional. No *Livro do desassossego* confessara ser dois e ambos com a mesma distância, aflitivamente perguntando: “Meu Deus, meu Deus, a quem assisto? Quantos sou? Quem é eu? O que

é este intervalo que há entre mim e mim?”³³, tal questionamento que é com pequenas variações sempre reiterado é uma das causas do desassossego confessional de Bernardo Soares. Embora com ele simpatizem, seus colegas consideram-no diferente, “raramente se referiam a ele, e quando o faziam, era para se rirem um bocado, trocando olhares entre si”³⁴, calando qualquer possível comentário ofensivo, porque o poeta, ajudante de guarda-livros, inspirava-lhes respeito. Apesar de os colegas declararem “que o senhor Soares se não distinguia de qualquer outro sujeito, [...] a verdade é que ele dera sempre mostras de ser um bocadinho esquisito”³⁵, pensava António. A frequentadora da mercearia, aparentando condoer-se da situação solitária de António, estranha-lhe o comportamento, pois ele, que era de poucas conversas, mostrava-se solícito com meninos, supondo que talvez fosse porque ele não tivera filhos. Já o merceeiro estranha-lhe o celibato, pois não era comum um homem solteiro da idade dele. No diálogo que se trava entre ambos o silêncio parece ser mais eloquente que a tagarelice. Há certa maledicência na conversa que António involuntariamente acaba por escutar. Bernardo Soares reconhecia que entre ele e os outros havia uma zona intervalar de desconforto. É como se todos o olhassem “com uma desconfiança de quem não sabe explicar”³⁶, como um dia o olhara o homem com quem cruzara sob a Arcada, personagem secundário da cena citadina do *Livro do Desassossego*. É essa mesma imponderável ausência de explicação que o discurso insinuado dos personagens secundários de *Boa noite, senhor Soares* expõe para justificar a clausura imposta a Soares, simétrica à própria clausura que ele concedeu a si mesmo.

No *Livro do desassossego*, o poeta auxiliar de guarda-livros demonstra desejar “emoções de chita, ou de seda, ou de brocado!”³⁷, enfim, emoções descritíveis mediante referenciais do universo feminino, talvez uma “clave *drag*” para a sinfonia da heteronímia³⁸. Em *Boa noite, Senhor Soares*, no jogo de seqüestro da cena original, o poeta já não deseja ter tais emoções, mas, quando não estava aborrecido, apreciava falar sobre sedas e brocados exóticos com os colegas, olhando-os com uma ternura que os assustava. Fora do ambiente de trabalho, é visto na companhia de outros homens, (que podem ser identificados aos heterônimos e ao semi-heterônimo, Vicente Guedes, primeiro a que Pessoa atribuiu a autoria do *Livro do Desassossego*). No entanto todas essas marcas se tornam ambíguas se confrontadas com o olhar que Soares lançava à rapariga do calendário. Não há nenhuma clareza quanto ao comportamento amoroso do personagem, apenas sombras possíveis, possíveis sentidos para sua individualidade esgarçada, fluida e amorfa. Há, porém, nas páginas da ficção pessoana, passagens em

que Bernardo Soares pensa o amor, subvertendo as convenções totalizantes, como, por exemplo, aquela em que assegura que o onanista é o verdadeiro amante, pois todo amor é narcísico, o que explicaria, na novela contemporânea, Soares sair em companhia das outras máscaras de Pessoa, outros de si, o que também explicaria os olhares trocados, e os sintomáticos risos dos caixeiros, quando Soares se demorava no banheiro; outra é aquela em que reconhece que a repressão ilumina a erótica.

Num dos fragmentos sobre a linguagem, questiona a melhor maneira de falar sobre uma jovem que apresenta modos masculinos e se decide que a mais apropriada designação será “ ‘Aquela rapaz’, violando a mais elementar das regras da gramática, que manda que haja concordância de gênero, como de número, entre a voz substantiva e a adjetiva”³⁹. *Deslendo* tal fragmento, numa, quem sabe, deliberada operação de marketing “*camp*”, a capa da edição portuguesa da novela exhibe, num face a face com Soares, o rosto adolescente e ambíguo de António, a quem se poderia chamar de “aquela rapaz”. A novela contemporânea insinua, aproveitando-se de tudo isso, uma possibilidade outra de distribuição dos modelos comportamentais, na cena quotidiana, e discute a questão das identidades fora da hierarquização e dicotomia habituais, mas sempre de maneira sutil, sempre de forma vaga, sempre concordando com as brumas do *Livro do Desassossego*, com sua forma intermitente de dizer e desdizer, mostrar e esconder, revelar e fingir.

Talvez porque Soares fosse poeta, talvez porque fosse diferente dos demais, talvez por ser um enigma mais nebuloso que seus próprios devaneios, António, desde que o viu pela primeira vez, sentiu uma grande curiosidade que progressivamente aumentava, verdadeira concupiscência de saber, desejo de decifração do mistério daquele homem invulgar. Cognição, sexualidade e transgressão sempre caminharam juntas. Uma variada gama de sentimentos lhe roubam o sossego. Compadece-se da condição solitária de Soares, observa suas reações às pequeninas coisas do armazém: a discussão com um colega, o jogar da caneta sobre a escrivaninha, as saídas antes da hora. Espreita as manias de Soares, como aquela de utilizar o mesmo tinteiro velho. Sempre que sai, depara-se com o poeta. Ora observa-o sentado na calçada da Rua dos Douradores, ora não deixa de pensar que o vira em companhia de Ricardo Reis, num domingo em que merendava com seus familiares. Volta a observá-lo, andando na calçada do Combro, e encara-o, corando. Sonha com ele, em cena de Spielberg, “pedalando com esforço, em cima de uma enorme bicicleta”⁴⁰, em meio às estrelas do céu. Não tem coragem de responder ao cumprimento de “Boa noite” que o poeta dirigia

a todos, quando saía do armazém. Envergonha-se, ao deparar com Soares, quando deixava o bordel em que se iniciara sexualmente. Diante do poeta, António tem sempre o “ar embaraçado” que, segundo Barthes, é sintoma da paixão, o implícito da relação afetiva, um discurso “que estala de legibilidade precisamente por aquilo que não diz”⁴¹. Vê Soares em companhia de três homens, no cais, fica pensativo e curioso: quem seriam eles? Estavam juntos por quê? Que estavam a conversar? A estas questões o rapazinho não consegue responder e fica incomodado, paciente de um ciúme de que não se dá conta, porque suas inquietações provêm de sua inocência. Guarda, com meticuloso cuidado, na mesma caixa de carinho, devoção e segredo, onde depusera as recordações da finada mãe e o terço da comunhão solene, o barquinho de papel que o colega escritor lhe dera, e, em noites insones, quando a antemanhã demorava a surgir, é com ele que elaborava suas ficções de interlúdio, pois é ele que lhe ocupava os intervalos de pensamento e os interstícios das emoções, idealizando-o como o bom professor que lhe haveria de desvendar o “que importava decifrar sobre os mistérios da Terra”⁴². Talvez, sem o saber, sonhasse, nos moldes gregos, ser o filerasta de um pedagogo, pois, no seu devaneio, é em frente ao Partenon que avistava o senhor Soares que, envergonhado, recitava-lhe uns versos. Os sentimentos de timidez, curiosidade, vergonha e pena são camuflagens de um sentimento de amor que a si mesmo não se confessa, marcas de um fascínio tão profundo que, passados mais de cinquenta anos sobre os acontecimentos rememorados, António, já casado, e em vésperas do batizado do neto que se chamaria Bernardo, ainda não tirara de seu pensamento aquele poeta singular que lhe inquietara a alma, porque, como ensina o verso de Shelley que serve de epígrafe ao romance, “*Youth will stand foremost ever*”, a juventude permanecerá para sempre, acima de tudo, porque é na juventude que os rostos eternos se fixam no coração. É talvez para finalmente desatar o nó das razões inexplicáveis e de possíveis soluções bloqueadas que António narra a história de seus desassossegos juvenis e delega a um conhecido escritor a tarefa de a publicar, para iluminar uma aventura para sempre adiada e, por isso mesmo, impossibilitada de olvido.

É interessante o processo de esquecimento, ou roubo fértil, que aqui se verifica. Na obra matriz, a curiosidade crescente é a do Poeta com relação ao caixeirinho, chegando a imaginar que entre ambos havia uma sintonia de pensamento: “Em qualquer coisa pensa no escuro o moço de fretes [...] Sei no que entrepensa: é no mesmo em que eu me abismo”⁴³. A novela coloca em paralelo a progressão da curiosidade de António com relação a Soares e o aumento das delicadezas deste com relação àquele:

principalmente quando ambos estão sós, pois as loucuras da paixão se fazem discretamente. Assim olha-o com uma ternura tão imensa que o assusta, fornece-lhe, por intermédio do Moreira, selos estrangeiros para a coleção de Gomes e emprega Florinda em casa de sua irmã. Desse modo ajudava a família de António para ajudá-lo por interpostas pessoas. Espreita o caixeiro em seu trabalho, colocando-se por detrás dele, quase o tocando, mas por um pudor ao toque que lhe era desconhecido, põe a mão no espaldar da cadeira e não em seu ombro. Presenteia-o com o barquinho de papel, em que escrevera, como uma dedicatória, o nome António, chamando-o, carinhosamente, de “meu viajante”, ao dar-lhe o cumprimento de “Boa noite”, “que bem se percebia ter-lhe subido do fundo da alma”⁴⁴.

Num tempo mau, a fuga se dá pelo sonho. António sonha com impossíveis viagens, por isso ele lê e esconde folhetos turísticos que prometiam exóticos lugares onde o tempo era bom. Por ter-lhe descoberto este devaneio, Soares lhe presenteia com o barquinho, e, a partir desta prenda, um simples “Boa Noite” soa como uma declaração de afeto, discurso amoroso tecido de desejo. A prenda amorosa, já o observara Barthes⁴⁵, é sempre metonímica, transporta a quem a recebe o doador apaixonado: no barquinho denominado António, é Soares quem sonha navegar.

Mas as delicadezas continuam e se acentuam: o guarda-livros pede ao caixeiro que lhe acenda o cigarro. Dá-lhe uma moeda para beber uns copos, confessando que gostaria de acompanhá-lo. Despede-se de António, abraçando-o e segredando-lhe ao ouvido um “Até sempre, António”⁴⁶ com os olhos embaçados de lágrimas. O discreto Soares, barthesianamente “Libertando as lágrimas sem constrangimento, cumpre as ordens do corpo apaixonado”⁴⁷, naquele abraço que é um enlace imóvel, um momento de afirmação. Toda essa gramática amorosa de uma impossível ternura que se manifesta ou pelos olhares cruzados, ou pelos gestos abortados, ou pelas palavras poupadas, deixa a ambos desassossegados. *Boa noite, senhor Soares*, como uma história de poeta, já o disseram, é uma história de ternura, relação namoradeira velada e envergonhada, de parte a parte, desassossegada, porque dizer desassossego é dizer o interdito.

Mas António acompanha o interesse de Soares por ele e o seu próprio interesse por Soares com uma grande inocência. Ele não sabe por que se envergonha, nem por que cora diante do poeta. Um sempre se coloca no campo visual do outro, ora se mostrando, ora se escondendo. É esta intermitência que os deixa enlevados, pois é nela que veladamente se esconde o erotismo, “é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento”⁴⁸. Neste jogo intermitente, quem é o

seduzido? Quem é o sedutor? São casuais ou provocados os encontros de Soares e António, quando um se sente capturado pela imagem do outro? A estas questões não se responde. Respondê-las seria fechar um texto plural, dando-lhe uma unidade que ele não quer, nem precisa ter. Por isso, este enlevo, misto de curiosidade, sedução e respeito, pode-se entender tanto como apelo erótico que tangencia a transgressão, ousando abrir ao ilimitado o que os modelos dos possíveis e uma estrutura política regulatória limitou, quanto como fascínio do leitor pela poesia. Se o *Livro do desassossego* tem como pedra angular a ambiguidade gerada pela dúvida e pela hesitação a respeito de tudo, se é mediante paisagens irreais de sonho, sono e cansaço que os estados psíquicos de Soares se apresentam no cotidiano triste da Lisboa de 1930, se os desassossegos que inquietam o protagonista são, a um só tempo, perturbações existenciais e incertezas quanto ao próprio fazer literário, se a estrutura fragmentária do livro referenda o indefinido, o inacabado, o provisório que descrê das totalidades, o romance de Mário Cláudio também aposta na ambiguidade, ambíguo é até o enquadramento da obra: – novela?, romance?. A ressaltar tal indecisão, na capa da edição portuguesa, aparece o termo “novela”, mas logo a seguir, na folha de rosto, vem o vocábulo “romance”. De muitas idéias, excitações, associações, hesitações a novela/romance se faz, deixando, por conseguinte, margem a muitas interpretações. O escritor contemporâneo sabe “abrir o texto”, no sentido barthesiano⁴⁹, levando o leitor de seu romance a perceber que não há verdade objetiva ou subjetiva nem na escrita, nem na leitura, uma e outra só têm verdade lúdica, por isso o enlace passionai do Senhor Soares e António pode ter outros significados, pode ser a representação do deslumbramento enamorado do leitor pela poesia e pelo poeta. O início do “encantamento” do caixeirinho por Soares decorreu de sabê-lo poeta. António entusiasmou-se pelo escritor sempre sério em seu ofício, considerou divinamente órficas suas unhas sujas, julgando que vinham delas seu poder demiúrgico de criador, deixou-se atravessar pela onda de romantismo que a Soares atribuía em seus sonhos, sob argênteos luars ao lado de donzelas em vaporosas vestes. Correspondera a seu apelo de poeta, reconhecendo sua eficácia de manipulador da beleza das palavras, contemplado pelos segredos e ambiguidades que são próprios do poético, e assim o amou, porque “amor e discurso, amor e palavra estão intrínseca e definitivamente interligados”⁵⁰. Tímido diante de Soares, António perdia a voz e nem conseguia responder-lhe o “Boa Noite”. Mas houve a despedida, assim rememorada por António:

O silêncio que por segundos se estabelecera entre nós foi então interrompido pelas badaladas do sino próximo da Igreja de São Nicolau, batendo a finados, e um arrepio de medo, ou de surpresa, percorreu-me o corpo inteiro. O senhor Soares abriu os braços magríssimos, um pouco trémulos, em consequência talvez, calculei eu, do excesso de café e tabaco e aguardente que consumia, e caí neles como se me despenhasse na salvação. Senti o soluço que lhe pôs a estremecer o peito, e ouvi-o murmurar baixinho, e junto à orelha, “Até sempre António.” Não atino em precisar se ele se soltou, ou se me desprendi eu do abraço. Mas ainda hoje escuto essa voz muito firme, a minha, ou a do homem que em mim nascera, articular apesar das lágrimas que me contraíam a garganta, “Boa noite, senhor Soares”⁵¹.

Somente depois daquele abraço em lágrimas, abraço de despedida, mas, sobretudo, gesto apaixonado que parecia preencher para ambos o sonho da união⁵², abraço muito rápido, mas eternamente lembrado, porque dotado de um imenso carinho, tão imenso quanto pode ser um barquinho de papel com os imensuráveis sonhos que transporta, é que António pôde verbalizar o cumprimento que permaneceu desde sempre inolvidável, na memória de ambos, porque, como Bernardo Soares sabia, “a fraternidade tem sutilezas”⁵³. E dessas sutilezas é que se constrói a novela/romance, no ato sempre o mesmo e outro sempre de considerar a vida “cada vez de um modo diferente”, para “renová-la, multiplicá-la por si mesma”, nesse incessante diálogo amoroso, barquinho de papel a que chamamos literatura.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

ALVES, Maria Theresa Abelha. “De sombras e desassossegos ou quando os rostos se destacam no coração” (Prefácio). In: CLÁUDIO, Mário. *Boa Noite, Senhor Soares*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p.7-19.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Lisboa: Edições 70, 1987 (a).

BARTHES, Roland. “Escrever a leitura”. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987 (b), p.27-29.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1970.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BORGES, Jorge Luís. “Pierre Menard, autor do Quixote”. In: *Ficções*. São Paulo: Abril, 1972, p.47-58.

CLÁUDIO, Mário. *Boa Noite, Senhor Soares*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

CLÁUDIO, Mário. *Boa Noite, Senhor Soares*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York, Methuen, 1984.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa-nacional-Casa da Moeda, 1986.

PESSANHA, José Américo Motta. “Platão: as várias faces do amor”. In: CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.77-103.
PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. (Organização de Richard Zenith) São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PITTA, Eduardo. *Fractura. A condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

VERDE, Cesário. “O Sentimento dum Ocidental”. In: VERDE, Cesário. *Todos os poemas*. (Organização e introdução de Jorge Fernandes da Silveira). Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995, p.116-123.

NOTAS

-
- ¹ Pessoa, 2006, fragmento 90, p.118.
 - ² Pessoa, 2006, fragmento 7, p. 46.
 - ³ Pessoa, 2006, fragmento 279, p.276.
 - ⁴ Pessoa, 2006, fragmento 148, p.164-165.
 - ⁵ Barthes, 1970, p.16.
 - ⁶ Pessoa, 2006, fragmento 131, p.151.
 - ⁷ Pessoa, 2006, fragmento 262, p.263.
 - ⁸ Cláudio, 2008, p. 91; Cláudio,2009, p.97.
 - ⁹ Lourenço, 1986, p.19.
 - ¹⁰ Cláudio, 2008, p. 91; Cláudio,2009, p.97.
 - ¹¹ Cláudio, 2008, p. 92; Cláudio,2009, p.97.
 - ¹² Borges, 1972, p.56.
 - ¹³ Cláudio, 2008, p. 92; Cláudio,2009, p.97.
 - ¹⁴ Lourenço, 1986, p.18.
 - ¹⁵ Pessoa, 2006, fragmento 12, p.50.
 - ¹⁶ Cláudio, 2008, p.12; Cláudio,2009, p.22.
 - ¹⁷ Pessoa, 2006, fragmento 33, p.65.
 - ¹⁸ Cláudio, 2008, p.11; Cláudio,2009, p.21.
 - ¹⁹ Cláudio, 2008, p.17; Cláudio,2009, p.26.
 - ²⁰ Cláudio, 2008, p.20-21; Cláudio,2009, p.30.
 - ²¹ Pessoa, 2006, fragmento53, p.83.
 - ²² Verde, 1995, p.116.
 - ²³ Cláudio, 2008, p.60; Cláudio,2009, p.66.
 - ²⁴ Pessoa, 2006, fragmento 130, p.151.
 - ²⁵ Pessoa, 2006, fragmento 9, p.49.

-
- ²⁶ Pessoa, 2006, fragmento 65, p.96.
²⁷ Pessoa, 2006, fragmento 80, p.109.
²⁸ Pessoa, 2006, fragmento 110, p.136.
²⁹ Pessoa, 2006, fragmento 155, p.172.
³⁰ Cláudio, 2008, p.19-20; Cláudio,2009, p.29.
³¹ Pessoa, 2006, fragmento 116, p.140.
³² Cláudio, 2008, p.15; Cláudio,2009, p.25.
³³ Pessoa, 2006, fragmento 213, p.221.
³⁴ Cláudio, 2008, p.13; Cláudio,2009, p.23.
³⁵ Cláudio, 2008, p.18; Cláudio,2009, p.28.
³⁶ Pessoa, 2006, fragmento 51, p.82.
³⁷ Pessoa, 2006, fragmento 135, p.154
³⁸ Pitta, 2003, p.16.
³⁹ Pessoa, 2006, fragmento 84, p.113.
⁴⁰ Cláudio, 2008, p.46; Cláudio,2009, p.53.
⁴¹ Barthes, 1987 (a), p.24.
⁴² Cláudio, 2008, p.69; Cláudio,2009, p.75.
⁴³ Pessoa, 2006, fragmento 142, p. 159.
⁴⁴ Cláudio, 2008, p.61; Cláudio,2009, p.67.
⁴⁵ Barthes, 1987 (a), p.100.
⁴⁶ Cláudio, 2008, p.89; Cláudio,2009, p.95.
⁴⁷ Barthes, 1987 (a), p. 72.
⁴⁸ Barthes, 2006, p.15.
⁴⁹ Barthes, 1987(b), p.28.
⁵⁰ Pessanha, 1989, p.77.
⁵¹ Cláudio 2008, p. 89; Cláudio 2009 p.95.
⁵² Barthes, 1987 (a), p. 21.
⁵³ Pessoa, 2006, fragmento 24, p.57.

MEMÓRIAS EM TRÂNSITO NA LITERATURA PARA CRIANÇAS E JOVENS: ARTES DO IMAGINÁRIO E ACERTOS COM O REAL

Maria Zilda da Cunha - USP¹

Maria Auxiliadora Baseio - Universidades Integradas Torricelli²

INTRODUÇÃO

A memória da humanidade é tecida, hoje, por dados conectados em redes a ponto de a vida tornar-se uma teia de conexões; passado, presente e futuro, invenção, produção e significação estão atravessados pelas formas tecnológicas.

A navegação do homem contemporâneo faz-se dentro de um espaço informacional, no qual desenvolve formas de socialização ciberculturais. Se o cérebro outrora disponibilizava mecanismos de uma imaginação capaz de engendrar formas invisíveis, hoje, a tecnologia torna visível o inimaginável.

Nessa conjuntura, pode parecer puro idealismo considerar a arte e a linguagem como reveladoras de aspectos ou dimensões do humano. No entanto, nosso trabalho enfrenta tal desafio. Ao puxar fio da História, considera-se a premência de articular formas e razões pelas quais uma obra se perpetua, perscrutando, nos interstícios das relações das tecnologias e imaginário, sensibilidades capazes de tramar laços de solidariedade e irmanar, nas linguagens, povos cujas experiências podem parecer diversas.

Com essas premissas, firmamos nosso propósito aqui, o de acercar-nos de *Nau Catarineta*, poema romanceado, publicado no *Romanceiro e Cancioneiro Geral*, de Almeida Garret em 1843, das versões contemporâneas de Antonio Torrado, Roger Mello, além do roteiro realizado por Suassuna e da *performance* de Antonio Nóbrega em *Lunário Perpétuo*.

¹ Profa. Dra. do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo.

² Profa. Dra. Maria Auxiliadora F. Baseio. Coordenadora do curso de Letras das Universidades Integradas Torricelli.

O estudo comparativo que nos orienta leva em consideração paradigmas derivados das matrizes de linguagem (sonora, visual e verbal e seus hibridismos) propostas por Lúcia Santaella (2003); a relação entre obras incorpora conceitos como dialogismo e intertextualidade. A produção textual, nestes termos, é vista como tecido, uma rede urdida do imaginário e das manifestações das linguagens. Transitamos, portanto, por um percurso teórico que engendra substratos lógicos subjacentes a qualquer forma de linguagem, articuladas em paisagens históricas e culturais, lembrando Machado e Pageaux:

“a viagem não é apenas deslocação individual no espaço geográfico ou no tempo – tempo do viajante e tempo do país visitado, recuo possível da história: a viagem é também uma deslocação na ordem social e cultural.”
(MACHADO; PAGEAUX, 1988, p.38)

É, também, por meio dessa rota que se afirma nossa busca de trabalhar com a literatura comparada. Refletir sobre a viagem e suas relações com a literatura pode propiciar ao crítico comparativista a experiência do outro, vivência que o transforma também em viajante, ao atravessar espaços e tempos desconhecidos, buscando novos roteiros para propor sempre novos percursos pelo universo das letras.

Distanciados da concepção etnocêntrica de fontes e influências, ou de débitos e filiações, que marcaram as trocas simbólicas tradicionais e unilaterais, orientamos nossa pesquisa pela via do diálogo, como forma de intercambiar textos e culturas e, ao mesmo tempo, redescobri-los.

Irmanar experiências, por meio da língua e das linguagens, é nossa tentativa neste tempo de novas navegações. Importa-nos, mapeados por essa realidade de fronteiras múltiplas, encontrar enlaçamentos de solidariedade, conforme ensina Benjamin Abdala Junior (ABDALA JR., 2003, p. 83).

Nosso exercício, assim, pretende fazer travessias, ler nas fronteiras, na expectativa de podermos compreender culturas cujos processos históricos podem se aproximar em termos de imaginário. Mais do que prender o conhecimento em territórios seguros, ousamos tangenciar limites, obviamente em uma travessia incerta, correndo risco de ilusão e erro. Mesmo assim e exatamente por isso, optamos por essa aventura, dividindo esperanças com Edgar Morin (2003):

[...] é nas certezas doutrinárias, dogmáticas e intolerantes que se encontram as piores ilusões; o contrário, a consciência do caráter incerto do ato

cognitivo constitui a oportunidade de chegar ao conhecimento pertinente [...] o conhecimento é a navegação em um oceano de incertezas, entre arquipélagos de certezas.

O imaginário é compreendido como todo universo simbólico por meio do qual uma sociedade vê, escreve, pensa e sonha a si mesma. Conforme Machado e Pageaux (1988, p.188):

[...] o imaginário e a memória são imprescindíveis na história dos povos de todo o mundo. Este peso do imaginário (de que os textos literários fazem parte) é aquilo a que alguns chamam a dimensão simbólica da cultura, justamente porque os bens culturais podem ser estudados como bens simbólicos.

Interessa-nos, neste percurso, menos a recordação do acontecido no episódio das navegações do século XV e mais a construção dos sentidos dessa rememoração. Pela memória, seguramos o tempo, mas ela não se faz sem a imaginação, semente capaz de a prolongar.

I. O PORTUGUÊS E O MAR - ESSE OLHAR DISTANTE.

A nau catarineta é uma narrativa popular em versos, conhecida como xácara, de origem portuguesa. Conta a história de uma longa travessia marítima pelo Atlântico, de uma viagem e de suas aventuras. Inúmeras são as versões dessa odisséia tanto no Brasil como em Portugal.

Transmitido oralmente, esse poema épico foi recolhido pelo escritor português Almeida Garrett em seu *Romanceiro e Cancioneiro Geral*, Lisboa, 1843, e tem sido cantado por todo o Brasil, muitas vezes reunido às jornadas de um auto tradicional, fandango ou marujada. Desde que recolhido pelo pesquisador português, ganhou inúmeras versões escritas.

Recontado em livros para a juventude, como o do português Antonio Torrado, ou o do brasileiro Roger Melo, o poema de tradição oral reforça a natureza da qualidade estética a que pode chegar a poesia anônima do povo em seus diversos momentos.

Deslocada para o teatro e encenada no Brasil, em *Lunário Perpétuo*, por Antonio Nóbrega, o poema configura-se como um espetáculo que reflete e traduz as

singularidades brasileiras, sobretudo a alma coletiva de nosso país. Recriada em vídeo, o artista-brincante cria diálogo entre o festivo e o austero, entre o risível e o épico, o dramático e o lírico.

Ultrapassando continentes e singrando mares, resistindo ao tempo e hibridizando linguagens, o poema narrativo mantém-se vivo em nossa memória, considerando as imagens paradigmáticas do herói e da viagem, configurações extensíveis à condição humana.

Releitura intertextual inventiva de episódios marítimos, o poema narrativo da tradição oral evidencia o diálogo entre Brasil e Portugal, perpetuando traços do imaginário lusitano e brasileiro acerca da viagem e das navegações.

Conforme afirma Walter Benjamin (1994, p.198-199):

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre esses existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. [...] Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante.

É fato que a memória coletiva guarda o patrimônio de seus ancestrais, adaptando-o às novas situações históricas.

Em tempos de tradição oral, o narrador, como artesão, é criador dos fios da vida em tessitura com as representações de sua sociedade e época, e seu narrar tem como base a memória. Ele coordena a alma, o olhar e a mão no gesto do narrar, traduz em palavras, por meio da voz, a matéria-prima - a vida humana - a experiência do homem. A voz, enunciada em uma atmosfera sagrada, é mensurada entre os sons da natureza: pelo corpo do qual emana, pela música que pronuncia. Essa voz-experiência reúne o intérprete e a audiência em um instante único — o da *performance*, como afirma Zumthor (1993), definida como uma ação por meio da qual uma mensagem poética é simultaneamente percebida e transmitida.

Há um dizer por meio da voz e do corpo que conta e uma escuta por parte do público que vê o contador. Tempo, lugar e pessoas são os elementos responsáveis pela *performance*. Não se tratando de uma voz que apenas pronuncia, ela torna presente o acontecido por meio do qual o ouvinte se descobre. É a audição que orienta as

experiências da tradição oral, profundamente marcadas por sociabilidade e solidariedade humanas.

Esse foi o porto de onde, anonimamente, deslocou-se a *Nau Catarineta*. Segundo Bakhtin (2003), a palavra deseja audição, compreensão, resposta, e aspira a responder a resposta, e assim *ad infinitum*. A palavra, desse modo, entra em um diálogo em que o sentido não tem fim.

II. NAVEGAR É PRECISO... EMBARQUEMOS NA NAU.

Com Almeida Garrett, em seu *Romanceiro e Cancioneiro Geral*, a *Nau Catarineta* aclimata-se em novo paradigma de produção verbal, composto, agora, por outro arranjo de linguagem, articulada como patrimônio escrito. Os versos em redondilha maior atestam as possibilidades de memória apresentadas pela tradição oral. O dizer dos versos escritos evidenciam a relação produtor-ouvinte característica da *performance*, como se nota:

Lá vem a nau Catarineta
Que tem muito que contar!
Ouvide, agora, senhores,
Uma história de pasmar.

Cumpre lembrar, a arte é filha de seu tempo, cada época de uma civilização configura sua estética particular. Assim, quando o artista não tem como fazer escutar a voz, confia "ao olho a tarefa de sugerir ao ouvido a realidade sonora" (ZUMTHOR, 1993, p. 125). Como não há arte sem voz, o texto escrito será apenas uma "oportunidade do gesto vocal" (ZUMTHOR, 1993, p. 55). Dessa maneira, a escrita carrega a experiência e a transmuta. A matéria narrável torna-se artefato. A imagem fixa-se. Entretanto, a arte do verbo - a literatura - não deixa de registrar a vida humana.

O livro de literatura, mesmo como mercadoria, ainda se configura como espaço de criação, permite a re-atualização da memória da humanidade, da imaginação criadora e da vida vivida, tornando possível entrever, no livro literário, um espaço seminal em que linguagens se acasalam e tornam capazes de gerar um novo espaço de encontro, agora do autor e do leitor.

III. A NAU CATRINETA QUE TEM MUITO QUE CONTAR

A Nau Catrineta que tem muito que contar é o livro com texto verbal de autoria de Antonio Torrado, o convite a rememorar a tradição oral e a experiência aparece na voz do narrador, logo nos primeiros versos:

Quem lembra a Nau Catrineta
Quem a chora e a lastima
Ondas do mar abaixo
Ondas do mar acima?

Catarineta passa à Catrineta, reproduzindo o som da palavra expressa oralmente pelo próprio português. Tom saudoso e melancólico reborda um imaginário cultural que ali se manifesta artisticamente. Mantendo a redondilha maior, a tradição se refaz. A repetição de palavras e de estruturas sintáticas, aliada ao uso do refrão, faz ecoar uma gramática de vozes antigas.

São cinco quadras - formas fixas populares - a introduzirem a encenação narrativa. Nas três primeiras, tem-se a evocação: da audiência, da rememoração e de alguma voz que possa reter (a)ventura da nau. Outras duas quadras se seguem e deixam ouvir o silêncio de uma paisagem, em que os limites de tempo e espaço aparecem borrados.

Prefiguram-se, a seguir, "trovas de pranto em surdina", em uma voz que, ao assumir o fio do narrar, imbrica-se entre as variadas personagens de terra e mar que desfilam pelo cenário poético. Vozes sociais, anônimas, testemunhas do poder, do mundo visível e do submundo, assumindo, em coro, o que a Nau Catrineta tem a contar. Vozes silenciadas e resgatadas pelo fio da memória de um narrador protagonista que, ao fim e ao cabo, garante: "Ninguém pode refutar. Que tudo assim sucedeu. O tal gajeiro sou eu."

Momento, em que o narrador tradicional, retomando seu posto, anuncia: "E a história acaba aqui".

A ilustração do livro é bastante sugestiva. Como se sabe, a imagem ocupa lugar privilegiado nos dias atuais e ganha dimensões muito importantes nos livros endereçados aos jovens e crianças.

Lembrando a afirmação de Paul Klee de que a arte não reproduz o real, mas o torna visível, não é difícil entender que há uma intervenção do observador, no quadro

das referências apreendidas. Dar a ver constitui poder definidor da imagem, e dar a ver, com efeito, não é imitar o já visto, aquilo que nos leva ao encontro das aparências e as transforma segundo um pensamento específico. Desse modo, pode-se entender que há uma malha de dados e de referências ligados para a nossa múltipla apreensão do real. Pode-se pensar em relações analógicas de elementos, fatores de intuição, espaços do imaginário, conhecimento e cultura.

As imagens presentes no livro são de autoria de Paula Soares. Apresentam registro realista e acompanham, em complemento, as artimanhas do verbal. Em uma perspectiva ligada à linguagem do cinema, traz alternância de planos fixos e deslocamento de câmera - o que vai garantir as impressões de imobilidade, distância, seqüências temporais e espaciais. Os movimentos de aproximação e distanciamento de câmera imprimem movimento para traduzir os pontos de vista, permitindo ao narrador compartilhar com o leitor o foco narrativo.

Verifica-se como o movimento da câmera, deslocando-se para dentro do livro e da nau, captura a presença do "*renegado*" - que vai ganhando aqui um valor enfático - detentor do poder. Ressalta-se a presença, a ameaça - motivo para prova, e para o ato heróico.

Como leitores observadores, testemunhamos, também, o seu destronamento - subversão provocada pelas expressões verbais carregadas de comicidade e pela figura hiperbólica que ganha (no centro da página - como uma praça pública) sentido carnavalesco.

O entremear de elementos históricos com elementos sociais e filosóficos, na clarificação da personalidade do herói, faz eclodir na mente do leitor "convicções e pontos de vista acerca do mundo" (BAKHTIN, 1999, p.13), além disso, o tempo folclórico, integrado no seu curso de vida, carrega tradições – mitos, ritos, costumes de fácil entendimento, uma vez que estão embrenhados nas fissuras do humano.

Observa-se, nesta versão, por meio do trânsito e do diálogo das linguagens, configuradas na produção da cultura livresca, a migração dos conteúdos míticos presentes nas narrativas épicas da tradição oral: partida do herói, travessia (marcada por provas, dificuldades, morte), retorno – percurso iniciatório metaforizado pela própria navegação.

Similar à própria vida, a navegação é um eterno estar em busca, lembrem-se as várias navegações realizadas pelos Argonautas para conseguir as ilhas ou o Velocino de Ouro. Pressupõe o encontro simbólico de um Centro, ponto máximo da iniciação, lugar

em que as forças celestes, terrestres e inferiores se conectam. No texto, esse lugar-eixo de sustentação (*axis mundi*) da jornada iniciatória simboliza-se pelo mastro-mor.

- Bem hajas, bom marinheiro,
meu amigo tão leal, subi já a este mastro,
a esta gávea real.”
Vê se vês terra de Espanha,
Areias de Portugal.”

O momento máximo da aprendizagem, clímax da narrativa, é intencionalmente registrado em perspectiva hiperbólica pela ilustradora (p.8 e 9), coincidentemente as páginas centrais do objeto livro.

Esse ponto central, segundo Mircea Eliade (1992), nomeia o Simbolismo do Centro, revelando sempre um lugar sagrado onde todas as forças se unem para promover a passagem de um modo de ser a outro, ou seja, para se realizar um ritual de iniciação.

Para o referido autor, todo ser humano tende para o Centro e a iniciação, para ele, não é exclusiva das sociedades tradicionais, ela coexiste com a condição humana. A jornada da Nau Catarineta convida o leitor a vivenciar, no plano do imaginário, a própria jornada existencial, que, como uma navegação, é constituída por uma série ininterrupta de provas, mortes e renascimentos.

Por ser convite a um percurso iniciatório, pela via do imaginário, a nau que a conta é a própria palavra literária e sua ação - a própria narração-navegação.

A missão do narrador-gajeiro, sujeito do narrar, confunde-se com a missão da própria nau, “que tem muito que contar”. Sua palavra-nau, veículo de sustentação, é a palavra poética.

Assim como a aventura é a afirmação do herói épico, a aventura do contar passa a ser a ação paradigmática do próprio gajeiro. Este, que não teme narrar-reviver, ensina ao leitor a astúcia do navegar-existir, movimento interminável de desvelar o desconhecido.

IV. O ROMANCE DA NAU CATARINETA

Romance - termo que, na Idade Média, designava narrativas em versos rimados - na acepção de Antonio Nóbrega, consiste em um conjunto de histórias trazidas pelos

colonizadores ibéricos e cujas ressonâncias reverberam no imaginário do povo brasileiro. Essas histórias são recontadas em diversas versões, cantadas e reencenadas com marcas da dramaturgia e coreografia própria dos autos e das novelas de cavalaria medievais em várias partes de nosso país, em especial no Nordeste, muitas das quais são denominadas marujadas e cheganças. Parte desse acervo foi motivo de pesquisa e recriação de Ariano Suassuna, em *A Pedra do Reino*.

O romance da nau Catarineta pertence a esse conjunto de obras e foi roteirizado para o espetáculo *Lunário Perpétuo*, de Antonio Nóbrega. Ambos, intelectual e músico erudito, estão engajados no Movimento Armorial, criado na década de 70, como forma de luta contra o processo de descaracterização e vulgarização da cultura brasileira, buscando fundamentar a arte nas raízes populares. A parceria crítica, sensível e criativa resulta em uma produção de incalculável valor cultural.

O nome do espetáculo faz referência a uma espécie de enciclopédia ou almanaque composto por Jerônimo Cortez Valenciano, muito lido nos sertões do Brasil e fonte de conhecimento para muitos cantadores, com a qual o artista brincante afirma ter estabelecido uma ligação afetiva e simbólica.

Ao comentarmos a versão videográfica que apresenta *o Romance da Nau Catarineta*, não podemos esquecer os diversos recursos para os quais podemos atentar e que concorrem para a construção de sentidos. Só para citar alguns: roteiro, produção, pós-produção, montagem, luz, movimentos de câmera, cor, fotografia, qualidade da projeção, da sala de exibição, entre outros. Evidentemente, há muitos elementos a serem analisados, desde a vinheta de apresentação do espetáculo, extras, o final com os aplausos da platéia em pé, os créditos de todos os profissionais e das personagens da vida real nordestina e que cederam suas experiências, seus rostos e expressões para a feitura da gravação e produção do vídeo, do crédito que confere ao musicista Antonio Nóbrega seus direitos de “rebequeiro, dançador, cantor”.

Cenários, pinturas, figurinos, iluminação, fotos, projeções, música articulam-se como códigos e linguagens e reatualizam a performance do contador e seu público. Encarnação dos sentidos em luz, sombra, imagens, gestos, devolvem à voz qualidade de origem – sopro original - de corpos singulares que a emprestaram ao registro impresso.

Enfim, alguns pontos interessantes consubstanciam a produção híbrida de teatro, fotografia, pintura, nessa versão videográfica. Empréstam da antiga narrativa a dramaticidade e conflitos da vida portuguesa vivida na época das grandes navegações,

dando a ela uma coreografia que a ambienta em cenário de Brasil, encarnando, agora, cifragens desse imaginário em corpos, vozes e gestos de nosso povo.

Pela mediação de processos tecnológicos, na produção, construção e recepção da obra, esse espetáculo, de coreografia poética, - em um suporte próprio da cultura midiática - faz reverberar o diálogo intertextual e intersemiótico que ora tece novas relações entre o oral e o escrito, entre o popular e o erudito.

A um olhar atento também torna possível verificar como formas, um dia impositivas, podem ser vistas como igualitárias e culturalmente relevantes.

O espetáculo divide-se em vários momentos pontuados pelo ritmo, iluminação, enquadramento de câmera e que entram numa sintaxe capaz de marcar poeticamente o enredo e seus principais focos dramáticos. Podemos salientar, por exemplo:

- a imagem do mar associada ao instrumento de percussão redondo, elementos que sugerem o imaginário das grandes navegações (o mar e o mundo a ser conquistado).

- a anunciação da história em que o narrador estabelece diálogo com o ouvinte-espectador Nesta cena, o recorte e movimento cinematográfico imprimem à imagem do mar realismo e veracidade; ao mesmo tempo a cenografia, própria do teatro, movimenta a nau, em sua navegação em mar de tecido. Essa montagem conceitual resulta em relações que se estabelecem entre o real, o imaginário e sua representação.

- com ritmo mais acelerado, a nau no mar de tecido introduz a narração propriamente dita: apresenta a chegada – dança folclórica, cujos passos e compassos recuperam o movimento de ir e vir das embarcações no mar. O narrador empresta sua voz às personagens.

- o momento que atinge maior grau de tensão e dramaticidade - com ressonâncias icônicas de terror e gestos retorcidos, perfaz-se a cena do diabo – a tentar e pedir pela alma do capitão-general - e a cena do gesto heróico de recusa.

- novamente, a imagem do mar em sintonia com o instrumento de sopro, recupera a calmaria.

A encenação do romance conclui-se com o conjunto harmônico da voz em canto, da dança folclórica, de uma panorâmica dos músicos, a nau, mar de tecido, palco, grande platéia e aplausos.

O fluxo sonoro e a constelação de imagens em permanente movimento encurtam a distância entre o passado e o presente, entre o vivido e o sonhado.

Nota-se, nesta versão em vídeo, a migração dos conteúdos míticos presentes nas narrativas épicas da tradição oral: partida do herói, travessia (marcada por provas,

pela fome, pela morte), retorno – percurso iniciatório. Recuperados, via memória, discursos heterogêneos entremeados desvelam suas fontes, oferecem ao leitor a oportunidade de participar da aventura mítica como herói-enunciador em função de sua experiência ativa construída no contato com obras do cânone e na vivência dos cantadores do nordeste brasileiro.

V. NAU CATARINETA

O mítico romance marítimo do cancionero lusitano, tendo, pois, há muito aportado em terras brasileiras, recebe, em 2003, um tratamento gráfico especial do ilustrador e escritor Roger Mello, em produção endereçada para crianças.

O autor realiza cuidadosa pesquisa das manifestações folclóricas do mundo lusófono e, a partir de textos de diversas variantes, chega a conceber em um amálgama de múltiplos traços uma obra singular, tecida de densa brasilidade, mas capaz de manter, com extrema finura, a síntese lírica e o alto grau de dramaticidade do clima trágico marítimo do século XVI, que, afinal, era a realidade portuguesa.

A obra assim construída cria linhas de tensão, ao mesmo tempo em que partilha o imaginário cultural de povos de expressão portuguesa em diálogo com valores, idéias, sociedades, associando significados que engendram sua constituição e que, historicamente, vão sendo transformados.

A investidura e reordenação de elementos do imaginário popular requerem por parte do leitor competência lúdica e reflexiva, enquanto no processo autoral a pesquisa e sensibilidade criadora desvelam e garantem a sabedoria e nível estético a que pode chegar a poesia anônima e do povo.

Esse diálogo intertextual no interior da obra literária, como tessitura da experiência narrativa, reabilita a cumplicidade (em tempos atuais) entre o contador e o público. Cumplicidade que inscreve, por sua vez, o autor como leitor/ouvinte e a obra como produto dinâmico dessa mediação que se opera “através de um trabalho de construção poético de absorção e transformação” (ABDALA JR., 2003, p.109).

Na obra, inscrevem-se, em metalinguagem, elementos que presidiram o nascimento e desenvolvimento da narrativa, os diálogos que se processam, as absorções e transformações. Uma dinâmica similar opera-se, também, em nível de recepção, posto que a reordenação de elementos no interior da obra, de forma constante, modifica a leitura desses processos.

A multiplicidade e a intertextualidade aparecem como dados a serem decodificados. O leitor depara-se com um espaço labiríntico de traços permutativos e figuras brincantes, com uma obra em movimento.

O autor ilustrador recorre a princípios da arte *naïf* - forma de expressão artística que valoriza o primitivo, o não-erudito, o simples, o aparentemente rudimentar, o espontâneo, o que nos remete às formas primitivas de expressão humana. Poesia, visualidade, planificação gráfica, minimalismo, coreografia e recursos cênicos, cor, formas, e imagens entrecrocavam-se, intercambiam sentidos, desafiando interpretações que se pretendam absolutamente lineares.

Pela disposição lúdica e inteligência aventureira é que irá o leitor / ouvinte / espectador reter os sentidos ali potenciais. A obra, assim, passa a ser espaço de travessia, potencialidades, tanto dos sujeitos que a integram: leitor e autor, como dos componentes materiais de significação que entram em sua discursivização.

A apreciação estética, mediante esse processo, é lúdica, reflexiva e utópica, sendo capaz de, pelo caráter lúdico e pelo jogo proposto, engendrar pensamentos críticos a respeito da realidade, do concreto histórico, e, ao mesmo tempo, regenerar sentimentos.

Poema e ilustrações mostram um trabalho de releitura, por meio de códigos verbais e não verbais, que recuperam a *performance* característica da produção artesanal, ou seja, recriam, esteticamente, verbo, gesto, alma e olhar na página do livro. Entram em jogo re-leituras da História, da herança cultural, da literatura por meio de vozes dissonantes na apresentação de uma verdade, agora polifônica.

Se os códigos verbais e não verbais tornam-se essenciais para a construção dos sentidos, códigos de sistemas sociais, culturais e literários também constituem estratégias discursivas. Entre outras tensões, tradição e modernidade intercambiam-se em paródias e transformações e garantem, assim, o nível de interdiscursividade na prática ficcional, legitimando-se em um sistema literário que ao fim e ao cabo a incorpora. Fragmentação, colagem, montagem conceitual e fusão presidem a composição do livro, o que vai exigir maior interação do leitor.

Verifica-se que a desritualização e dessacralização das formas canônicas do contar acabam por trazer elementos mais próximos de formas ancestrais, por conseguinte, de experiências narrativas mais caóticas. Em contrapartida, a consciência de linguagem, que engendra tal procedimento, e, os recursos estéticos selecionados propiciam, pelas vias da arte, novas ordenações, em formas mais rebuscadas.

A obra está organizada por dois campos ou arranjos narrativos distintos e que entram em processos de alternância, de superposição e encaixes. O fandango, registro e apresentação do espetáculo e a narrativa que traz o poema romanceado da nau catarineta com seus personagens, seu enredo dramático e de forte inspiração religiosa. Como moldura, encontra-se um terceiro, que, apesar da ludicidade, embrenha um complexo drama humano vivenciado por amantes cujo fado é a separação motivada pelo trabalho no mar. De fato, uma experiência tematizada em diferentes expressões textuais, difundida em provérbios populares (“em cada porto um amor”) e legitimada por um contexto sociocultural.

O processo de alternância e justaposição de um arranjo e outro, engendrado pelo verbal e visual, promove a fusão de tempo e espaço. Essa estrutura, operando por coordenação e encaixe, resulta na confluência da história na *performance*, da *performance* na história. Além disso, como já comentado, é requerida a presença do ouvinte, mas também é essencial um olhar curioso, atento que acompanhe e capte cada índice de informação dos eventos que ora são simultâneos, ora recebem planificação e movimento no espaço da página, nada ocorre se o leitor não notar.

Portanto, a competência lúdica, a informação cultural, a reflexão e a crítica tornam-se essenciais para se participar do jogo das representações, que se monta em jogo de espelhos, com reflexos prismáticos de um imaginário (novo) compartilhado.

As personagens, os figurantes - o leitor, o autor - multiplicam-se na ocupação do espaço livro – agora palco – da narrativa coreográfica que enreda memória e tradição. Reencenando-as, deixa-as reviver em todos nós e com múltiplas testemunhas.

As personagens da versão canônica estão agora refuncionalizadas, subvertem-se posições hierárquicas em vozes e culturas entremeadas. Os conteúdos míticos das narrativas épicas - partida do herói, travessia, retorno – percurso iniciatório - estão aqui presentes.

Os recursos de construção da narrativa e os recursos de metalinguagem, que entram na composição da obra, ensinam ao leitor a astúcia do navegar-existir, desvelando, agora, pelo conhecido e desconhecido, meandros das representações da história permeadas pelo imaginário e seus acertos com o real.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As três versões da Nau Catarineta analisadas colocam em diálogo intertextual a tradição e a modernidade. Todas elas configuram-se como viagens imaginárias, que nos levam a transitar entre experiências reinventadas por diferentes códigos e linguagens.

No domínio das viagens imaginárias aqui assinaladas, não apenas se torna presente o outro como com ele se estabelece diálogo, marcado pela reciprocidade e pela solidariedade, como se lê em Roger Melo:

Trago um raminho de flores
Para adornar meus amores,
Caturritas de Sergipe,
Periquitos dos Açores.

O comparativismo que se faz pela solidariedade implica a valorização da circulação dos repertórios culturais, a validação dos laços de parentesco, das margens de compartilhamento. A nau catarineta desloca-se pelas fronteiras, em um espaço inominado, desenraizada da terra de origem, sem se enraizar na terra de destino. É uma nau à deriva que não se fixa em nenhum território, mas se põe em trânsito, em permanente travessia, acenando para uma nova forma de estar no mundo e de compreendê-lo. Nesse sentido, ela faz lembrar a *Jangada de Pedra*, de José Saramago, ao se deslocar do continente, em um espaço marítimo de fronteira, sedimentando o encontro das culturas de que a língua portuguesa é expressão.

Nas ondulações do tempo, no permanente movimento do vir-a-ser, engendram-se as reflexões sobre a relação Brasil-Portugal, compreendendo que, ultrapassadas as desventuras coloniais, torna-se hoje possível estabelecer aproximações comunitárias, fortalecendo laços de solidariedade, muito menos territoriais do que culturais.

A despeito das distintas marcas históricas que singularizam as formas artísticas em suas localidades, as várias migrações e reinvenções de imagens, os distintos trânsitos e diálogos de linguagens, observados nos textos em análise, atestam uma ecologia cultural de complexas semelhanças, que se traduz por via do imaginário, fertilizado pela própria inventividade de que o texto artístico é portador.

A reordenação de elementos do imaginário popular, com a consciência de linguagem de que dispõem os artistas contemporâneos, permite trazer a memória como

recriação, tendo-se a cada acesso um novo texto; leituras autorizadas pela tradição, que se engendram, por isso mesmo, em processos contínuos de transculturação.³

Nas três obras analisadas, o espaço de fronteira preenche-se da plurivalência da voz viajeira, por meio da qual a experiência humana se refaz. Ademais, a nau catarineta, compreendida simbolicamente como barco-existência, é metáfora da vida humana – condição de existir, independente de tempo e lugar.

Nesta época de novas navegações em nível interplanetário, começamos a nos deslocar por paisagens híbridas, desterritorializadas, que estão sendo colonizadas por um capitalismo perverso e cuja extensão pode abarcar e moldar culturas sob a égide de um modelo hegemônico. No entanto, isto não pode nos cegar. Como intelectuais das letras, devemos aguçar nosso olhar para rotas de sensibilidade e inteligibilidade, exploradas pelo artista. Essas garantem tessituras mais criativas e responsáveis para o desenvolvimento do imaginário: território de múltiplas sínteses e tendências.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR., Benjamin. *De vôos e ilhas: literaturas e comunitarismos*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CUNHA, Maria Zilda. *Linhas e entrelinhas, recepção ativa: uma forma de diálogo*. São Paulo: Casemiro, 2001.

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

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEUAX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Portugal: Edições 70, 1988.

MELO, Roger. *Nau Catarineta*. Rio de Janeiro: Manati, 2007.

MORIN, Edgard. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez, 2003.

NÓBREGA, A. *Lunário Perpétuo*. PE, Brasil, 2003.1 fita vídeo (120 min).DVD,

³ CUNHA, Maria Zilda. *Linhas e entrelinhas, recepção ativa: uma forma de diálogo*. São Paulo: Editora Casemiro, 2003.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TORRADO, Antonio. II. Paula Soares. *A nau catarineta que tem muito que contar*. 2. ed. Portugal: Civilização, 1992.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

**A SOCIEDADE DE CONSUMO COMO OBJETO DE CONTOS DO
ESCRITOR PORTUGUÊS JOSÉ SARAMAGO E DO BRASILEIRO J. J.
VEIGA: CONFLUÊNCIAS TEMÁTICAS**

Marilúcia Mendes Ramos - UFG¹

O cotejamento dos livros de contos *Objeto quase*, de José Saramago, publicado em 1978, com *Objetos turbulentos*, de José J. Veiga, publicado em 1997, permite perceber o diálogo entre os seus seis e onze contos, respectivamente. A distância temporal de quase vinte anos não os afasta, pois a temática em ambos abordada, de um sistema econômico capitalista agônico em que as mercadorias se sobrepõem aos homens, os aproxima, e mesmo sendo passados já doze anos da publicação de Veiga, a problemática trabalhada artisticamente pelos dois autores continua atual.

A fim de dar visibilidade a esse diálogo, pretende-se neste artigo confrontar alguns dos contos de cada livro, inicialmente, comentários gerais sobre os dois livros serão esboçados para depois, dialeticamente, se proceder à comparação.

Percebe-se após a leitura dos dois livros que a confluência temática dos textos dá-se pela crítica ao desmedido culto e apego aos bens de consumo ou ao poder simbolizado pelos objetos, o que afasta os seres humanos de sua própria existência, mas até mesmo no título de um dos contos essa proximidade temática se evidencia. Trata-se do conto “Cadeira”, presente nos dois livros cotejados, de que se tratará adiante.

A leitura dos seis contos de *Objecto quase*, “Cadeira”, “Embargo”, “Refluxo”, “Coisas”, “Centauro” e “Desforra”, leva o leitor a tomar consciência da circulação incessante e aleatória de mercadorias, mas, do ponto de vista estilístico, em cada conto, breve e denso como tem se configurado a narrativa curta contemporânea, uma linguagem célere, quase telegráfica, faz emergir os objetos. A leitura sequencial dos contos permite delinear um percurso do homem, que vai de seu estado de ambição, simbolizado pelo ditador, como em “Cadeira”, passa pela sua alienação, como em “Embargo”; chega ao ápice dessa alienação em “Coisas”, com um indivíduo que por

¹ Professora Doutora Associada da Universidade Federal de Goiás.

covardia se submete às normas do mundo e assiste à revolta de objetos; e, num movimento que se pode entender como processo do início da inversão, o homem segue seu percurso de “volta” primeiramente pelo rei que quer banir a morte de suas terras e foge à aventura heróica; passa então pela revolta da fantasia e do lúdico até a indignação do real em “Centauro”, em que este ser metaforiza o homem dividido entre a força e a sensibilidade sem possibilidade ainda de transpor mundos; e chega até a redenção do homem, ou a sua conscientização, no último conto, “Desforra”, em que símbolos de metamorfose indicam a possibilidade de transformação do homem.

Nota-se, então, que de narrativa em narrativa a incompletude sugerida pelo “quase” vai se transformando de quase um objeto em redenção do humano, como esse último conto, “Desforra”, metaforiza. Nele, a porção do humano se sobrepõe à objectualização do ser e um recomeço se esboça, já que tudo é cíclico, como cada conto indica, inclusive a linguagem que os cria, assim, do primeiro ao último conto o ritmo vai sendo desacelerado. Note-se, a exemplo, que “Cadeira” vai levando o leitor pelos labirintos da criação: ora o narrador leva o leitor para o Egito com suas pirâmides, ora para o universo da biologia, e por vezes “coloca” um dicionário em suas mãos. Tal procedimento estilístico, diríamos metalingüístico, faz o narrado parecer-se com a coisa narrada, pois o modo de elaboração textual lembra os próprios caminhos sinuosos abertos silenciosamente e ligeiramente pelos cupins que roem a cadeira de modo perseverante por anos seguidos, assim como seus antepassados.

Desse primeiro para o último conto, nota-se que o final do livro traz uma linguagem cênica em que as imagens vão se formando para o leitor num outro ritmo, num compasso que permite “olhar” detidamente o que o narrador “mostra”, sem a “corrosão” do primeiro. Dessa forma, o conjunto das seis narrativas indica ou justifica o título do livro, pois em cada um deles o homem quase se transforma em objeto de sua ganância, pecado capital que dominou o século XX e cujas conseqüências o século XXI vem tentando contornar. Entretanto, como num ciclo que se fecha, o último conto traz a possibilidade de novo ciclo, com o homem tendo a chance de fazer diferente, podendo-se inferir que o escritor acredita na capacidade do homem de criar, destruir, mas também de recriar mundos.

Nos textos iniciais mais que nos últimos, as divagações do narrador, aparentemente fortuitas, reforçam os episódios narrados e constituem-se em espaço para a crítica, valendo-se o narrador do humor ou da sátira para essa crítica, ou da insinuação

e da ironia como recursos estilísticos, o que, por fim, é por onde a genialidade do escritor mais uma vez se realiza.

No penúltimo conto, após sua queda do penhasco na fuga pela vida, o “Centauro” tem suas porções cavalo e homem cindidas, assim como as partes força e sensibilidade respectivas. Na sequência que notamos haver no livro, percebe-se que a partir dessa cisão é que pode haver o reencontro do homem com ele mesmo no referido conto “Desforra”, em que o discurso mítico está presente nas simbologias referentes aos processos iniciáticos, que são frequentemente associados a cruzar uma ponte, subir ou descer uma montanha ou uma ladeira ou escada, percorrer uma estrada ou atravessar fronteiras, ir para a outra margem. Nesse conto de *Objecto quase*, de Saramago, mais precisamente às páginas 133 e 134, alguns desses símbolos iniciáticos compõem o desfecho da narrativa, como “atravessou o olival”, subiu “a ladeira”ⁱ e “nadou para a outra margem”ⁱⁱ, reforçando a idéia de recomeço, que é preparado pelos símbolos de metamorfose, como a cigarra, a rã, a água. Tal processo desencadeia-se da seguinte forma. O rapaz assombrado com a cena da castração, “voltou para dentro” e bebeu, “deixando que a água lhe corresse pelos cantos da boca, pelo pescoço, até aos pelos do peito, que se tornaram mais escuros”. A água, símbolo de renovação, banha-lhe por dentro e por fora. O processo de transformação vai se instalando. Primeiro, a castração do porco e a ciência da conseqüente impossibilidade de continuidade da vida plena que o ato sugere; depois da empatia, a busca do jovem por outro destino diferente do que o porco tivera. O narrador vai recorrendo aos símbolos da metamorfose que se processará paulatinamente. No momento da castração, a cigarra - cuja característica é a de durante a seca ficar na terra alimentando-se de raiz, mas à época da chuva, após cantar, atrair a fêmea e acasalar-se, morrer, deixando seus descendentes - “roía o silêncio”, enquanto os dois homens e a mulher que castraram o porco “Ficaram todos calados”. Silêncio e som propiciam um profundo encontro do jovem consigo mesmo, conduzem-no então à comunhão com a Natureza, pois faz empatia agora com a cigarra e sai “sob a torreira do sol”, enquanto a “mesma cigarra rangia, em tom mais surdo” e, como símbolo dessa integração, se misturam no “lodo que se insinua entre os dedos dos pés e irrompe para cima”ⁱⁱⁱ. O jovem, de modo individualizado, toma consciência de si mesmo e do mundo e se descobre uno, em comunhão com a Natureza que é descrita como se tudo fosse uma só matéria.

O rapaz olha, observa e sente o chamado da vida e, cruzando o rio, passa para a fase adulta, dando seguimento à vida ao dirigir-se convicto à moça, ato de continuidade

impossibilitado ao porco pela castração, que por fim refere-se mesmo à castração do ser humano. Acentuando a idéia do cíclico que está por todos os contos, “Desforra” fecha o livro e ao mesmo tempo anuncia a esperança nas novas vidas, no eterno recomeço que possibilita novas versões do viver, quando talvez carunchos não tenham de roer até fazer cair da “Cadeira” ditadores ciosos pelo poder.

Já os títulos dos contos de *Objetos turbulentos* remetem diretamente a objetos que envolvem pessoas no dia-a-dia, como “Espelho”, “Cachimbo”, “Cadeira”, “Manuscrito perdido”, “Vestido de fustão”, “Caderno de endereços”, “Cantilever”, “Luneta”, “Tapete florido”, “Pasta de couro de búfalo” e “Cinzeiro”. Neles, as personagens são captadas a viver num determinado momento sob o domínio de um objeto: ora é um espelho encontrado nas ruínas de uma casa e que passa a desestruturar a vida de um casal; ora é uma cadeira que faz aflorar o individualismo de seu dono; ou uma luneta do adolescente que penetra a intimidade dos vizinhos; um diabólico tapete florido; uma palavra, cantilever; um caderno de endereços; um cachimbo a propiciar a penetração noutros círculos; uma pasta de couro, um cinzeiro.

As personagens comuns, todas de boa índole, em sua maioria vivendo num ambiente familiar normal, como nas cidades pequenas, é que, de repente, buscam obcecadamente por algo que está fora, como um objeto de que passam a necessitar e que as dominará e as conscientizará sobre sua fuga para o material para não ter de enfrentar a difícil arte de viver em sociedade. Assim, de uma situação pacata na cidadezinha interiorana passa-se a uma de dominação do ser pelos bens materiais.

Marca de Veiga, os contos não têm um final definitivo, digamos, apenas chegam ao fim. O núcleo de todos é a dependência do homem pelos objetos que ele mesmo cria e dos quais não pode mais se separar, não parecendo interessar ao escritor incumbir-se de criar um desfecho para a problemática do consumismo que reiteradamente aborda. Os narradores de Veiga contam pelo prazer de contar, nesse ambiente de cidade interiorana, e estão próximos do que narram, introduzindo até ditos e crenças populares que vão sendo naturalizando na tessitura do texto.

Segundo Maria Zaira Turchi, em seu artigo “As fronteiras do conto de José J. Veiga”, a obra desse autor “possui um centro ideológico, uma visão crítica sobre a sociedade e suas formas de organização política e social, que aparece nas construções alegóricas”^{iv}. Tal “centro ideológico” está presente também nesse último livro de Veiga, publicado um ano antes de seu falecimento, em 1998. Nele percebemos suas temáticas recorrentes, como o progresso, a máquina e a tecnologia se expandindo para as

pequenas cidades e as modificando, assim como os objetos desviados de sua função primeira, as quais são retomadas nos contos de *Objetos turbulentos*, mas com o fantástico e absurdo, também suas marcas, neles tratados como alegoria para representar o homem submetido aos objetos criados, desejados e cultuados por ele mesmo. Assim, nos onze contos há um objeto a desencadear a narrativa e cada um se refere bem mais aos seres a se submeterem inconscientemente às “coisas” do mundo capitalista que ao próprio objeto, o qual por fim figura como instrumento para a reumanização, não importando muito qual seja esse objeto.

Os contos tratam de mostrar os objetos aprisionando os seres em casa e em si mesmos. É o caso de “Espelho”, “Tapete florido”, ou de “Cadeira” em que esses objetos seduzem seus donos e os aprisionam, a ponto de serem colocados em lugar de destaque na casa, como na sala, lugar que deveria ser da convivência, mas é o do insulamento revelado por meio de objetos de desejo.

Ao final da leitura, a veia crítica de Veiga salta, pois o desfecho de cada um dos contos parece querer resgatar o homem de sua cegueira. Daí uma pista para o entendimento do subtítulo, “contos para ler à luz do dia”, porque de fato a realidade é abordada da cegueira a que os seres humanos estão submetidos à luz da razão e da consciência. Há algo perturbador que precisa ser resolvido e cada desfecho dos contos abre uma possibilidade de resolução do conflito, pois a objectualidade dos seres foi exposta.

Nesses contos de Veiga a estruturação narrativa é semelhante: há um problema revelado pelos objetos de que os seres tomam consciência e precisam mudar. Portanto, *em cada conto*, as personagens cumprem um propósito de mudança do seu pequeno mundo após uma submissão ao objeto, o qual depois se coloca a serviço de sua reumanização. Nos de Saramago a estruturação narrativa parece conduzir o leitor *a cada conto* para essa conscientização, num *crescendum*, até “Desforra”, formando-se, de conto em conto, essa possibilidade de redenção do ser em detrimento do ter, principalmente do ter poder.

Em outro conto de *Objecto quase*, “Embargo”, o percurso labiríntico do motorista que só desejava chegar ao cliente ou ao escritório numa manhã fria instaura o absurdo e, diante dessa sensação, parece não haver uma ordem a ser restabelecida, pois nem mesmo quando o carro pára por falta do combustível e o homem cai há indícios de que tudo voltará ao normal, já que o narrador introduz de passagem a idéia de morte - que o salvaria de tamanha submissão aos “mandos” do automóvel - sem, entretanto,

afirmá-la. O discurso parece chegar ao *nonsense* e a reconciliação com o mundo anterior aos fatos está impossibilitada, diferentemente do que sugere Veiga, que justamente busca essa reconciliação em cada conto.

Nos de Saramago percebe-se o uso de uma linguagem que se parece com a coisa narrada, com ritmos acelerados em alguns momentos e menos acelerados em outros, ou o mesmo se estendendo para os contos, que apresentam uma linguagem cíclica como cíclico é o próprio movimento do objeto, ou como acelerada é a circulação das mercadorias no mundo capitalista. Instala-se, assim, durante a leitura, uma “sensação do absurdo”, característica do mundo atual.

Já Veiga vale-se da simplicidade do "contador de casos", com narradores que contam pelo prazer de contar, encaminhando os fatos em princípio desconexos para os desfechos às vezes aterrorizantes ("O cinzeiro"), outras, sensíveis ("Luneta").

Assim como ocorre no conto “Embargo”, em que o objeto carro antropomorfiza-se e passa a exercer total domínio sobre o homem - fato de que este só se dá conta aos poucos e aterrorizado - no conto de Veiga, “Tapete Florido”, o poder também diabólico do objeto é tematizado. No caso do primeiro, o medo da perda do objeto de desejo, o carro, do início da narrativa, é transferido do homem para o carro, que passa a temer ficar sem gasolina e a obrigar o homem a abastecê-lo, indo depois o próprio carro, sem que o homem consiga detê-lo, em busca desesperada pelo combustível que o mantém ativo. A luta do homem para sair da prisão que o carro lhe impôs só termina(?) quando o combustível acaba. Já no de Veiga, “Tapete florido”, aos poucos o sonhado tapete vai se transformando em obsessão e quase leva a mulher à loucura, não tivesse o casal conseguido livrar-se do objeto. Após Altino trocar o fusca pelo Chevette, teve de comprar o tapete da sala de estar para a mulher, conforme prometido, de metáfora cor: ramagens verde-musgo sobre fundo verde-alface. Verde-alface era a vida dessa mulher, quase invisível, e o contraste com o “verde-musgo” é que a leva à hipnose e à percepção dessa invisibilidade que a vai consumindo como musgo. O marido demora a perceber o estado obsessivo da mulher, justamente pela sua quase invisibilidade e por encontrar-se também ele obcecado pelo trabalho e dinheiro, vendendo mais e mais aparelhos de purificação de água. Entretanto, assim como no conto “Amor”, de Clarice Lispector^v, o marido é o responsável pelo restabelecimento da aparente ordem, este, diferentemente do conto de Clarice em que Ana é levada pela mão para a segurança do quarto, Sucena é levada para jantar fora: “Ele levantou-se, beijou-a na testa. – Adorei o relaxo. Não fosse ele, não teria pretexto para jantarmos fora.”^{vi}. Nesse jantar o casal, após certa

dificuldade, conversa, a mulher se expõe e, ao final da narrativa, percebe-se que o tapete tão sonhado tornou-se um instrumento para a conscientização da vida tola que a dona-de-casa levava, mas, como os contos de Veiga não se propõem a resolver os conflitos, e sim a apresentá-los, o desfecho deixa em aberto se com a cor vermelho sangue de boi do novo tapete sua vida mudaria para melhor, ou se a falta de contraste de cores do novo tapete pretendia mesmo era evitar a reflexão. O certo é que pela epifania a partir desse objeto a mulher se conscientizou de sua vida medíocre, agora sem confrontações: “Sucena nunca mais viu a história de sua vida passada nem as ameaças do futuro, acontecendo diante dela nas ramagens do tapete verde-escuro sobre verde-claro”^{vii}.

O diálogo que se nota entre os dois livros evidencia-se ainda, como salientamos acima, no título de conto comum aos dois, “Cadeira”, pois tanto no de Saramago quanto no de Veiga um objeto, a cadeira, é transformado em alegoria do poder.

No de Saramago, o conto trata de modo alegórico de um fato relativo à história recente de Portugal, a queda accidental do ditador Salazar de uma cadeira, em 1968, a qual foi, devido a problemas cerebrais decorrentes, a responsável por sua queda do governo e morte em 1970. A narrativa está, assim, entretida de citações históricas e irônicas que explicitam a posição do narrador quanto à ditadura salazarista. O foco é a cadeira, seu desabamento, sua madeira acessível ao inseto que a deteriorou por gerações, a perfeição de sua queda que causa o fim da ditadura, e, por ironia, a influência de míseros e persistentes cupins e do objeto cadeira nos destinos de Portugal. A linguagem, com traços barrocos, remete ao lúdico, e digressões e sinônimos não permitem que a história se encaminhe logo para o desfecho, metaforizando o trabalho paciente e persistente dos cupins.

Depois de todas as associações do *anobium* com heróis populares que derrotam os bandidos e se aconchegam nos braços da amada, inicia-se o momento da queda, detalhadamente descrito, quadro a quadro, com direito a paradas para reflexões, como o cupim a saborear certo pedacinho “abocanhado”.

No conto de Veiga o objeto cadeira antropomorfiza-se, apresentando, também esse, um clima de fantástico que se configura por fim em alegoria. Uma cadeira, cujo antigo dono era um bispo, que a deixou de herança ao Dr. Valério, que a doou a Delduque, passa a ser objeto de obsessão deste, que, pensando ter só levado vantagens, passa curiosamente a vivenciar as angústias existenciais do bispo e a se responsabilizar pelos sofrimentos da humanidade. Dom Sereno, o bispo, tinha uma antiga cadeira antes dessa doada, mas um dia, tendo se levantado para cumprimentar um retardatário

importante em uma reunião para discutir uma ação social, a cadeira “desmanchou-se, e ele viu-se sentado no chão. Passado o susto (felizmente S.E. Reverendíssima não se machucou)”^{viii}. Os amigos resolveram doar-lhe uma nova cadeira no lugar daquela irreverente, que trazia uma placa com os dizeres: “A D. Sereno Argenta, seus amigos e admiradores. Cantagalo, 7.7.42. *Per non cadere*”^{ix}. Essa nova cadeira, que já contava agora com 40 anos, mas 20 de uso, foi o motivo da obsessão de Delduque. Assim como a Sucena de “Tapete florido”, Delduque não conseguia mais separar-se do objeto e começou a sentir preocupações com os menos favorecidos, a sentir-se culpado pelo seu conforto enquanto muitos não tinham o que comer. Num sonho, crê que D. Sereno o liberta do dever de cuidar sozinho dos sofrimentos da humanidade. O poder da cadeira seduz seus donos posteriores, mas não sabiam eles que o poder tem duas faces, pressupõe também responsabilidade, deveres.

Como não se compara aqui neste trabalho a qualidade estilística dos dois autores, mas sim o possível diálogo entre os dois livros, saliente-se que pode ser inferida uma alusão ao conto de Saramago, pois a cadeira se desmancha de velha, levando D. Sereno ao chão, mas o narrador esclarece que o bispo não se machucou, ao contrário da personagem do conto de Saramago que se machuca ao cair da cadeira que igualmente se desmancha, também por estar velha demais e por obra dos cupins. No lugar do ditador, Veiga alude a um bondoso bispo, de nome com iniciais S A, o contrário de A S, Antonio Salazar. Contrariamente também, Veiga cria uma personagem com poder que usa de modo bondoso, para favorecer os que desvalidos, que usa seu poder para amenizar os sofrimentos da humanidade. Como o ser humano deseja sem conhecer se a posse será para bem ou para mal, não sabia Delduque que a cadeira o levaria a ter, também, o dever para com os pobres que o antigo dono dela tinha. De tal modo que o desejo do objeto, sem que pudesse prevê-lo, lhe traz mais preocupações que prazer, até que muda e resolve compartilhar a si e a seus bens com os demais.

As epígrafes dos dois livros também chamam para o diálogo. A de Veiga: “Que assim, assim e assim quites, velhos papéis, a incômoda presença do inacabado”^x, de autoria de um suposto Álvaro Delduque Álvares, remete, diferentemente das epígrafes de seus livros ambientados no rural, a algo que pode ser e estar em qualquer tempo e lugar, que é a sensação do inacabado, do quase, do que se deixa por fazer, e o escritor, assim juntando seus velhos papéis, transforma-os de objetos quase em objetos turbulentos de contos, e quita seu compromisso com o que iniciou, vencendo a incapacidade de domar o tempo em função das coisas todas que envolve o viver.

Embora cada e todos os contos remetam à relação do ser humano com os objetos, e isso lhe confira unidade, no livro não se consegue perceber o aclamado Veiga iniciante de *Cavalinhos de platimplanto*, de 1959, ou mesmo o dos tantos outros livros subsequentes. Neste, a idéia da epígrafe se mantém quase como uma advertência ao leitor de que são textos reunidos “assim, assim e assim”, e, de fato, não se encontra nesse livro o melhor do estilo de Veiga, embora sua peculiar crítica social e política se mantenham presentes. Já na epígrafe de Saramago: “Se o homem é formado pelas circunstâncias, é necessário formar as circunstâncias humanamente”, de K. Marx e F. Engels, de *A Sagrada família*, percebe-se a ideologia não só dos autores da frase, mas também do próprio escritor, que, anticapitalista como Veiga, nos contos vai progressivamente chamando a atenção para os bens de consumo que orbitam ao redor das personagens à espreita de que elas os desejem, consumam e novamente desejem outros bens num ciclo sem fim. Veiga, leitor de Saramago, em cada conto vai redimindo o homem ao formar as “circunstâncias humanamente”, já Saramago o faz a cada conto sucessivamente. Ao fim do livro de Saramago, o conto “Desforra” parece oferecer humanamente essas circunstâncias, pois há um clamor pela vida, mas sem as coisas, já que o jovem rapaz atende aos apelos da vida despido, numa (re)integração com a Natureza, simbolizando a reumanização dos seres, num novo começo, como Adão e Eva no paraíso.

O enfrentamento dos dois objetos, quase e ou turbulentos, permite sondar a recepção de Saramago também entre os escritores brasileiros, mais especificamente do autor goiano José J. Veiga. Para além dos diálogos textuais, os dois escritores estabelecem diálogos ideológicos, pois a obra de Veiga desde a primeira produção que se deu em 1959, com *Cavalinhos de Platimplanto*, trata sob diversificadas maneiras do avanço do progresso e da tecnologia sobre as cidades pequenas, interioranas ou, aproximando a lente, dos objetos que, sejam eles materiais ou símbolos de poder, vão imperando sobre os homens até levá-los à cegueira sobre si mesmos, temática percebida também como objeto de sondagem de Saramago.

REFERÊNCIAS

LISPECTOR, Clarice. Amor. *Seleção*. Seleção e texto-montagem de Renato Cordeiro Gomes. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1975. p. 27-37.

SARAMAGO, José. *Objecto quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

TURCHI, Maria Zaira. As fronteiras do conto de José J. Veiga. *Revista Ciências e Letras*, n. 34. Porto Alegre, 2003. pp 93-104. Disponível em www4.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art08/pdf. Acesso em 03/09/2009.

VEIGA, José J. *Objetos turbulentos: contos para ler à luz do dia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

NOTAS

ⁱ SARAMAGO, 1994, p. 133.

ⁱⁱ SARAMAGO, 1994, p. 134.

ⁱⁱⁱ SARAMAGO, 1994, p. 133.

^{iv} TURCHI, 2003, p. 102.

^v LISPECTOR, 1975, p. 36.

^{vi} VEIGA, 1997, p. 110.

^{vii} VEIGA, 1997, p. 111.

^{viii} VEIGA, 1997, p. 32.

^{ix} VEIGA, 1997, p. 32.

^x VEIGA, 1997, p. 8.

A CRIAÇÃO DO MUNDO DE MIGUEL TORGA: “O MUNDO CRIADO A NOSSA MEDIDA”

Monica de Oliveira Faleiros - Uni-FACEF¹

Este estudo, que ora apresentamos, é parte integrante de nossa tese de doutorado defendida em 2007, cujo objetivo era o de investigar sobre uma poética da narrativa de Miguel Torga por meio de seus romances *O Senhor Ventura*, *Vindima* e *A Criação do Mundo*, obras consideradas romances a partir do que propõem Bakhtin (1993) e Lukács (2000), uma vez que se trata de narrativas que, basicamente, tematizam a história de uma busca, em que o sujeito e o mundo são apresentados em sua dimensão complexa e contraditória; outro aspecto a ser lembrado no que diz respeito a considerá-las romances é o caráter aberto da forma romanesca, que prevê um sistema não definido, podendo incorporar outros gêneros.

Ao longo de nossos estudos sobre as obras referidas, observamos seu caráter eclético, oscilando e incorporando formas variadas: ora traços de dramaticidade, ora de crônica e ensaio. Por outro lado, embora em diferentes aspectos, os romances mostraram-se vinculados a formas romanescas tradicionais a partir da análise de seus cronotopos, que realizamos tendo em vista os estudos de Bakhtin (1993) sobre as formas de tempo e de cronotopo no romance, ensaio que integra o livro *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. É por meio das características dos cronotopos que Bakhtin apresenta e evolução do gênero romance em seu ensaio. Assim, ao abordarmos as narrativas, buscamos apontar seus pontos de contato bem como suas diferenças em relação às descrições oferecidas pelo teórico.

Em *O Senhor Ventura*, por exemplo, foi possível entrever o cronotopo do romance de aventuras e de aventuras e costumes em que, por meio do percurso, da viagem, realizado pela personagem projetam-se suas vivências e as transformações sofridas; nessa medida, tempo e espaço, ou ainda, vivências e percurso, ficam fundidos

¹ Professora titular da disciplina de Literaturas de Língua Portuguesa: Portuguesa e Brasileira, do Curso de Letras do Uni-FACEF – Centro Universitário de Franca.

uma vez que, por meio desse entrecruzamento, o tempo se torna visível e o espaço investido de significados; já em *Vindima*, pôde-se vislumbrar o cronotopo do romance idílico, descrito por Bakhtin como a construção de uma narrativa em que tempo e espaço se implicam mutuamente, uma vez que os fatos só poderiam ocorrer numa relação estreita com o lugar, compondo por consequência um ritmo cíclico, identificável ao tempo mítico em que as histórias giram em torno de situações da realidade básica da vida e são ligadas à natureza. Tudo isso, no romance de Torga, combina-se com a representação da realidade social dos trabalhadores do campo em contraponto à classe dominante que os explora.

No que diz respeito a *A Criação do mundo*, encontramos o que Bakhtin descreve como o cronotopo do “caminho da vida” de que trata no capítulo “Biografia e autobiografia antigas”. Nesse capítulo o ensaísta esclarece que tem em vista o romance biográfico, que, embora não tenha sido criado na antiguidade, é possível vislumbrar por meio dele o desenvolvimento dos registros biográficos que existiram nesse tempo como uma série de formas biográficas e autobiográficas notáveis que exerceram influência no desenvolvimento desses gêneros, mas também no do romance europeu.

Essas formas ligavam-se a dois propósitos basicamente: o da busca do conhecimento, nomeado cronotopo do “caminho da vida”, ou das formas retóricas baseadas no *enkomion*, cujo cronotopo é o da ágora. Nesse tempo, a abordagem particular de si e de seu interior ainda não existiam, a unidade do homem e sua autoconsciência eram puramente públicas.

A integridade perdida, no âmbito da antiguidade, bem como a fragmentação moderna correspondem às idéias sobre o surgimento do romance em relação à epopéia que Lukács (2000) apresenta. Assim, pode-se perceber que o processo de evolução e transformação das formas autobiográficas se atrela à história do romance, constrói-se em sintonia mútua com as transformações da maneira de se ver o mundo, o homem, a sociedade historicamente, o que atesta a autobiografia estar relacionada e ter influência sobre o romance, como afirma Bakhtin (1993).

Na obra *A Criação do mundo*, existe a expressão da consciência privada do indivíduo inadaptado e distanciado (compulsoriamente) de algo que busca incansavelmente: a integridade/integração que se manifesta por meio de uma consciência de si nos espaços fechados, mas também na “ágora”, ou seja, no Torga tudo é individual (parte-se dele), mas há o coletivo: o destino das nações, do povo, a constante ação solidária e fraterna manifesta na atitude insubmissa, combativa e tenaz.

Para Lukács (2000), o romance é a busca dessa totalidade perdida, pelo desejo de reconstituí-la; no entanto, essa busca é falhada à partida, porque as cisões e contradições inerentes ao mundo moderno não mais permitem esse universo íntegro, “integrado” que tanto Lukács quanto Bakhtin reconhecem nas civilizações antigas. Essa aspiração à totalidade é sempre tematizada, então, nos romances e, de fato, nos romances de Torga.

Na *Criação*, manifesta-se o sonho da possibilidade da totalização demonstrada na busca do ideal de uma sociedade justa e livre, essencialmente democrática, o que representa a luta por valores perdidos (e irremediavelmente perdidos), daí o isolamento, a decepção com os semelhantes, a incomunicabilidade - essa a modernidade manifesta na obra que realiza a essência do romance enquanto gênero.

Tais fatores levam a pensar que a base do cronotopo na *Criação* seria aquele que Bakhtin chama de “platônico” ou seja, o do “caminho do indivíduo que busca o verdadeiro conhecimento”, mas com uma importante diferença, marcada por uma mudança de ênfase que, agora, está na busca – e não no encontro -, na “descoberta” ou na revelação, já que a cisão entre o homem e o mundo inviabiliza o mito o saber revelado. A busca agora é a sós, é solitária e é primordialmente interior, subjetiva, de autoconhecimento. Na narrativa de Torga, manifesta-se a impossibilidade do encontro, do apaziguamento deixando ainda mais enfatizada a importância da busca de, pela escrita, organizar o caos em cosmos, fazendo nascer dela – a escrita- a única possibilidade de plenitude e de escapar da morte certa. É o “falhanço existencial” que o romance, como gênero, tematiza que está plenamente representado na *Criação* e no *Senhor Ventura*, principalmente. As obras literárias e o próprio texto, que congrega tempo (criação) e mundo (espaço).

Conforme foi dito, o estudo em torno dessa obra de Torga compunha o objetivo mais amplo de tentar chegar a uma poética de sua narrativa e, nesse contexto, nossa abordagem sobre *A criação do mundo* incluiu não só seu caráter autobiográfico como também seu tangenciamento com o romance de formação, contribuindo para revelar a construção, por meio da obra, de uma “imagem de si”, de uma identidade de autor que se manifesta em todas as obras.

A ideia de buscar por uma poética da narrativa de Miguel Torga surgiu ao longo da pesquisa de mestrado quando trabalhamos com o livro de contos *Bichos* em contraponto às narrativas da tradição da fábula esópica. Ao iniciar a investigação sobre

o autor e ampliar o campo de leitura, vários elementos começaram a apontar para o fato de que ele preocupava-se em construir mais que um pseudônimo.

Lembramos aqui as palavras de Eduardo Lourenço (1994), em artigo intitulado “Um nome para uma obra”, apresentado no I Congresso Internacional sobre Miguel Torga:

Esta vontade de identificação ou assimilação totêmica – se o termo é lícito fora da referência ao reino animal - com uma planta, e nela, com a natureza no seu aspecto quase mineral, foi integrada na leitura e exegese da sua obra como sua imagem de ressonância mítica. Assim o que quis o próprio autor e assim o impôs aos leitores, não como simples pseudônimo, mas como “nome”, ao mesmo tempo simbólico e natural.ⁱ

A esse nome o poeta, somou o nome do arcanjo “Miguel” que, para Lourenço (1991), representa a inscrição do autor numa genealogia também mitificante, mas, nesse caso, cultural, demonstrando “reverência perante três Miguéis da sua nunca desmedida devoção: Miguel Ângelo, Miguel de Cervantes e Miguel Unamuno”ⁱⁱ. O crítico enfatiza que a vinculação a esses “Miguéis” é reveladora não só da admiração pelos artistas, mas de sua identificação com eles, em sua atitude humanista, independente e inconformada. Por meio do novo nome, o poeta realiza uma “auto-mitificação que se cumpre na invenção de si como Miguel Torga”ⁱⁱⁱ.

Nas *Actas*, além desse artigo de Eduardo Lourenço, outros dois abordam a questão do telurismo marcado pelo nome “Miguel Torga” na construção de suas análises e reflexões. Um deles, de Luciana S. Picchio, que, ao voltar-se para a análise das obras do poeta a partir de relações temáticas estabelecidas dialeticamente, mostra e explica o significado das metáforas fluviais que marcam o contraponto ao tropismo da terra.

No outro artigo, Maria Fernanda Angius destaca o sentimento do sagrado na obra de Torga. Para isso, parte do nome do poeta buscando evidenciar essa relação já na criação da identidade poética. A autora entende o sentido de “Miguel” como “entidade de ordem superior na hierarquia celestial” e, ao nome “Torga”, atribui o significado já conhecido. A autora entende que a escolha do nome teve por intenção “a de ser identificado como mensageiro da lírica da serra, a sua tão celebrada serra do Marão.”^{iv}. Para ela, a metáfora criada ultrapassou essa intenção tornando-se a imagem de uma voz que agrega o místico e o social, é a manifestação da “voz poética que ecoa a solidariedade cósmica entre Criador-Poeta-Terra.”^v

Para Eduardo Lourenço (1994), o nome escolhido pelo poeta não se limita à condição de pseudônimo, mas trata-se da construção de uma “identidade mítica, totêmica” por meio dele:

Miguel Torga não é, como tão obviamente se escreve, o pseudônimo do médico e poeta Adolfo Rocha. A pseudonímia é uma simples ocultação superficial – apesar disso já significativa de um certo distanciamento da pessoa social – que de uma maneira geral não implica a *criação de um espaço literário autónomo*, inscrito, por assim dizer, como um código genético, matriz e horizonte de todo o texto futuro, no nome suposto.^{vi}

Interessa-nos, sobretudo, o fato de que, também para Lourenço (1994), por meio do nome, estabelece-se uma profunda relação de compromisso entre a identidade construída e a produção literária:

Não é que, empiricamente, não se descortine na sua obra nenhuma mudança – no conteúdo mais do que na forma – mas, de uma vez por todas, o mecanismo da sua criação, o horizonte que a circunscreve, o espírito que a inspira e move, está, por assim dizer, *pré-determinado*. O seu autor escreve, a partir, e institui como *sujeito* dessa criação, não um banal pseudônimo, ainda menos um *eu-outro*, consciente da sua fragilidade ôntica e sem autêntica *existência*, mas um *Eu-mito* que é já, em si, visão do mundo e consciência da sua missão no mundo.^{vii}

Nesse sentido, também entendemos o nome escolhido pelo autor como uma espécie de princípio organizador da obra, de que emanam a temática do humanismo telúrico e a austeridade da expressão, de modo que tudo passe a convergir para a idéia da “fidelidade de raiz” manifesta na postura solidária que adota em relação às vicissitudes humanas na busca de justiça social, de justificação existencial.

É em torno dessa temática que giram as histórias dos romances de Torga: a busca do Sr. Ventura – como emblema do destino português – de aventuras e riqueza em terra estrangeira, mas que descobre, no caminho inverso, no retorno, sua justificação; na configuração do universo idílico da vindima, cenário de dramas humanos em face das diferenças sociais; na construção da narrativa autobiográfica em que se evidencia o percurso de construção de uma personalidade poética, em que se conta a história da constituição de uma voz vinculada à terra e comprometida com ela.

Assim como cria um universo ficcional por meio de sua obra em prosa, entendemos que a personalidade “Miguel Torga” seja uma criação, parte desse universo, parte da criação, mais que um nome de autor, ou um pseudônimo.

Acreditamos que, para explicar a idéia de que Miguel Torga consiste numa imagem autoral criada - e, ainda para citar Márcio Seligmann Silva (2007), uma “autoficcionalização” -, é necessário considerar sua evidente preocupação em compor uma escrita autobiográfica.

Quando terminamos a redação da tese, deparamo-nos com o termo “autoficção” até então desconhecido. Naquele momento não foi possível, por questões de tempo, ou melhor, dos prazos a cumprir, investigar mais de perto a fonte, a origem desse conceito, o que tem sido agora nossa meta, por meio de um projeto de pesquisa para 2010 a partir dos estudos em curso sobre a teoria em torno da autobiografia e da autoficção, tendo em vista agora as propostas de Serge Doubrovsky (1988): *Autobiografiques*: de Corneille à Sartre, e o estudo de Diana Klinger (2007): *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica, em torno do assunto.

As categorias de autor-criador ou de autor-implícito utilizadas na tese não se mostraram suficientemente abrangentes para explicar o que ocorre na narrativa de Torga, uma vez que a construção “autofictícia” do autor extrapola os limites da obra individualmente (romance, conto, poesia...), adquirindo uma dimensão mais ampla: a da obra no sentido da sua produção como um todo.

Embora não fosse nosso objetivo dar conta da totalidade, ou investigar a poética de todo o conjunto da obra de Torga, a análise dos romances pôde revelar a existência de um projeto literário, de um projeto estético que se corporifica nas obras ficcionais, obras estas que se encontram ligadas por um fio condutor, uma estrutura anteriormente estabelecida, regida pela escrita da narrativa autobiográfica e pela diarística.

A presença, no *Diário*, do prefácio à tradução espanhola da *Criação do mundo*, bem como o comentário sobre a ficção presentes nessas obras levou-nos a entender que, anteriormente ao que Booth (1980) considera como narrador e autor-implícito, individualizados nas obras, existe uma terceira instância, um entre-lugar, parecido com esse “lugar tangente cronotópico” de Bakhtin em que encontramos a voz “Miguel Torga”. Há referências mútuas entre as obras, mas regidas pelos textos autobiográficos, como neste exemplo:

Coimbra, 3 de junho de 1987 - Mais uma viagem. Mais oportunidades ao espírito e mais canseiras ao corpo. Foi sempre assim, e sempre os dois o agradeceram à vida. Um feliz pelo acontecimento; o outro, ufano de o ter possibilitado. Espero que desta vez aconteça o mesmo, já que ambos satisfazem um desejo velho, constantemente frustrado, de conhecer ao natural terras e mares por onde em tempos temerariamente me aventurei na pessoa inventada do Sr. Ventura. Tudo está em saber se o atrevimento ficcionado se vai reconhecer no confronto com a realidade. Raramente o que se vê tem o fascínio do que se imagina.^{viii}

Se confrontarmos a voz que fala no trecho citado às falas do prefácio e às dos primeiros capítulos de cada uma das três partes que compõem o *Senhor Ventura*, fica evidente a sua identidade. Lembramos aqui esse prefácio em que explica o motivo pelo qual há uma grande distância entre a primeira e a segunda edição, e o tema da história: “[...] apesar de tudo, conta uma história *portuguesmente verosímil*, dado que somos os andarilhos do mundo, capazes em todo o lado do melhor e do pior; por mim, porque nenhum autor gosta de deixar no espólio criações repudiadas.”^{ix}

No capítulo um da primeira parte, diz: “Encho-me da lembrança mágica do Sr. Ventura, que nenhuma razão impediu de correr as sete partidas que chamam em vão por cada um de nós. Na sua figura ponho a realidade do que sou e a saudade do que podia ser [...] Vivo nele.”^x

E no *Diário*, ainda:

Coimbra, 31 de julho de 1993 – Visita de um *Senhor Ventura* dos meus sítios, que me trouxe novas do Oriente e latas de chá. Tem três fortunas: mocidade, saúde e imaginação. E de há muito que o acompanho e empurro nas muitas andanças, a invejar-lhe secretamente o destino, que o fez nascer num berço pobre como o meu, mas o ensinou, logo em pequeno, a vadiar, enquanto o meu, na mesma idade, só me deixava ter devaneios de enxada na mão.^{xi}

A identidade da voz que podemos observar nos fragmentos acima nos leva à idéia de que *Diários*, *A Criação do mundo*, os prefácios às várias obras (e as referidas partes do Sr. Ventura) são os lugares eleitos para a manifestação, em primeira pessoa, de uma voz “autoficcional” que conta, comenta, descreve, cria imagens por meio da escrita literária.

No prefácio de *A criação do mundo* Miguel Torga diz que “cada um cria o mundo a sua medida”: eis aí o mito do gênesis atrelado à configuração da identidade

que tenta organizar um “cosmos” por meio do verbo criador, da palavra criadora do poeta, arquiteto de sua própria imagem, no espelho das palavras.

REFERÊNCIAS

ANGIUS, M. F. O sentimento do sagrado na obra de um Anteu. In: *Aqui, neste lugar e nesta hora: Actas do primeiro congresso internacional sobre Miguel Torga*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1994, p. 35-45.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 3. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

BOOTH, W. C. *Retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

DOUBROVSKY, S. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: Universitaires de France, 1988.

KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LOURENÇO, E. Um nome para uma obra. In: *Aqui, neste lugar e nesta hora: Actas do primeiro congresso internacional sobre Miguel Torga*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1994.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Tradução de José M. M. de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2000.

PICCHIO, L. S. Entre Douro e Mondego: a metáfora fluvial em Miguel Torga. In: *Aqui, neste lugar e nesta hora: Actas do primeiro congresso internacional sobre Miguel Torga*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1994, p. 413-419.

SELIGMANN-SILVA, M. Autobiografia como autoficção. In: *Entre livros: Entre clássicos: Johann Wolfgang von Goethe*. São Paulo: Ediouro, Duetto, n. 5, 2007.

TORGA, M. *A criação do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. *Diário I – VIII*. 2. ed. Coimbra: Publicações Dom Quixote, 1999.

_____. *Diário IX - XVI*. 2. ed. Coimbra: Publicações Dom Quixote, 1999.

_____. *O Senhor Ventura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. *Vindima*. 6. ed. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2000.

NOTAS

-
- ⁱ Lourenço, 1994, p. 277.
ⁱⁱ Lourenço, 1994, p. 278.
ⁱⁱⁱ Lourenço, 1994, p. 281.
^{iv} Angius, 1994, p. 36
^v Angius, 1994, p. 36.
^{vi} Lourenço, 1994, p. 280.
^{vii} Lourenço, 1994, p. 281-282.
^{viii} Torga, 1999, p. 1576.
^{ix} Torga, 1993, p. 7.
^x Torga, 1993, p. 11.
^{xi} Torga, 1999, p. 1765.

A EPOPÉIA PÓS-MODERNA: DISSIMULAÇÃO E SIMULAÇÃO EM AS *QUYBYRYCAS*

Murilo da Costa Ferreira – UNEB

1. INTRODUÇÃO

A partir do século XVI, vê acirrar-se em Portugal um movimento de problematização e resistência cultural com repercussões até os dias atuais. Os fatores conformantes desta situação estão presentes na dinâmica política, cultural e econômica pela qual passava a Europa, quando da transição de um sistema feudal para um sistema mercantil-capitalista. A emergência, também, da emigração em massa, produto da expansão colonial portuguesa, faz do sentido dos termos “nação” e “povo” meio pelo qual se preenche o vazio que será deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos, transformando esta perda na linguagem da metáfora. A metáfora transporta o significado de casa e de sentir-se em casa, na casa portuguesa, entendendo esta expressão, ensina Jorge Fernandes da Silveira (1999), cujo território seria todo o Mundo, como uma compreensão que não renuncia ao lugar no tempo, no espaço e na cultura. É que a discussão da nação como força cultural – que é também uma potente força simbólica e afetiva de identidade cultural – está dominada pela equivalência linear entre evento e idéia, que o historicismo propõe. Geralmente, a certeza histórica e a natureza do discurso do nacionalismo dão significado a um povo, uma nação ou uma cultura enquanto categoria sociológica empírica ou entidade holística.

Nesse movimento mais amplo, desta forma, a produção literária portuguesa – como de resto todas as demais produções - desempenhará um papel fundamental na elaboração e/ou revitalização da consciência nacional. A instituição literária vem preencher os vazios da memória

coletiva e fornecer os pontos de ancoramento do sentimento de identidade, essencial ao ato de auto-afirmação da comunidade nacional ameaçada pelo rolo compressor das reformas sociais que a modernidade exigirá.

Algumas questões, a partir daí, se colocaram à investigação acerca do discurso épico produzido nas circunstâncias estética, histórica e cultural, delimitado pela pesquisa na obra *As Quaybyrcas* (1991), de Antônio Quadros/João Grabato. A primeira delas indaga a possibilidade de a referida epopéia aduzir o desaparecimento do “eu” individual em favor de um “nós”, um eu coletivo, e se esta presença pode ou não tender ao monologismo e à coesão, onde lugar da voz “dissidente” é ou não admissível. Indagaremos, pois, se na cena simbólica da epopéia cabe uma alteridade a se buscar. E, se há alteridade, qual será o discurso do eu e o discurso do outro nesta cena? Poderão as transformações sociais em Portugal, fortemente marcadas antes mesmo do ano de 1580, ter produzido uma literatura que correspondesse linearmente aos eventos históricos? De que maneira pode a narrativa épica escrever a modernidade da nação como evento do cotidiano e como advento do memorável? O risco que se corre na busca identitária, sublinhada e sublimada durante os períodos de crise em que a cultura portuguesa está exposta até hoje, pode transformar-se em etnocentrismo, isto é, em erigir, de maneira indevida, os valores próprios da sociedade à qual se pertence, em valores universais? Qual o ponto de origem – revitalizado quando os produtores de bens simbólicos nacionais sentiram necessidade de (re)encontrar os mitos nacionais portugueses?

No entrelugar da enunciação do presente e o enunciado do passado, em *As Quaybyrcas*, entre os séculos XVI e XX, surgem dois dos maiores poetas da Literatura Portuguesa, Luís de Camões e Fernando Pessoa. A distância em termos cronológicos entre eles é obviamente imensa, mas ela em muito se estreita quando o assunto se refere às suas obras épicas, respectivamente, *Os Lusíadas* e *Mensagem*. Este estreitamento não abole as suas diferenças culturais e históricas, entretanto, sabemos que há uma ponte a uni-las intertextualmente. De um lado, a obra de Camões representa o projeto ideológico de expansão da Fé cristã e do apogeu do

Império português. De outro, o poema *Mensagem* contém um pano de fundo que encena o seu fim. Mas eis que, no “ano da Graça de 1972”, momento de celebração do 4º centenário da publicação de *Os Lusíadas*, entrevemos em uma outra margem, a presença de uma epopéia, intitulada *As Quaybyrycas*, de Frei João Grabato.

Talvez seja a “Hora”, no sentido da expressão do poema *Mensagem*, de indagar sobre a significação desta épica para a moderna cultura literária portuguesa, mesmo que ela, até o momento da escrita do presente trabalho, não tenha sensibilizado, quem sabe por falta adequada de divulgação, o público leitor português nem mesmo o brasileiro¹. Daí que, em meio a uma conjuntura política, social e cultural européia, de pouco menos de 30 anos² para o fim do século XX, possamos, então, procurar saber como situá-la no entrelugar de um fim anunciado de uma ditadura, de quase meio século, ou seja, próximo ao levante militar denominado de Revolução dos Cravos, ocorrido em 1974, e uma frente de guerra de luta anti-colonial, novamente ocorrida em território africano como foi a batalha de Alcácer Quibir, em 1578. Enfim, que gesto simbólico podemos atribuir para *As Quaybyrycas* em sua releitura (des)mitificante do sebastianismo?

Parte do desenvolvimento destas questões, relacionadas acima, diz respeito às relações entre história e literatura, ou em termos atuais, entre “fingimento” e “verdade”. Intentamos no âmbito deste trabalho monográfico de tese perscrutar as vinculações complexas entre os tempos presente, passado e futuro, discutindo necessariamente o conceito de Pós-modernismo. Isto se justifica porque *As Quaybyrycas* novamente remexem o caldo denso e bolorento dos ingredientes formadores da cultura literária portuguesa, mas propriamente, a temática da formação histórica, política e cultural do mito do sebastianismo e da batalha de

¹Faço registrar que o meu conhecimento da obra de Antônio Quadros, no âmbito acadêmico da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, deveu-se a Prof.^a Dra. Gilda Santos (UFRJ), feito através do meu orientador de doutorado Prof. Dr. José Clécio Basílio Quesado (UFRJ). Aos dois ilustres mestres meus sinceros agradecimentos.

² Em nota à 2ª edição, João Pedro Grabato Dias, parente do autor de *As Quaybyrycas*, Frei João Grabato, informa sobre a 1ª edição que foi feita em 1972, “em condições especialíssimas e sob pressão do ambiente político da sociedade lourenço-marquina [Moçambique] de então.” (1991, p.11). Ou seja, a obra foi publicada “nas barbas de alguns alguéns” (idem, p.11), ou seja, debaixo da censura do regime colonialista português.

Alcácer Quibir como também os termos definidores do Pós-Modernismo e a sua constituição em Portugal, em diversos níveis.

2. A ESTRUTURA DE *AS QUYBYRYCAS*

2.1 Nos labirintos da simulação, dissimulação e ocultamento

Rente ao esgotamento de um regime político, cultural e mítico, o salazarismo, a publicação de *As Quybyrycas* ocorre no mesmo ano de celebração do 4º centenário da primeira edição de *Os Lusíadas*, em 1972. Ironicamente, o prefácio desta obra escrito por Jorge de Sena nos informa:

Neste ano da Graça de 1972, em que todos os patriotas – os de direito, os de facto, os honorários, os de ocasião, os sócios correspondentes, e os que pelo mundo adiante, mesmo sem saberem português nem que Camões existiu, trazem, por obra dêle, Portugal no coração (e não incluímos os que, por mercê das suas posições políticas, académicas ou outras, celebram ou promovem a celebração do 4º centenário adiante referido) – celebram, aqueles, por pensamentos, palavras e acções públicas, nas cidades, vilas e aldeias, pelos campos e praias e cidades, e usando de todos os meios da imobilidade ou de transporte individual ou colectivo, o centenário quadratíssimo de *Os Lusíadas*, os quais, como é sabido dos menos ignorantes, foi obra do eminente Luís Vaz de Camões (ou só Luís de Camões como ele terá feito que figurasse na portada do seu mimoso poema) – que mais sensacional participação nesta geral romaria que agita os corações mais doutos do universo directa ou indirectamente afecto à gloriosa lusitanidade, do que a publicação destas *Quybyrycas* atribuídas ao conhecido e estimado poeta por certo quinhentista Fr. João Grabato, ou Grabatus, ou Garabatus, como ele, na melhor tradição dos nunca assaz louvados humanistas, macarronicamente latinizou? (QUADROS/GRABATO, 1991, p.15).

Sobre o modo profano e em oposição ou repulsa a todo ideário poético-mítico do sebastianismo, como também aos “heróis de terra e mar” (LOURENÇO, 1999, p.95) tão bem decantados pelas épicas de Camões e Pessoa, a epopéia de “autoria” de Frei João Grabato põe em questão novamente Portugal e seu destino. Com a diferença que os termos das aporias da história portuguesa, expressos em *As Quybyrycas*, serão discutidos rudemente, e porque não dizer impiedosamente, por Luís de Camões que “acertou” com aquele frei o uso de seu nome para que pudesse

escrever a continuação que a D. Sebastião, El-rei Nosso Senhor cuja alma e corpo tenha Deus em Sua Caridade e descanso, ele prometera das suas *Lusíadas* e a que, como dizia, o Rei se esquivara sumindo naquelas areias de África aonde ele só perdera um olho e o Rei perdera um reino. (QUADROS/GRABATO 1991, p. 26)

Assim, Camões/Grabato, é também o “alter-ego” do autor da referida épica, o poeta e pintor contemporâneo português, Antônio Quadros (1933-1994).

O prefaciador parodia, inclusive a si próprio³, forjando longas citações de fontes documentais camonistas, através de críticas internas textuais para avaliar a competência do seu autor, determinar sua sinceridade, medir a exatidão da épica e controlá-la através de testemunho como do de Luís Franco Correia, transcrito abaixo, e de outros constantes no corpo do texto ou em notas de rodapé.

Havia entre os seus amigos ao tempo que voltara da Índia e publicara já o seu famoso poema que eu cheguei a copiar no meu cancioneiro e tão aclamado foi pelos mais dedicados amantes das Musas que então viviam nas Espanhas, como tão denegrido por outros que viram no poema liberdades e atrevimentos impróprios de tão nobre poesia, gente mui diversa em nobreza da que se honrava com protegê-lo como o Senhor D. Rui Dias da Câmara que lhe pedira os salmos postos em vulgar, e mui distante da piedade que ele mesmo todo largava de si como suor de arrependimento por seus anos perdidos quando, desdeque aportara a Lisboa, ele se fizera muito dos frades de São Domingos, para lhe deixarem passar o poema por limpo e santo, e não suspeitarem dele Camões até que Deus fosse servido chamá-lo à Sua Divina Presença por morte dizia ele que não de pena ou penúria, nem de pátria em competição de doença com as suas partes baixas também marcadas pelos erros e o mau exercício das faculdades viris, mas de puro fazer-se o que não era, por amor mais de seu poema que de sua vida ou salvação. Era gente dada a opiniões mui suspeitas contra a nossa Santa Fé Católica e outros vícios e pecados que não são de dizer, e que ele tinha por companha sua em uma taberna que havia ao fundo da rua em que morava e o visitei muitas vezes, ali levado por nossa antiga amizade e pela muita e rendida admiração que o seu génio criara em mim, logo de aquando o conhecera em outros tempos mais felizes mas de menos ou nenhuma fama sua como a que fruía agora. Nunca porém me achegava quando o via rindo ou falando e ouvindo dizeduras indignas de homem bem nascido e cumpridor dos deveres de bom católico e fiel súbdito dos reis de Portugal que ele cantara com tão discreto primor.

³ Cf. SENA, Jorge de. *A estrutura de ‘Os Lusíadas’ e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*. 2. ed. Lisboa, Edições 70, 1980. Ver também o artigo de José Clécio Basílio Quesado: *Jorge em outra cena no reino da ironia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003, p. 5, quando ele diz que o prefácio de *As Quibyrycas* “incluía até mesmo uma auto-ironia, uma chacota direcionada também ao próprio prefaciante”.

Dizendo-lhe eu do perigo de tais companhias e de que se murmurava assaz de uma pessoa a ponto que podia o arruido chegar mui asinha aos ouvidos tão longos da Santa Inquisição que nos guarde, respondia-me ele que os frades bem sabiam daquela matalotagem, que ele estava ali para os converter à boa doutrina e para mais acrisolar-se em sua virtude, ao ter tão junto de si os calores do pecado e das más palavras. E eram esses homens alguma gente baixa com que privara na Índia e outros mais moços da cidade que por ali assentavam seus arraiais de blasfêmia e desatino, e até alguns velhos sem vergonha nem piedade como um Mendes Pinto que vivia para as bandas de além-rio e andara pelas partes mais extremas do Oriente e diziam eles que compunha uma obra de sua vida andeja que era tudo dito pelo contrário em fingidos louvores de Chinas e Japões e outras terras bárbaras e ignorantes da lei de Cristo. Dos outros me lembro que eram Gaspar da Silva, Martim de Castro, Luís da Costa, e mais uns quantos que eu tinha todos por cristãos-novos ou pior, além de um que diziam frade, e se chamava João Gravato. Com este me parece que acertou aquele tão grande poeta e meu amigo de escrever a continuação que a D. Sebastião, El-rei Nosso Senhor cuja alma e corpo tenha Deus em Sua Suma Caridade e descanso, ele prometera das suas *Lusíadas* e a que, como dizia, o Rei se esquivara sumindo naquelas areias de África aonde ele só perdera um olho e o Rei perdera um reino. E era parte da combinação entre tão grande poeta e frade tão desavergonhado que nem de frade usava o hábito, que o poema havia de ir em nome do frade e não dele, porque assim como o rei não cumprira com o poeta, o poeta não cumpriria com o rei cantá-lo de seu mesmo nome.

Isto já me pareceu coisa em todos os modos repreensível e já efeito daquelas obnubilações que o Inimigo lança nos espíritos quando sabe que a morte anda por perto. Mas ele uma vez me dissera que o Inimigo não havia que não fôra a nossa mesma mortalidade maligna, o que tomei como daquelas liberdades poéticas de que ele era tão pronto dizedor. Mas terá sido aquele poema obra jocosa que se não fez ou não vi nunca, nem se encontrou nos papéis do Camões por sua morte que não tardou a homem que tanto vivera de tristezas e misérias como não conheci outro. Ou o dito frade a tomou de efeito para si. Quero crer que não foi escrita nem eu do frade mais soube nem curei de saber. E por morte do poeta aquela gente me consta que desaparecera como se foram moscas que só a luz daquela grande alma convocava com o pior de si que é como o fumo de que as grandes almas ardem. Não fôra o meu amor da verdade maior que a amizade sempre fiel que lhe tive e mesmo por me saber honrado da sua, como já noutro tempo declarou o famoso Platão, e isto não escreveria em risco de alguém me ler que não entenda para verdade que é. (QUADROS/GRABATO, 1991, p. 24-26)

Interessante ressaltar que Luís Franco estampa na capa de sua coleção de poesias, de 1589, a suposta amizade com Luís de Camões:

Cancioneiro
em que uaõ obra dos milhores poe
tas de meu tempo, ainda não empre
sas e tresladadas de papeis da
Letra dos mesmos que as com
poseraõ comessado na in
dia a 15 de janeiro de
1557, e acbado em lx.^a
em 1589
per Luis franco Correa compa

nheiro em o estado da índia
**e muito amigo de Luis de
Camoens**
(apud HUE, 2002, p.8, grifo nosso)

O filólogo alemão Wilhelm Storck, autor de uma biografia publicada no século XIX, diz que o “muito amigo” é um mero ornamento e “um evidente lance de autopromoção (...) Camões já estava morto e célebre, e já havia duas edições de *Os Lusíadas*, o que teria levado Franco gabar-se da amizade” (HUE, 2002, p.8), quando da publicação do cancionero, em 1589.

Retornando à leitura do prefácio, por estes meios fica atestado o direito “legítimo” de Luís de Camões sobre a obra, na observância de que o poema “possui o selo e o perfume de Camões – não sofre a menor dúvida: basta lê-lo e sentir que assim é.” (QUADROS/GRABATO, 1991, p.27). Acrescente-se, ainda, a intenção de Camões em escrever num estilo que simulasse o poema como se não fosse dele e que o “frade terá, aqui e ali, posto muito de sua lavra, para melhor cumprir a promessa feita ao amigo de desvirtuar alguma camonidade excessiva e não consentânea com a intenção originária, é patente.” (idem, p.27).

Perguntar-se-ia, então, a nós leitores estupefatos, o que faz o nome de Antônio Quadros também como “autor” da obra? Os manuscritos de *As Quibyrycas* seguem um percurso cronológico labiríntico, descrito pelo posfaciador João Pedro Grabato Dias, até a sua publicação, no ano de 1972, em Moçambique. Eles pertenciam ao inventário da família Grabato Dias da Silva e Quadros, descendentes diretos do frade através de um filho gerado em Moçambique. Daí que, após sucessivas gerações, os manuscritos irão surgir nas mãos de um pintor chamado Antônio Quadros que, segundo ainda o posfaciador, “colaborou na recuperação e decifração dos manuscritos e a quem devemos acesso aos diários e demais documentação” (QUADROS/GRABATO, 1991, p.366).

Assim, nas urdiduras de uma combinação entre Luís de Camões e o “frade tão desenvergonhado que nem de frade usava hábito” (Idem, p.26), irá se montar a máquina quixotesca de uma narrativa épica (ou “anti-épica”, como prefere Jorge de Sena) que terá como intenção e

motivação profunda narrar a trágica batalha de Alcácer Quibir e as circunstâncias que a envolveram. Deste modo, as coordenadas simbólicas e míticas do sebastianismo serão o alvo de Camões/Grabato, pois de acordo com a crítica de Jorge de Sena, “*Os Lusíadas*, com as 1102 estâncias, eram e são – como não dizê-lo? – *um prólogo* [e tudo] de quanto veio depois: Alcácer Quibir” (1991, p. 17), ou seja, *As Quibyrycas*, um epílogo, com suas 1180 estâncias em onze cantos.

Nota-se aqui, seguindo a avaliação do prefaciador, que *As Quibyrycas* representam a epopéia em que Camões prometera ao rei D.Sebastião a continuação do poema *Os Lusíadas*⁴, quando o Poeta diz que se a “Dina empresa tomar de ser cantada” (X, 155), “De sorte que Alexandro em vós se veja /Sem à dita de Aquiles ter inveja.” (X, 156)⁵. Decorre daí, então, que tudo que gira em torno da formação histórica, política e cultural da batalha de Alcácer Quibir é a matéria épica que “se encontrava oculta, como tudo em *Os Lusíadas*, uma chave do acontecimento que, alacremenente, aceitamos prefaciar.” (idem, *ibid.*, p. 19). Isto que se “oculta” na épica camoniana se revela através daquele a que chamamos de Poeta, aquele que “no refletir sobre a vida, a pátria, a condição humana e a função do aedo, qualifica-se como corifeu da tragédia” (BERADINELLI, 2000, p.21) e acrescentemos, o aedo que anuncia e denuncia o fim do Império. Justifica-se, assim, *Os Lusíadas* como *epos* “incompleto”, o prefaciador arremata dizendo que:

Mais tarde ou mais cedo, veria a luz do dia aquela celebração de **Alcácer Quibir** [sem grifo no original], que não puderam fazer, por falta de talento e de perspectiva, os poetas então contratados para isso mesmo, em vez daquele que deixaria à posteridade a epopéia e a anti-epopéia, o prólogo e o epílogo.” (QUADROS/GRABATO, 1991, p.27)

⁴ O alvará real de D.Sebastião, que permite a impressão de *Os Lusíadas*, concede uma licença especial para que possa imprimir “se o dito Luís de Camões tiver acrescentados mais alguns Cantos, também se imprimirão”. Cf. BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Cátedra Padre António Vieira, Instituto Camões, 2000, p. 16.

⁵ As citações de *Os Lusíadas* são feitas apenas pelo nº do(s) canto(s) em algarismos romanos, seguidos do da(s) estrofe(s), em arábicos e as de *As Quibyrycas* os cantos em algarismos arábicos e as estrofes em romanos.

Do Poeta do épico prólogo, então, se afirma que a sua participação se constitui por excursos “reflexões, exortações e queixas” (BERARDINELLI, 2000, p. 33), presentes nas partes iniciais do poema (Proposição, Invocação e Dedicatória) e na exortação final a D.Sebastião. Estes excursos fazendo a crítica ao presente decadente indiciam a derrota, previsão do fim da história imperial de Portugal, ocorrida no campo de batalha de Alcácer Quibir.

Se através da invocação das Musas no início do poema (I, 4 e 5), ainda há um estado de euforia,

E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em mim um novo engenho ardente,
Se sempre em verso humilde celebra.
Foi de mim vosso rio alegremente,
Dai-me agora um som alto e sublimado,
Um estilo grandíloquo e corrente,
Porque de vossas águas, Febo ordene
Que não tenham inveja às de Hipoerene.

Dai-me uma fúria grande e sonora,
E não de agreste avena ou frauta ruda,
Mas de tuba canora e belicosa,
Que o peito acende e a cor ao gesto muda;
Dai-me igual canto aos feitos da famosa
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda;
Que se espalhe e se cante no universo,
Se tão sublime prego cabe em verso.

no decorrer da narrativa o Poeta apresenta uma linha declinante e disfórica de enunciação até atingir a total desilusão e o momento de calar-se: “Nô mais, Musa, nô mais, que a lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida” (X, 145).

Assim, ao calar-se, o Poeta abre a possibilidade de um novo canto que glorifique o rei D.Sebastião e ele incita-o a invadir a África do Norte.

E enquanto eu estes canto, e a vós não posso,
Sublime Rei, que não me atrevo a tanto,
Tomai as rédeas vós do Reino vosso:
Dareis matéria a nunca ouvido canto.
Comecem a sentir o peso grosso
(Que pelo mundo todo faça espanto)
De exércitos e feitos singulares,
De África as terras, e do Oriente os mares (I,15)

As Quaybyrycas são a epopéia do momento em que o rei concede a Camões graça requerida de “mais alguns Cantos” e ele lhe acena celebrar a propagação de suas glórias. Entretanto, as glórias se converteram em derrota e por este motivo, ainda nas palavras de Luís Franco Correia, “porque assim como rei não cumprira com o poeta, o poeta não cumpriria com o rei cantá-lo de seu mesmo nome”(QUADROS/GRABATO, 1991, p.26). Podendo calar ou entoar o canto com “uma fúria grande e sonora” (I, 5), Camões/Grabato prefere fazer cessar tudo o que cantara a Musa antiga, “navegadores e soldados de um mais longínquo passado glorioso serão esquecidos quando se ouvir o novo aedo” (BERARDINELLI, 2000, p. 16). Este novo aedo agora está na voz do Poeta de *As Quaybyrycas*, e “celebra”, desta forma, a derrota portuguesa, em Alcácer Quibir, com a agravante de Luís de Camões não “cantá-las de seu mesmo nome”.

2.2 NAS ARTIMANHAS OU “ARQUIMANHAS” DO TEXTO QUIBIRQUIANO

O poema inicia-se pela Invocação, mas destituindo do poder de fonte de inspiração poética os fados que na narrativa apenas configuram um ornamento retórico: “Altos fados invoco e esconjuro/ (...) / Invoco os fados não porque me detêm/ maior poder que o meu neste meu passo / mas só porque é galante o quero e o faço” (1, I). Também o mesmo ocorrerá com a Musa, “Adonde futurar esteja vedado / a irracional profeta ou advinho / estará meu estro e minha musa ao lado / por galante me não dizer sozinho” (1, III). E o Poeta, Camões/Grabato, se aterá a narrar somente na “voz dos fatos”. Patenteia-se aí a inversão da dependência da arte em relação ao fato histórico, pois na Dedicatória a D.Sebastião de *Os Lusíadas*, o Poeta promete-lhe novos cantos, se houver novos feitos e a arte lhe trará a dimensão da eternidade. Não sendo D.Sebastião ungido de heroísmo, em *As Quaybyrycas*, o poeta se empenhará em desmitificar o feito em África:

Cantando-vos a aura e a vizinha
empresa em que empenhais o mal havido

empenharei cantar mais do que a minha
consciência de já vos ter mentido.
Destemperei outrora a lira asinha
cantando o luso surdo e endurecido.
Mas hoje cantarei o error do Homem.
Que os futuros, do error a lição tomem. (1, XXV)

O nome ausente na assinatura da obra de autoria camoniana, assumida por João Grabato, está explicitamente inscrito na fatura do texto acima, por exemplo, pela referência em 1ª pessoa, assumindo, assim, parodicamente a autoria de *As Quaybyrycas*, ou mesmo quando se torna visível, em outra instância, um aspecto essencial do físico de Camões: “E se vos digam que por ser **zarolho** / não podia chorar sendo metade” (grifo nosso) (1, XXIV).

Visto de outro modo, o poeta de *Os Lusíadas* pode muito bem, nestas circunstâncias, ser assumido, em *As Quaybyrycas*, pelo Velho do Restelo. Ao se dirigir ao rei, seu alocutário, ele diz:

E a vós senhor da lusitana casa
Onde o ouro de lei é lei agora
Mais do que o bem saber ou mental brasa;
Em Vós saúdo o ardor, mais que não fora
por sabê-lo de nada e o nada a asa
Possível, neste nosso bota fora.
Eis-me nos restos, velho, e em restelo
Mas por amor de mim saberei sê-lo. (1, IV)

Apontamos até então algumas das relações textuais entre *Os Lusíadas* e *As Quaybyrycas*, e, de fato, estamos avançando alguns pontos da tese que desenvolveremos mais adiante em nosso texto. Existem outras tantas vinculações textuais que o épico epílogo mantém em relação intratextual.

Podemos, desde já, adiantar a existência, no enunciado poético de Camões/Grabato, da obra *Mensagem*, de Fernando Pessoa, como também se encontra nele tematizada a história trágico-marítima portuguesa de *Peregrinação* (1998), de Fernão Mendes Pinto.

Podemos neste ponto, também, indicar que as complexas e variadas vinculações de *As Quaybyrycas* com as obras épicas de Luís de Camões e Fernando Pessoa perpassam pelo conceito de Pós-

Modernismo literário, conforme o modelo épico que será discutido no decorrer da explanação. O mesmo ocorre com relação à narrativa de Fernão Mendes Pinto, cuja “realidade” dos fatos da *Peregrinação* lhe serve para elaboração da matéria épica. Por ora podemos dizer que o sinal desta contingência estética em *As Quybyrycas* sempre marca na fatura do texto o conteúdo empírico inassimilável da expansão marítima portuguesa, do século XVI, a saber: a enunciação está situada quatrocentos anos depois, no século XX, (dis)simulada pelo narrador autoral Antônio Quadros. Estes problemas, por assim dizer, pertencentes à autonomia de um campo lingüístico do Pós-Modernismo, aparecem, por exemplo, na forma de sua escrita, supostamente, em português arcaico.

No conjunto das artimanhas de *As Quybyrycas*, cabe ainda indicar a presença de croquis ou debuxos no início de cada canto que representam a “estrutura” do poema. Em um outro contexto, o prefaciador da obra de Camões/Grabato, Jorge de Sena, ele próprio tentou elucidar a “arquitetura do poema” de *Os Lusíadas*, em sua crítica literária⁶, para revelar a “intenção arquitetônica {...} como estrutura em si, e para a sua compreensão íntima” (1972, p. 448), pois estas intenções íntimas estavam “ocultadas” na obra de Camões e obscurecidas tanto

porque são suscetíveis de revelar facetas diversas a épocas diferentes, por serem suficientemente ricas para tanto [como também] pode ter sido escrita, por exemplo, em tempos conturbados, quando seria perigoso afirmar declaradamente certas idéias, ou torná-las demasiado evidentes numa estrutura. (QUADROS/GRABATO, p. 448/49).

Ainda com relação aos croquis, eles são esquemas que visam a demonstrar ironicamente o rigor de formalização de cada Canto, elaborados como se fossem organogramas em que cada estrofe está inserida na outra através de setas, de palavras indecifráveis, de correções, etc. Os croquis funcionam no sentido desta ilusão de que a

⁶ Ver nota 3.

arte é tão rigorosamente elaborada quanto a ciência, ou seja, eles têm a forma de um empreendimento arqueológico ou histórico. De um modo paródico, a narrativa épica de *As Quaybyrycas* sofre o mesmo tratamento que a narrativa histórica. Ora isto pretende alienar o leitor em relação à ilusão realista de um mundo fictício coerente e fechado.

Tanto as proporções e a relação entre as estrofes de cada Canto estão presentes nos croquis como também o “sentido intencional” da obra está a descoberto, pois nela “as intenções” já se encontram orientadas, estruturadas no sentido de “atingir seus efeitos; e nenhum desses efeitos pode ser compreendido independentemente das condições práticas em que a linguagem opera” (Terry Eagleton apud HUTCHEON, 1991, p.113). Isto se aplica ao modo pelo qual os “narradores”, Camões/Grabato, simultaneamente estão numa posição de sujeitos textuais nas condições de extradiegéticos, oniscientes acerca dos acontecimentos, revelando as suas participações ideológicas, ou, alternadamente, de forma a atuar como homodiegéticos e heterodiegéticos, actantes dos momentos narrados - antes, durante e depois da batalha de Alcácer Quibir. Se supusermos, em primeira instância, através de um exercício esquemático de análise, um modelo de épica de escrita “mestiça” ou híbrida, temos, então, uma voz narrativa (da primeira posição mencionada acima) que não participa do mundo narrado, do século XVI, situada no tempo presente do produtor textual da obra, Antônio Quadros, no século XX, concomitante às vozes de Camões/Grabato (referentes à segunda posição), em 1ª pessoa, narrando e intervindo, por meio do eu lírico, o curso da narrativa, conforme a exortação feita nas estrofes abaixo:

Aos futuros humanos desta grei
criando empresa e sonho onde não há
mais que sonhar criá-lo, exortarei
a aprender a acabar o que é e está.
Nos jogos do infinito é fácil lei
a que inicia o jogo e o jogo dá.
Perseverar no intuito além do dado
melhor destrinça o abegão do gado.

Aos passados que tanto escandalizo
por honesto me achar perante mim
lembrarei que os cantei com tanto aviso

que até eles creeram ser assim.
Se fizésseis o justo em vosso siso
eu o fiz noutro tanto, e aqui vim.
Repousai vossos ossos neste passo
que aqui começa de outros o embarço. (1, IX-X)

Na apresentação de tais ocorrências, estamos a sugerir, nestas iniciais indicações de análise-crítica de *As Quaybyrycas*, a operacionalização do conceito de *dialogismo* de Mikhail Bakhtin. Temos em conta este conceito, tal como Bakhtin desenvolve a partir de sua concepção de *paródia*, segundo a qual ganha plena importância “a figura de duplo tom que reúne elogios e as injúrias, esforçando-se por agarrar o próprio instante da mudança, a própria passagem do velho para o novo, da morte para o nascimento” (1987, p.173). Este procedimento está na base da polifonia literária e do dialogismo (Cf. HUTCHEON, 1985, p.90) visto que a paródia é um “híbrido dialogístico intencional. Dentro dela as linguagens e estilos iluminam-se ativa e mutuamente” (BAKHTIN, 1988, p. 76).

Cabe ainda delimitar *a priori* a maneira de definir a expressão eu lírico, no tocante ao gênero épico, no corpo de nosso trabalho. Além do uso que estará sendo definido no decorrer da presente tese, a definição de “eu” tem grande relação mútua entre textualidade e subjetividade. Desde já, sublinhamos o desafio internalizado à noção humanista do termo sujeito (no duplo sentido da palavra), conforme, mais adiante, em nosso texto irá ser desenvolvido no conceito de semiotização épica do discurso. Por ora, podemos assinalar que de certo modo *As Quaybyrycas* resultam das reviravoltas estética e histórica das décadas de 60 e 70, do século XX. A partir de uma perspectiva deslocada, ela questiona toda aquela série de conceitos que chamamos como pertencentes ao humanismo liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem (Cf. HUTCHEON, 1991, p.84).

Para tais tentativas de explicação, trataremos no segmento seguinte da formação dos modelos épicos em questão no presente trabalho.

2. MÚLTIPLA LEITURA: HÉTERO-REFERENCIAL/HÉTERO-CONTEXTUAL, PARÓDIA/IRONIA

Apropriando-se da definição de poética pós-moderna, feita por Linda Hutcheon, com a finalidade de seu desenvolvimento conceitual, o parâmetro desta poética é “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (1991, p. 20). A novidade crítica do modelo épico pós-moderno está em que o passado se faz presente de forma paradoxal, em sua paródica histórica, ou seja, a sua forma estética e sua formação social são problematizadas pela reflexão crítica, nunca um retorno nostálgico. Indagamos, então, quais os efeitos do paródico em *As Quybyrycas*? Quais são as suas implicações política e histórica para efeito de sentido do contraditório em relação à nova formulação de uma epopéia que pretende relatar a “verdade”, custe o que custar? Se existe uma relação do gênero textual da paródia com a figura da ironia? E se as suas presenças, então, modificam a semiose literária da referida epopéia?

Já estabelecemos alguns parâmetros textuais que colocaram frente a frente as épicas de Luís de Camões e Fernando Pessoa com a de Camões/Grabato. Na referência a *Os Lusíadas* contida na matéria poemática de *Mensagem*, acredita-se não haver intertextualidade paródica como também nenhum traço de ironia. Contudo, na relação intratextual de *As Quybyrycas* com estas duas epopéias, incorre em ocasiões de paródia e ironia.

É lúcido se buscar a definição de paródia em diversos autores ou até em vários dicionários de literatura e vendo como modernamente se aprofunda o seu entendimento. Não é relevante para o nosso estudo a gênese do termo. Contudo, empreendemos uma abordagem que, simultaneamente, como vimos fazendo, analise a obra em questão na nossa tese e dela se pontue o que seja necessário para entendermos da teoria da paródia e da ironia.

Outros autores também puderam ser contemplados, mas, principalmente, partimos de algumas inferências teóricas acerca deste assunto dos estudos de Linda Hutcheon em *Teoria e política da ironia* (2000), *Poética do pós-modernismo* (1991) e *Uma teoria da paródia. Ensinamentos das formas de arte do século XX* (1989). Além

disso, gostaríamos de destacar os estudos de Affonso Romano Sant'Anna como dignos de prova de esforço e produtividade teóricos empreendidos a respeito dos modelos de paródia, paráfrase, estilização e apropriação, anterior ao trabalho de Hutcheon, nos anos 70.

Lembremos outrossim que o uso dos termos paródia e ironia está submetido à construção de nossa análise, ou seja, foi sujeito a nossa reflexão e interpretação da obra em questão na presente tese. A nossa intenção foi dar flexibilidade de raciocínio e daí tentar construir um modelo que centralmente se poderia adotar. Fizemos da paródia, por assim dizer, o paradigma por onde ocorreram ora a presença da ironia, ora da sátira, da apropriação ou da estilização de textos afins com *As Quybyrycas*. Tudo isto, nesse caso, dependeu dos conceitos de hétero-referenciação e de hétero-contextualização adequados ao *modus operandi* de nossa proposta de tese.

3.1 PARÓDIA E IRONIA

Jorge de Sena, ao prefaciар a epopéia *As Quybyrycas*, a caracteriza como uma anti-épica, sublinhando um evidente fator de subversão ao gênero épico, reservado na Antiguidade a apresentar os heróis nacionais no mesmo nível dos deuses, sofrendo, agora no plano literário da epopéia pós-moderna de Camões/Grabato, uma espécie de “degradação” pelo uso de recursos paródicos. Isto porque Aristóteles, ao comentar a respeito da paródia, como arte, atribuiu a origem dela “a Hegemon de Thaso (século 5 a.C.), porque ele usou o estilo épico para representar os homens não como superiores ao que são na vida diária, mas como inferiores.” (SANT'ANNA, 1995, p.11).

Recordemos que *As Quybyrycas* são o produto de uma época na qual vive o poeta e artista plástico Antônio Quadros, no “exílio”, desde o início dos anos 60 até meados da década de 80, em Moçambique, num clima de guerra nas colônias africanas portuguesas. Neste momento, em 1968, nele se revelou o poeta João Pedro Grabato Dias, pretense parente do Frei João Grabato. A partir desta e de outras observações iniciais, podemos dizer que arte contemporânea, iniciada com os movimentos renovadores na Europa ocidental, na segunda metade do século XIX, e particularmente com os movimentos mais radicais do século XX, como o Futurismo (1909) e o Dadaísmo (1916), se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma. Esta ocorrência no

Modernismo se intensifica, nos anos 60, e a paródia como uma forma de linguagem que se volta sobre si mesma torna-se um traço relevante dessa época. Como resultado, o fazer artístico tornou-se especializado e levou a arte a dialogar não com a realidade aparente das coisas, mas com a realidade da própria linguagem. Neste momento, o Modernismo a começa apresentar sinais de esgotamento, de um “mal-estar”, conforme observação de Zygmunt Bauman, que o pós-modernismo herda. Não é só a modernidade que estabelece uma especialização excessiva da sociedade, mas a pós-modernidade exacerba também um individualismo em dose dupla. Bauman discute como a civilização ocidental moderna se constrói obsessivamente sob o princípio da pureza e o pós-moderno sob o princípio da impureza:

A modernidade viveu num estado de permanente guerra à tradição, legitimada pelo anseio de coletivizar o destino humano num plano alto e novo, que substituísse a velha ordem remanescente, já esfalfada, por uma nova e melhor. Ela devia, portanto, purificar-se daqueles que ameaçavam voltar sua intrínseca irreverência contra os seus próprios princípios. Uma das mais inquietantes “impurezas” na versão moderna da pureza era os *revolucionários*, que o espírito moderno tinha tudo para gerar: os revolucionários eram, afinal, nada mais do que os entusiastas da modernidade, os mais fiéis entre os crentes da moderna revelação, ansiosos por extrair da mensagem as lições mais radicais e estender o esforço de colocar em ordem além da fronteira do que o mecanismo de colocar em ordem podia sustentar. A pós-modernidade, por outro lado, vive um estado de permanente pressão para se despojar de toda interferência coletiva no destino individual, para desregulamentar e privatizar. Tende, pois, a fortalecer-se contra aqueles que – seguindo suas intrínsecas tendências ao descompromisso, à indiferença e livre competição – ameaçam exhibir o potencial suicida da estratégia, ao estender sua implementação ao último grau da lógica. A mais odiosa impureza da versão pós-moderna da pureza não são os revolucionários, mas aqueles que ou desrespeitam a lei, ou fazem a lei com suas próprias mãos – assaltantes, gatunos, ladrões de carro e furtadores de loja, assim como seus *alter egos* – os grupos de punição sumária e os terroristas. Novamente, eles não são mais do que entusiastas da pós-modernidade, aprendizes vorazes e devotos crentes da revelação pós-moderna, ávidos por levar as receitas de vida sugeridas por aquela lição até sua conclusão radical. (1998, p.26)

A poética pós-moderna em suas visíveis “contradições entre sua auto-reflexividade e sua fundamentação histórica” (HUTCHEON, 1991, p.15), deixa

transparecer a sua “impureza” literária em diversos graus e maneiras semelhantes à civilização pós-moderna. A presença da intratextualidade e da hétero-contextualidade aumentou a discussão entre paródia e plágio, roubo ou apropriação indébita de obras alheias.

Trata-se, conforme Linda Hutcheon, de alguns defensores do *plagiarismo* ou jogo contextual livre que empreenderam um objetivo de desmitificar a “aura” do autor, “dessacralizar” a origem do texto e defenderam o ato de complementar os atos da produção e recepção textuais: “cada página é um campo em que se inscreve a marca de toda página concebível registrada no passado ou antecipada no futuro” (Campbell Tatham, 1977, Apud HUTCHEON, 1989, p.16). Aqui, então, o que se mostra primeiramente é a auto-reflexividade das formas de arte moderna e pós-moderna, ou seja, um novo modelo para os processos artísticos que podem muito bem estar a padecer, hoje em dia, da falta de fé em sistemas que requerem validação extrínseca. As formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, a ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro de suas próprias estruturas, numa espécie de auto-legitimação que cuto-circuita o diálogo crítico normal, como Roland Barthes bem definiu. Este é um dos modos pelo qual, em diversos momentos da narratividade de *As Quixbyrycas*, esta epopéia apresentou a sua auto-legitimação, conforme demonstramos em citações de estrofes que chamamos de invocação/desinvocada, cujo poeta/narrador dispensa a legitimidade das musas e dos fados.

Em segundo lugar, é no contexto geral do Modernismo que a interrogação acerca da natureza da auto-referência e da auto-legitimação surge como interesse contemporâneo pela paródia, gênero que foi descrito simultaneamente como sintoma e como ferramenta crítica da epistema modernista. Lembra Foucault (1970) que *Dom Quixote* é a obra que melhor revela a separação entre o epistema moderno e o renascentista.

Qualquer consideração que se faça acerca da paródia perpassa por períodos em que ela foi designada de parasitária e derivativa como, por exemplo, pela estética romântica que apreciava o gênio, a originalidade e a individualidade. Os anos 60, testemunha um interesse renovado pelas questões de apropriação, como retrata Affonso Romano Sant’Anna:

A técnica da apropriação, modernamente, chegou à literatura através das artes plásticas. Principalmente pelas experiências dadaístas, a partir de 1916. Identifica-se com a *colagem*: a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico. Ela já existia nos *ready-made* de Marcel Duchamp, que consistia em apropriar-se de objetos reproduzidos pela indústria e expô-las em museus ou galerias, como se fossem objetos artísticos. Foi assim que ele tomou um urinol de louça, em 1917, e o expôs como obra de arte. Da mesma maneira, tomou uma roda de bicicleta e cravou-a de cabeça para baixo num banco (1913) e expôs um porta-garrafas (1914) para admiração do público. A técnica de apropriação (...) volta ao uso em torno dos anos 60, quando surge a *pop art*. Aqui os artistas manipulavam objetos da sociedade industrial para constituírem suas obras. Por exemplo, Andy Warhol apropriou-se de algumas latas de sopa Campbell. Ou melhor, retratou, de maneira quase fotográfica 200 latas daquela marca de sopa sobre uma tela (1962). (1995, p. 43-44)

Reconhece-se, também, a partir deste período, um novo modo de valorização do “sentido da história”, ou seja, segundo as palavras de Hutcheon ,

os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e ofereceram-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado. As suas formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica. Assinalam menos um reconhecimento da insuficiência das formas definíveis dos seus precursores que o seu próprio desejo de pôr a “refuncionar” essas formas, de acordo com as suas próprias necessidades. (1989, p.15)

Muito embora a paródia moderna e pós-moderna ofereça uma versão muito mais limitada e controlada desta ativação do passado, dando-lhe um contexto novo e, muitas vezes irônico, o leitor tem de participar do esforço para decifrar os sentidos, a partir de linguagem comum a ambos: escritor/leitor. Exige-se, de fato, do leitor conhecimentos e memória cultural e não somente a sua abertura ao “jogo textual” entre o texto de fundo, o parodiado e o parodiador. Talvez seja verdade que todos os textos vanguardistas tenham sido, nas palavras de Laurent Jemy, citadas por Linda Hutcheon, “assombrados por memórias culturais, cujo peso tirânico tiveram de derrubar, incorporando-as e invertendo-as.” (1989, p. 16).

Freqüentemente, a paródia é definida nos dicionários afamados como imitação ridicularizadora, conforme definição do dicionário do Aurélio Buarque de Holanda (2000): 1.Imitação cômica de uma composição literária. 2.P. ext. Imitação burlesca. 3.Teatr. Comédia satírica ou farsa em que se ridiculariza uma obra trágica ou dramática; arremedo. No discorrer de nosso trabalho, tem-se tornado claro, pelas estrofes figuradas até o momento, que o “alvo” de *As Quixobyrycas*, em algumas passagens de sua narrativa

lírica, não apenas presentificam o escarnimento ou ridicularização das épicas de Camões ou de Pessoa. Estes textos formalmente intratextualizados e hétero-contextualizados, como vimos defendendo, podem ser lidos ou vistos, com efeito, não apenas deste modo, mas também parodiados ironicamente de maneira que, no âmbito intencional quibiriquiano, por nós interpretado, o narrador épico Camões/Grabato contemple com alguma seriedade ou reverência a epopéia, *Os Lusíadas*, que está sendo líricamente parodiada, como demonstra as estrofes, a seguir:

Só que (e esta verdade digo-a já)
 não via então, no emparedado gosto
 de mui ler os antigos, todos a má
 maquinaria desse antigo rosto.
 Esse vício deixei-o eu por lá
 nesse outro canto onde pisei o mosto
 da muita iniquidade bem calada
 sob os pesos da cruz e da espada.

Ali extremei o amoroso ofício
 de pôr no verso enxuto o retocado.
 E ali vereis nas letras benefício
 que me dará o nome por louvado.
 Não o enjeito eu por artifício
 (porque tal não o era) e o quero honrado
 na memória de todos, como feito
 duma beleza perto do perfeito.

Mas hoje o pronto extremo onde me vejo
 por idade chegado, me aclara
 o entendimento. E uns restos do desejo
 que outrora tive de cantar em rara
 obra de engénio e valho (onde o sobejo
 amor que a tudo tenha fosse clara
 e rudemente imposto por escrito)
 me faz achar no Vero outro Bonito. (2, CCXL a CCXLII)

Através de alguns meios literários, *As Quibyrycas* se afastam também de um ideal ou de uma norma de prescrições do gênero épico. A paródia é, pois, “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado. (...) A paródia é repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez de semelhança.” (HUTCHEON, 1989, p.17). A ironia na definição de paródia moderna e pós-moderna permite que ela atue invertendo múltiplas convenções. Desta maneira, *As Quibyrycas* se apoderam – pois o título em si já sugere - de um tema cujo propósito de problematizar um material histórico familiar e recorrente da história, da cultura e da literatura portuguesa, se realiza recontextualizando os elementos históricos

das épicas anteriores de Camões e Pessoa. Não se trata, ainda nas palavras de Linda Hutcheon,

de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna [e pós-moderna] que estabelece a diferença no coração da semelhança. Não há integração num novo contexto que possa evitar a alteração do sentido e talvez, até, do valor. (1989, p.19).

As alterações na fatura do texto ocorrem na medida em que a narratividade épica de *As Quibyrycas* tece paródica e ironicamente a metanarrativa da história mitificada de D.Sebastião. Deste modo, os termos práticos da composição se comporão de uma “leitura em contraponto”, segundo a concepção de Edward Said (1995). *As Quibyrycas* avaliam a cultura portuguesa, como também, a do ocidente europeu, através de um ponto de vista advindo tanto da resistência das colônias ao império português quanto o que provém da apologia a este império contida nas épicas *Os Lusíadas* e *Mensagem*. Assim, a epopéia de Camões/Grabato interpela a leitura canônica ao manter em vista as prerrogativas do presente como guia e paradigma para o estudo do passado, como explica Said:

Se insisti na integração e nas ligações entre o passado e o presente, entre o imperializador e o imperializado, entre cultura e imperialismo, não foi para nivelar ou reduzir as diferenças, mas para transmitir um sentido mais premente da interdependência das coisas. Tão vasto e, ao mesmo tempo, tão detalhado é o imperialismo como experiência de dimensões culturais cruciais que devemos falar em territórios que se sobrepõem, em histórias que se entrelaçam, comuns a homens e mulheres, brancos e não-brancos, moradores da metrópole e das periferias, passados, presente e futuros; esses territórios e histórias só podem ser vistos da perspectiva da história humana secular em sua totalidade. (SAID, 1995, p. 98)

A epopéia quibiriquiana mostra simultaneamente o processo de formação do império português como um processo de constituição dos territórios das colônias predominantemente na Ásia e na África saariana. A questão é que a leitura de ambos os processos, o do império e o da resistência a ele, é feita estendendo a leitura de forma a incluir o que antes era forçosamente excluído no âmbito das epopéias de Camões e Pessoa. Isto só pode ser realizado porque a posição da “voz” épica de *As Quibyrycas* se localiza no presente, favorecendo então a “ler” o passado, por meio da distância crítica paródica e pela inversão irônica, recontetxtualizando e sobrepondo, deste modo, o

passado, o presente e o futuro, como vimos até aqui defendendo, conforme exposto nas estrofes abaixo:

Pensai em Albuquerque, o tolerante
com gentílicos cultos e costumes
de tão diversas crença, o amante
dos estranhos saberes, sólidos cumes
de tanta humanidade. Crú, impante
de puro zelo e não de vis rancumes
como ora vejo tanto capitão
por miséria de espírito meão.

Somando o zelo tonto à truculência
de quem se julga mais e sabedor
de quem lhe está sujeito na intendência
em que foi empossado, fica o peor
bocado de bocado de intolerância
que em crescendo cuido achar peor.
De um Vice-Rey sei eu que por um dente
achou bem arriscar todo o Oriente.

No despojo de Jafa é conhecido
vir o dente de Buda, que é o Deos
senhor daquelas partes. Por parecido
na intenção com o Nosso, é dos Seus.
Trez cento mil ducado é oferecido
por o rei de Pegú. E — brada aos Céus —
o vice-rey, ouvido o inquisidor
queimou o dente em nome do senhor .

Façonha heróica, augusta, foi chamada
a esta desgostosa tonteria
e como tal, de tantos foi louvada
que a reprová-la arrisco a primazia.
Gostosamente eu vira na queimada
das pérolas de jafa grã maquia.
Mas isto não o fez tal capitão:
um dente é dente, pérolas não são. (2, CLXXIX a
CLXXXII)

Afonso de Albuquerque, que veio a governar no Oriente, de 1508 a 1515, depois do vice-reinado de D. Francisco de Almeida e apesar de Portugal ter toda a riqueza da pimenta, tinha a responsabilidade de solucionar as dificuldades de ordem financeira como também de consolidar o império português.

Após a sua nomeação como Governador Geral da Índia, os portugueses se apossaram, entre outros domínios, de Goa e Málaca e com Ormuz, “chave estratégica do Golfo Pérsico, e Málaca, porta para os mares da China” (SARAIVA, 1998, p. 153), consolida a dominação imperial na região. Fez de Goa uma cidade portuguesa; exterminou todos os “mouros”, deixando só a gente índia e fomentou o casamento dos

seus subordinados com as indianas, ou seja, intensificou um processo de miscigenação que para o poeta/narrador de *As Quybyrycas* representou uma política oficial de estupro:

Não é único mal a cupidez
que agora mesmo visteis mal maior.
E não é tal cegueira estupidez
ou não é só, pois outro há: Amor.
O amor desmedido e sem cortez
respeito por amores de uma outra cor
é assim levantado a extremos tais
que ainda não nasceram seus rivais. (2, CLXXXIII)

Sua personalidade, deste modo, é marcada por múltiplas e até contraditórias facetas. Por um lado, revelou sua competência como capitão de frota, estrategista, administrador progressista e mesmo hábil diplomata. De outro, promotor de uma política colonial marcada pela crueldade e genocida.

E ouvisteis já contar o caso bruto...?
Se não ouvisteis vo-lo conto eu:
o Malabar, gentio fino e astuto
navega com cartaz em barco seu
e faz comércio sem temer o luto
inesperado, pois tributo deu
a tempo e de contado. A êste az
se lhe chama sem mais, assi: cartaz.

Quando um deles em bordo descuidado
raspa a pintura nova de uma nau
o vice-rei achou que era irado
é de seu cargo a prima condição.
Estava bebendo e logo derramado
sobre a renda e setim do balandrau
o vinho corre e visto mais parece
sangue que o rosto tinge e enfurece.

Manda a Domingos que não guarde sábado
e à volta de Cambaia, aos Malabares
do cartaz d~e lição. E que o vágado
desses cães ouça em Goa. Já nos ares
da monção vai Domingos onde o cágado
da frota mercantil passa em vagares
de descanso inocente sem que a manha
lhes d~e indício da espntosa sanha.

Agora os tem e um a um confisca
todos os fartos bens que são transporte.
Aos barcos lusos sobe o malarista
agitando o cartaz mas sem mais sosrte
que logo ali despirem-no. E à vista
dos tenros filhos dão-lhe bruta morte:
Fazendo um saco fundo de alvas velas

para o mar fundo o dão cosido nelas.

Este vai vivo, mas o vivo engenho
do capitão prestoso, não se pára;
porque dum não agrade o escuro cenho
logo o degola nesta razão clara.
e assim segue da vida o vil ordenho
nos tristes acabando a vida amara:
uns, vão vivos ao fund na alva eça
outros ao fundo vão, mas sem cabeça. (2, CLXXXV a
CLXXXIX)

E o poeta encerra indagando prematuramente o futuro anunciado da revolta dos colonizados:

Que vingança haverá no dia a vir
— que como a história ensina sempre vem —
em que o bárbaro alcance em seu sorrir
a segurança que ora a gente tem?
Que de contas e ajuste hão-de sofrer
as inocentes gerações que sem
culpa mais do que essa, hão-de nascer
pela rota traçada ao tempo a haver?

Como nos olharão, no tempo, os filhos
destes filhos que ao tempo outros serão?
Que pensarão de nós e destes trilhos
que um labéu permanente lhes trarão?
Acendemos no hoje tais rastilhos
que dois dilúvios não apagarão
esquecidos que ao fazer a cama assim
como a filhos deitamos, não e sim. (2, CLVIII e CLIX)
(...)
E assim, um após outro, dois mil mouros
sem mais escolha que um adestas mortes
abaixo vão deixando mil tesouros
a superfície, livres de outros portes.
Não serão estes já, estranhos agouros
prenunciando muda em nossas sortes?
Que vingança perdida e punição
estes horrores de sangue pedirão? (2, CXC)

Nestes versos de *As Quybyrycas*, ecoa como pano de fundo, parodicamente e ironicamente, a presença de Afonso de Albuquerque que no poema *Mensagem* é atribuída a ele uma asa do grifo, parte do Timbre que figura na primeira parte do referido poema intitulada *Brasão*.

A outra asa do grifo
Afonso de Albuquerque

De pé, sobre os países conquistados
Desce os olhos cansados
De ver o mundo e a injustiça e a sorte.

Não pensa em vida ou morte,
 Tão poderoso que não quer o quanto
 Pode, que o querer tanto
 Calcara mais do que o submisso mundo
 Sob o seu passo fundo.
 Três impérios do chão lhe a Sorte apanha.
 Criou-os como quem desdenha. (2005, p. 77)

O timbre é composto pela cabeça do grifo representada pelo Infante D. Henrique e a outra a asa por D. João II. As três personagens resumem mais de um século da história imperial de expansionismo português sobre os mares, territórios e povos do Oriente. Assim, eles encadeiam, segundo as palavras de José Clécio Quesado,

não só pela inserção de suas existências na trajetória lusitana. Também é marcante, nos poemas em que fazem presença na *Mensagem*, a ocorrência de recursos estéticos que lhes conferem unidade. Notemos, por exemplo, a gradação que entre eles se estabelece, uma vez observemos a postura em que se encontram os seus três personagens – cada um a seu modo, com sua ação e em seu tempo – representando o avanço do poder de Portugal pelos mares. O Infante, que *pensou* as navegações e que, por isso, é a cabeça do grifo, *está sentado* “Em seu trono”. D. João II, que *ordenou* as grandes viagens, “De braços cruzados, *fit*a além do mar”. Finalmente, Afonso de Albuquerque, que *consolidou* o domínio, encontra-se “*De pé sobre* os países conquistados”. (1999, p.91, grifo do autor)

E em *Os Lusíadas*, a leitura em contraponto pode ser feita do mesmo modo:

Nem deixarão meus versos esquecidos
 Aqueles que nos Reinos lá da Aurora
 Fizeram, só por armas tão subidos,
 Vossa bandeira sempre vencedora:
 Um Pacheco fortíssimo, e os temidos
 Almeidas, por quem sempre o Tejo chora;
 Albuquerque terrível, Castro forte,
 E outros em quem poder não teve a morte. (I, 14)

A “aurora” de escalada militar “por armas tão subidos” ao Oriente representa o apogeu imperial do reinado de D. Manuel (1495-1521). O projeto de D. João II (1481-1495) - com fins pacíficos de trato comercial, baseado na diplomacia da amizade e no proveito mútuo - se tornou impraticável. O comércio, que os portugueses, ao chegarem no oceano Índico encontraram, tinha já a presença dominante dos negociantes mouros. Por exemplo, a segunda viagem de Pedro Álvares Cabral começou diplomaticamente e terminou em bombardeamento de Calecute. O conflito tornou-se impetuosamente violento na destruição mútua entre portugueses e mouros. A galeria de personagens

patrióticos de *Os Lusíadas* homenageia “a mentalidade guerreira dos nobres a quem foi confiada a nossa política na Índia [que] era mais um fator de violência: muita guerra, nenhuma negociação para eliminar rivalidades.” (SARAIVA, 1998, p. 153-154). A partir desse ambiente beligerante de expansão imperial portuguesa, a narrativa de *As Quibyrycas* adquire movimento nas vociferantes metáforas proferidas por Camões/Grabato, quando do avanço de dominação dos mares do Oriente por D.Manuel. Este modifica o antigo título de rei de Portugal e do Algarves e manda acrescentar novas dignidades: “e senhor da Conquista, Navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índias”. O custo em vidas para o mouro é de dois mil, como já visto nas estrofes anteriores. O custo da guerra para Portugal é alto e quanto mais se guerreia mais cobrança de tributos para manter a guerra e o preço do não pagamento é o extermínio dos povos orientais.

E o rey de Terna? Pobre lealíssimo
vassalop destes reynos por seu querer...
quanto mais dá, mais o injusto dízimo
cobram os capitães, que é de crer
lhe tomem por fraqueza o nobilíssimo
modo de tanto dar. Nobres? É ver
que é de vilão, tirar neste trabalho
a quem nos agasalhou, todo o agasalho.

Sobre um missal foi feito juaramento
de paz soelne entre o piqueno Rey
e o vice-rey das índias no momento.
Aquele é já tão pobre que nem sei
se ao respirar diz seu o pouco vento
que o oruco peito anima. Não darei
por vero isto que creio: Num suspiro
mais alto, excita a cólera do esbirro1

E sobre o missal roto, polo adro
passa o tropel inimigo da canalha
de fidalgos e vulgo que ao quadro
do perjúrio, ajustam a muralha
onde tudo se passa como um estrtado
de auto xacouto. Com forçada ralha
e já em extremos, beija o real brazão
gravado pelo colo de um canhão.

Mas as armas do luso não protegem
já a ninguém do ultrage decidido.
Ao ocntrário, já sangram onde regem
que só no sangue v~eem o regido.
Ali se fina embora à sombra estejam
da Cruz e do Brazão. Depois, despido
nas lamas o arrastam polos borcos
e por maior ultraje o dão aos porcos.

E porque isto não chega à ensandecida
 sanha de matadouro e abjeção
 o esquartam na lama já tingida
 do sangue em que rompeu o coração.
 Aos parents impedem a nojida
 e antural menagem que desejão
 para o mar atirando com os quartos
 por que o comam medusas e espadartos. (2, CXCI a CXCV)

Esta é a faceta cruel da política de colonização de Afonso de Albuquerque que *As Quaybyrcas* parodiam escarnecendo os versos épicos de Luís de Camões e Fernando Pessoa. O primeiro representa o passado medieval/renascentista de apogeu e declínio. O segundo, na modernidade, arrasta ainda consigo, na elaboração de um poema épico, o endosso ideológico da política imperial portuguesa, com a agravante de ter plena consciência de sua derrota, mas que espera ressurgir das cinzas a “Hora” de cumprir-se novamente Portugal.

Deus quer, o homem sonha, a obra nasce.
 Deus quis que a terra fosse toda uma,
 Que o mar unisse, já não separasse.
 Sagrou-te, e foste desvendando a espuma.

E a orla branca foi de ilha em continente,
 Clareou, correndo, até ao fim do mundo,
 E viu-se a terra inteira, de repente,
 Surgir, redonda, do azul profundo.

Quem te sagrou criou-te português.
 Do mar e nós em ti nos deu sinal.
 Cumpru-se o Mar, e o Império se desfez.
 Senhor, falta cumprir-se Portugal! (*Mensagem*, 2005, p.78)

Deste modo, reiteramos que *As Quaybyrcas* são uma paródia da história portuguesa narrada através das épicas de Camões e de Pessoa. Destas epopeias, Camões/Grabato parodia a reinvenção mítica da história de Portugal, conforme descrito por Clécio Quesado, cujo enunciador lírico-narrativo de *Mensagem* valeu-se de três segmentos míticos nacionais: a glória da conquista de constituição do Reino, a grandeza da conquista do mar desconhecido e a inefabilidade de uma coletiva espera messiânica.

A partir daí, ele lança mão de alguns personagens ou objetos-símbolo recortados desses segmentos histórico-míticos para elaborar um relato que dá conta de sua História de Portugal. Do ponto de vista concreto, as três estruturas míticas eleitas pelo poeta-narrador são, pois arquétipos por si mesmos vazios, a serem preenchidos a partir de uma consciência lírica que,

predominante que é, subverte e transmuta a dimensão objetiva da História.
(1999, p.24)

Da epopéia de Camões, os elementos parodiados, diferentes de *Mensagem* que parte de uma história arquetípica portuguesa, são aqueles que partem da dimensão real da história de Portugal e que receberão uma aderência mítica no percurso da épica. O resultado disso em *As Quibyrycas* é a redução da tragédia marítima e imperial de Portugal ao clímax desastroso do empreendimento sebastianista.

Juntamente com essa irônica reelaboração da história de Portugal e das épicas camoniana e pessoana, informa-se o desenvolvimento desigual do tempo: o narrador não só relata os acontecimentos, desde a expansão marítima no reinado de D.Manuel até a batalha de Alcácer Quibir como tem deles um juízo de valor que só à distância dos fatos poderia proporcionar tal crítica.

O sonho e o desastre andam de mãos dadas: em *Os Lusíadas*, o sonho de D. Manuel, aquele que recebeu a predestinação divina de conquista do mar e de colonização do Oriente.

Parece que guardava o claro Céu
A Manuel, e seus merecimentos,
Esta empresa tão árdua, que o moveu
A subidos e ilustres movimentos:
Manuel, que a Joane sucedeu
No Reino e nos altivos pensamentos,
Logo, corno tornou do Reino o cargo,
Tomou mais a conquista do mar largo. (IV, 66)

No poema *Mensagem*, após cumprir-se o mar o “Império se desfez”, o momento agora é de espera messiânica, a espera de um sonho no retorno de D.Sebastião, a quem o poema dedica a esperança de “cumprir-se Portugal”

XII - "Prece"

Senhor, a noite veio e a alma é vil.
Tanta foi a tormenta e a vontade!
Restam-nos hoje, no silêncio hostil,
O mar universal e a saudade.

Mas a chama, que a vida em nós criou,
Se ainda há vida ainda não é finda.
O frio morto em cinzas a ocultou:
A mão do vento pode erguê-la ainda.

Dá o sopro, a aragem -- ou desgraça ou ânsia ...,

Com que a chama do esforço se remoça
E outra vez conquistemos a Distância...
Do mar ou outra, mas que seja nossa! (2005, p.83)

Ecoando ambos os sonhos, o do porvir e o da saudade, o enunciador épico de *As Quybyrycas* narra a insistência ambiciosamente quixotesca de D.Sebastião, sonhando o refazer do império mundial, porque é do Atlântico dando a volta por todos os oceanos e retornando ao Atlântico, concepção moderna de um mundo visto como Global, tudo isto num reino falido nas finanças:

...A Armada que não tem, pois o erário
ryal anda esgotado de sequim
e o que lá há não dava o mais sumário
para envelar um pobre bergantim...
Mas forceja no sinhô extraordinário
aonde por confuso não se vê fim
embora veja engalanados mastros
e a espuma das quilhas feita rastros...

Vê as proas airosas que lançadas
pelo poente buscam a distância
onde se cumpram todas as sonhadas
cousas de seu querer e sua ânsia...
Vê as velas com alvas e prenhasdas
formas de receber mayor sustância
dos ventos que sujeitos se arendondam
aos brancos covos cegos que os mondam...

Vê as luzidas gentes com jacundo
parecer, por amados e nutridos
em clamosa grita o peito fundo
e aqui se vê que não serão fingidos...
Vê todas as partes desse mundo
onde quisera ver por seus regidos
toda a diversa gente variegada
que há-de tomar o peso à sua espada

Vê o espojo riquíssimo e prestante

no muito ouro e vasta pedraria.
Vê as terras imensas do Levante
que prestarão fiel soberania.
Vê todo o mundo desde o monte Atlante
ao monte Atlante na redonda via
que Magalhães traçou no mar aberto
por provar do globo o talhe certo. (5, DXV a DXVIII)

Em *Os Lusíadas*, a grandeza mítica de todos os heróis portugueses, fazendo cessar a história da grandeza de outros imperadores, conforme a proposição abaixo:

Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandro e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram:
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta. (I, 3)
(...)

E vós, ó bem nascida segurança
Da Lusitana antiga liberdade,
E não menos certíssima esperança
De aumento da pequena Cristandade;
Vós, ó novo temor da Maura lança,
Maravilha fatal da nossa idade,
Dada ao mundo por Deus, que todo o mande,
Para do mundo a Deus dar parte grande;

Vós, tenro e novo ramo florescente
De uma árvore de Cristo mais amada
Que nenhuma nascida no Ocidente,
Cesárea ou Cristianíssima chamada;
(Vede-o no vosso escudo, que presente
Vos amostra a vitória já passada,
Na qual vos deu por armas, e deixou
As que Ele para si na Cruz tomou)

Vós, poderoso Rei, cujo alto Império
O Sol, logo em nascendo, vê primeiro;
Vê-o também no meio do Hemisfério,
E quando desce o deixa derradeiro;
Vós, que esperamos jugo e vitupério
Do torpe Ismaelita cavaleiro,
Do Turco oriental, e do Gentio,
Que inda bebe o licor do santo rio; (V, 6 a 8)

Na estrofe a seguir, o Poeta aconselha a D.Sebastião que contemple com humildade, de quem está no topo do poder, “Ponde no chão” os olhos e se espelhe nos

feitos, nos exemplos dos antigos heróis portugueses que lhe serão epicamente mostrados e deles se inspire e reflita sobre os atos futuros:

Inclinaí por um pouco a majestade,
Que nesse tenro gesto vos contemplo,
Que já se mostra qual na inteira idade,
Quando subindo ireis ao eterno templo;
Os olhos da real benignidade
Ponde no chão: vereis um novo exemplo
De amor dos pátrios feitos valerosos,
Em versos divulgado numerosos. (I, 9)

Mas como o conselho não foi adotado e a batalha de Alcácer Quibir foi a grandeza de um feito que foi consumado na derrota, a voz de D.Sebastião, em *Mensagem*, avoca a loucura como um ato pleno de sanidade pois dela ele assume a transcendência de seu retorno messiânico:

D.Sebastião rei de Portugal

Louco, sim, louco porque quis grandeza
Qual a Sorte a não dá.
Não coube em mim minha certeza;
Por isso onde o areal está
Ficou meu ser que houve, não o que há.

Minha loucura, outros que me a tomem
Com o que nela ia.
Sem a loucura que é o homem
Mais que a besta sadia,
Cadáver adiado que procria? (2205, p.75-76)

A partir então destes fatos discursivos, estão dadas as condições necessárias para um salto à insanidade total do megalômano D.Sebastião. A insanidade é tanta que nem o poeta de *As Quibyrycas* consegue manter em seus versos uma estabilidade métrica (furou/mais uma outava...) e desconvenacionaliza a epopéia. Tudo isso dito com a distância crítica necessária para favorecer a inversão irônica da dimensão real e mítica das épicas de Camões e Pessoa.

Vê o futuro reyno acrescentando
por seu valor que todos sem excepção
reconhecem por bem acompanhado
ao de qualquer antiguo mor Varão...
Vê-se por seus escritos celebrado
e as coligidas leis mais lhe darão

a fama que já deram a Adriano
não falando com César e em Trajano.

Vê-se subido em anos e saber
procurado por doutos que lhe buscam
assuntos que os espíritos ofuscam.
Vê-se a todos olhando e logo a ser
chamado a Seu Senhor onde se embuscam
toda a virtude a prêmio e já os santos
como par o assentam nesses bancos

celebrais e puros que alcançou
só por seu merecimento a alta valia
que ao mundo inteiro e ao Céu provou
saber profundo e franca galhardia
(repaíro aqui que lá se me furou
mais uma outava nesta picardia
que a ambição é rio aos soverdoiros
e desvario no buscar dos loiros...)

Já o rey é Rey! Rey de quatorze anos
e desde os trez o era, mas agora
dispensa outro regente e outros enganos
que os seus sobejarão desde esta hora.
As Cortes o confirmam por humanos
no divino papel em que se outrora
a sua majestade; e por havê-lo
das Ryais Armas toma o grande Sêlo. (5, DXIX a DXXII)

Ampliando algumas outras ocorrências paródicas de Camões/Grabato com *Os Lusíadas*, sabemos, de acordo com o cânone fixo da epopéia, que as proposições correspondentes precedem a ritual invocação épica. Em *Os Lusíadas*, a primeira proposição diz respeito a espalhar por toda parte as armas e os barões assinalados, navegadores, conquistadores, em suma autores de feitos imortais.

As armas e os barões assinalados,
Que da ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca de antes navegados,
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados,
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis, que foram dilatando
Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e de Ásia andaram devastando;
E aqueles, que por obras valerosas
Se vão da lei da morte libertando;
Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandro e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram:
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta.

E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em mim um novo engenho ardente,
Se sempre em verso humilde celebrado
Foi de mim vosso rio alegremente,
Dai-me agora um som alto e sublimado,
Um estilo grandfloquo e corrente,
Porque de vossas águas, Febo ordene
Que não tenham inveja às de Hipoerene. (I, 1 a 4)

Também a primeira invocação suscita que, ao invocar as Tágides, o poema assume um tom marcadamente nacional.

A segunda invocação, desta vez a Calíope,

Agora tu, Calíope, me ensina
O que contou ao Rei o ilustre Gama:
Inspira imortal canto e voz divina
Neste peito mortal, que tanto te ama.
Assim o claro inventor da Medicina,
De quem Orfeu pariste, ó linda Dama,
Nunca por Dafne, Clície ou Leucotoe,
Te negue o amor devido, como soe.

Põe tu, Ninfa, em efeito meu desejo,
Como merece a gente Lusitana;
Que veja e saiba o mundo que do Tejo
O licor de Aganipe corre e mana.
Deixa as flores de Pindo, que já vejo
Banhar-me Apolo na água soberana;
Senão direi que tens algum receio,
Que se escureça o teu querido Orfeo. (III, 1 e 2)

A invocação que inicia o Canto III e precede a narração do Gama em Melinde, aparece como prelúdio desse segundo núcleo narrativo e exige, segundo o ritual épico, uma proposição. E ela surge, efetivamente, no final do Canto anterior, na voz do rei de Melinde:

Mas antes, valeroso Capitão,
Nos conta, lhe dizia, diligente,
Da terra tua o clima, e região
Do mundo onde morais distintamente;
E assim de vossa antiga geração,
E o princípio do Reino tão potente,

Co'os sucessos das guerras do começo,
Que, sem sabê-las, sei que são de preço.

E assim também nos conta dos rodeios
Longos, em que te traz o mar irado,
Vendo os costumes bárbaros alheios.
Que a nossa África ruda tem criado.
Conta: que agora vêm co'os áureos freios
Os cavalos que o carro marchetado
Do novo Sol, da fria Aurora trazem,
O vento dorme, o mar e as ondas jazem. (I, 109-110)

Suprimimos a terceira e quarta proposições, porque julgamos não ser necessárias ao desenvolvimento da argumentação. Segundo Maria Helena Buescu, a terceira proposição vai ocupar do Canto VIII e “cuja estrutura ‘pictória’ tem que ver, assim creio, com os episódios homérico e hesiódico das pinturas mágicas e exorcísticas dos escudos dos heróis” (1986, p.28). A quarta proposição situa-se no Canto X em que “Calíope, a Musa despersonalizada, diríamos, volta a tutelar o núcleo narrativo que encerrará o poema” (idem, p.29): “Subindo ao Céu/Altos barões que estão por vir ao mundo”.

Com a invocação às Tágides, ninfas do Tejo, neste momento são também invocadas as ninfas do Mondego:

Um ramo na mão tinha... Mas, ó cego!
Eu, que cometo insano e temerário,
Sem vós, Ninfas do Tejo e do Mondego,
Por caminho tão árduo, longo e vário!
Vosso favor invoco, que navego
Por alto mar, com vento tão contrário,
Que, se não me ajudais, hei grande medo
Que o meu fraco batel se alague cedo. (VII, 78)

A articulação desta dupla invocação, ninfas do Tejo e do Mondego, corresponde no plano literário da epopéia a dupla instância de enunciação: a narrativa e a lírica. A primeira instância, a narrativa épica ata-se às Tágides quando o poeta pedira inspiração heróica: “daí-me uma fúria grande e sonora...de tuba canora e belicosa”. A segunda, o poeta se inspira em tom lírico e procurará se ver ao espelho, “elabora um balanço do seu percurso vivencial” (BUESCU, 1986, p.28), autocompadecendo-se:

Olhai que há tanto tempo que, cantando
O vosso Tejo e os vossos Lusitanos,
A fortuna mo traz peregrinando,
Novos trabalhos vendo, e novos danos:

Agora o mar, agora experimentando
Os perigos Mavórcios inumanos,
Qual Canace, que à morte se condena,
Numa mão sempre a espada, e noutra a pena.

Agora, com pobreza avorrecida,
Por hospícios alheios degradado;
Agora, da esperança já adquirida,
De novo, mais que nunca, derribado;
Agora às costas escapando a vida,
Que dum fio pendia tão delgado
Que não menos milagre foi salvar-se
Que para o Rei Judaico acrescentar-se.

E ainda, Ninfas minhas, não bastava
Que tamanhas misérias me cercassem,
Senão que aqueles, que eu cantando andava
Tal prêmio de meus versos me tornassem:
A troco dos descansos que esperava,
Das capelas de louro que me honrassem,
Trabalhos nunca usados me inventaram,
Com que em tão duro estado me deitaram.

Vede, Ninfas, que engenhos de senhores
O vosso Tejo cria valorosos,
Que assim sabem prezar com tais favores
A quem os faz, cantando, gloriosos!
Que exemplos a futuros escritores,
Para espertar engenhos curiosos,
Para porem as coisas em memória,
Que merecerem ter eterna glória! (VII, 79-82)

Este é um traço, como já abordamos anteriormente, que pertence ao modelo épico renascentista. Luís de Camões elabora uma epopéia em que promove uma subversão canônica em relação às regras da epopéia clássica. Surge, por isso “não uma proposição, no sentido da ortodoxia imposta pelo gênero, não uma proposição no sentido afirmativo, mas uma antiproposição, no sentido da recusa, da rejeição e da negação” (BUESCU, 1986, p.29). Acreditamos que o que se promove é a passagem da predominância narrativa na epopéia clássica para uma certa visibilidade ou uma presença mais intensa, mas não ainda inteiramente predominante, da instância lírica na épica renascentista. O Poeta então não anuncia aqueles que vai cantar mas sim aqueles que não vai cantar:

Pois logo em tantos males é forçado,
Que só vosso favor me não faleça,
Principalmente aqui, que sou chegado
Onde feitos diversos engrandeça:
Dai-mo vós sós, que eu tenho já jurado

Que não o empregue em quem o não mereça,
Nem por lisonja louve algum subido,
Sob pena de não ser agradecido.

Nem creiais, Ninfas, não, que a fama desse
A quem ao bem comum e do seu Rei
Antepuser seu próprio interesse,
Inimigo da divina e humana Lei.
Nenhum ambicioso, que quisesse
Subir a grandes cargos, cantarei,
Só por poder com torpes exercícios
Usar mais largamente de seus vícios;

Nenhum que use de seu poder bastante,
Para servir a seu desejo feio,
E que, por comprazer ao vulgo errante,
Se muda em mais figuras que Proteio.
Nem, Camenas, também cuideis que canto
Quem, com hábito honesto e grave, veio,
Por contentar ao Rei no ofício novo,
A despir e roubar o pobre povo.

Nem quem acha que é justo e que é direito
Guardar-se a lei do Rei severamente,
E não acha que é justo e bom respeito,
Que se pague o suor da servil gente;
Nem quem sempre, com pouco experto peito,
Razões aprende, e cuida que é prudente,
Para taxar, com mão rapace e escassa,
Os trabalhos alheios, que não passa.

Aqueles sós direi, que aventuraram
Por seu Deus, por seu Rei, a amada vida,
Onde, perdendo-a, em fama a dilataram,
Tão bem de suas obras merecida.
Apolo, e as Musas que me acompanharam,
Me dobrarão a fúria concedida,
Enquanto eu tomo alento descansado,
Por tornar ao trabalho, mais folgado. (VII, 83 a 87)

A epopéia *As Quybyrycas* apresenta também mudanças que vieram a subverter os modelos épicos clássico e renascentista. Ela filia-se ao modelo épico moderno através da matriz épica moderna, “incorporando, por isso mesmo, a estrutura épica e todos os procedimentos teóricos e estruturais do modelo anterior, diferindo dele, todavia, pela nova concepção literária” (SILVA, 2005, p.81), pós-moderna. A relação paródica que *As Quybyrycas* apresenta de inversão irônica da proposição de realidade de *Os Lusíadas* é equivalente à característica de subversão denominada, conforme Buescu, de *antiproposição*.

A antiproposição quibiriquiana inicia-se pela sua proposição, de forma paródica a épica camoniana⁷, de não ter ao lado nenhuma das musas antes invocadas em *Os Lusíadas*:

Altos fados invoco e esconjuro
porque me dando ânimo me dêem
para esta empresa rútilo e seguro
génio de meu ofício – o que não vêem
quem me quisera ver pobre imaturo.
Invoco os fados não porque detêm
maior poder que o meu neste meu passo
mas só porque é galante o quero e o faço.

Poeta cumpridor me cumpro assim
comprando-me em pobreza ricos dons
e mais cruéis trabalhos que Caim
comprou no sangue irmão que derramou.
E saberei de todos porque em mim
esmiudei menuras no que sou.
Onde fados e deuses não andaram
vão voando meus versos e o aclaram.

Adonde futurar esteja vedado
a irracional profeta ou adivinho
estará meu estro e minha musa ao lado
por galante me não dizer sozinho.
Aí estarei, bebido no passado
com ração de biscouto e um pinto em vinho.
Dali vos trarei novas e relatos
e uma crua lição na voz dos factos. (1, I a III)

O poeta também dispensa o maravilhoso pagão, o Olímpo, como também o episódio alegórico do Adamastor, a musa rejeitada, Tágides, e os fados que dizem respeito à história e à ficção que são os pressupostos nacionais em *Os Lusíadas*:

E a vós do Olimpo, as fartas gordas lapas
que já do grego usei, renego agora.
E vós Tágides minhas pois ganapas
vos tive, eis que por velhas deito fora.
Adamastor, sumida está dos mapas
a derrota antiga que outra é a hora.
Que para explicar o error luso
mais que um error divino será de uso.

⁷ O exercício de parodiar Camões inicia-se logo após a publicação de *Os Lusíadas*. Sheila Moura Hue em seu trabalho de Tese intitulado *Camões entre seus contemporâneos. Sobre a recepção da obra camoniana no século XVI* (2002), nos informa da elaboração de uma paródia ao Canto I, da épica camoniana, por um grupo de estudantes de teologia de Évora, em 1589. Segundo diz a autora, eles “se dedicavam a converter cada verso de *Os Lusíadas* não ao divino, como seria de se esperar, mas ao ‘de-vinho’, glorificando os então célebres bebedores da cidade de Évora, figuras epicamente ébrias, que deviam gozar de muita popularidade entre os estudantes.” (p. 119). Pelo visto, a “bebedice” ainda repecurte em *As Quixotadas*, somente que cultural e historicamente de outro modo, conforme os versos a seguir exprimem: “Aí estarei, bebido no passado/com ração de biscouto e um pinto em vinho”.

Invoco pois os fados. Por galante.
pois sei que só de mim evoco e fruo
o pesado prazer de ser constante
ao prazeroso peso do que suo.
Invoco-me. E ao que nos mais, brilhante
achei, e de meu gosto. Assi construo
esta certa incerteza de quem parte
buscando o vero por caminhos de arte.(1, XI e XII)

A voz que lhe interessa adotar é da alegoria do Velho do Restelo:

E a vós senhor da lusitana casa
onde o ouro de lei é lei agora
mais do que o bem saber ou mental brasa;
em Vós saúdo o ardor, mais que não fora
por sabê-lo de nada e o nada a asa
possível, neste nosso bota fora.
Eis-me nos restos, velho, e em restelo
mas por amor de mim saberei sê-lo. (1, IV)

Ora a esses núcleos diferenciados entre *As Quaybyrycas* e *Os Lusíadas*, na invocação e na proposição, podemos ainda acrescentar o núcleo épico da narração. Após as intrigas e os perigos que os portugueses enfrentaram com os mouros e o mar desafiante, Júpiter mostra a sua filha desconsolada com os ataques de Baco, que os portugueses serão gloriosos no Oriente:

Formosa filha minha, não temais
Perigo algum nos vossos Lusitanos,
Nem que ninguém comigo possa mais,
Que esses chorosos olhos soberanos;
Que eu vos prometo, filha, que vejais
Esquecerem-se Gregos e Romanos,
Pelos ilustres feitos que esta gente
Há-de fazer nas partes do Oriente.

Que se o facundo Ulisses escapou
De ser na Ogígia ilha eterno escravo,
E se Antenor os seios penetrou
líricos e a fonte de Timavo;
E se o piedoso Eneias navegou
De Cila e de Caríbdis o mar bravo,
Os vossos, mores cousas atentando,
Novos mundos ao mundo irão mostrando.

Fortalezas, cidades e altos muros,
Por eles vereis, filha, edificados;
Os Turcos belacíssimos e duros,
Deles sempre vereis desbaratados.

Os Reis da índia, livres e seguros,
Vereis ao Rei potente sojugados;
E por eles, de tudo enfim senhores,
Serão dadas na terra leis melhores.

"Vereis este, que agora pressuroso
Por tantos medos o Indo vai buscando,
Tremar dele Neptuno, de medroso
Sem vento suas águas encrespando.
Ó caso nunca visto e milagroso,
Que trema e ferva o mar, em calma estando!
Ó gente forte e de altos pensamentos,
Que também dela hão medo os Elementos! (II, 44 a 47)

A partir daí então a narrativa relata as previsões de todas as vitórias portuguesas no Oriente, passando por Moçambique, Ormuz, Diu, Goa, Canenor, Calecute , Cochim e Malaca , no Canto II.

Vereis a terra, que a água lhe tolhia,
Que inda há-de ser um porto mui decente,
Em que vão descansar da longa via
As naus que navegarem do Ocidente.
Toda esta costa enfim, que agora urdia
O mortífero engano, obediente
Lhe pagará tributos, conhecendo
Não poder resistir ao Luso horrendo.

"E vereis o mar Roxo, tão famoso,
Tornar-se-lhe amarelo, de enfiado;
Vereis de Ormuz o Reino poderoso
Duas vezes tomado e sojugado.
Ali vereis o Mouro furioso
De suas mesmas setas traspassado:
Que quem vai contra os vossos, claro veja
Que, se resiste, contra si peleja."

Vereis a inexpugnável Dio forte,
Que dous cercos terá, dos vossos sendo.
Ali se mostrará seu preço e sorte,
Feitos de armas grandíssimos fazendo.
Invejoso vereis o grão Mavorte
Do peito Lusitano fero e horrendo:
Do Mouro ali verão que a voz extrema
Do falso Mahamede ao Céu blasfema.

"Goa vereis aos Mouros ser tomada,
A qual virá depois a ser senhora
De todo o Oriente, e sublimada
Co'os triunfos da gente vencedora.
Ali soberba, altiva, e exalçada,
Ao Gentio, que os ídolos adora,

Duro freio porá, e a toda a terra
Que cuidar de fazer aos vossos guerra.”

"Vereis a fortaleza sustentar-se
De Cananor, com pouca força e gente;
E vereis Calecu desbaratar-se,
Cidade populosa e tão potente:
E vereis em Cochim assinalar-se
Tanto um peito soberbo e insolente,
Que cítara jamais cantou vitória,
Que assim mereça eterno nome e glória.

"Nunca com Marte instructo e furioso,
Se viu ferver Leucate, quando Augusto
Nas civis Actias guerras animoso,
O Capitão venceu Romano injusto,
Que dos povos da Aurora, e do famoso
Nilo, e do Bactra Cítico e robusto
A vitória trazia, e presa rica,
Preso na Egípcia linda e nego pudica.

Como vereis o mar fervendo aceso
Colos incêndios dos vossos pelejando,
Levando o Idololatra, e o Mouro preso,
De nações diferentes triunfando.
E sujeita a rica Áurea Quersoneso,
Até ao longínquo China navegando,
E as ilhas mais remotas do Oriente,
Ser-lhe-á todo o Oceano obediente.

De modo, filha minha, que de jeito
Amostrarão esforço mais que humano,
Que nunca se verá tão forte peito,
Do Gangético mar ao Gaditano,
Nem das Boreais ondas ao Estreito,
Que mostrou o agravado Lusitano,
Posto que em todo o mundo, de afrontados,
Ressuscitassem todos os passados.(48 a 55)

Voltando aos núcleos diferenciados entre as duas épicas, o poeta de *As Quibyrycas*, na medida em que descarta as vozes das musas, se liberta, quanto ao conteúdo e também quanto ao modo formal, dos ritos do cânone da epopéia que, por assim dizer, lhe retiraria a autonomia de sua própria voz. Esse condicionante de que o poeta seria apenas um veículo e um ressoador das musas se tornou canônico no gênero épico clássico⁸: elas geram a inspiração acerca dos fatos e o poeta não é senão seu intérprete. As musas como protetoras e inspiradoras do artista geram “a dependência do

⁸ Cf. Junito Brandão (1991) em seu dicionário sobre a mitologia grega atribui a Calíope, a partir da época Alexandrina, como a inspiradora da poesia épica e lírica.

fato histórico em relação à arte, pois que essa lhe dá a dimensão de eternidade. O não compreender a importância da arte desmerece o homem, e disso o Poeta acusa o próprio Vasco da Gama” (BERARDINELLI, 2000, p.19),

As Musas agradeça o nosso Gama
o Muito amor da Pátria, que as obriga
A dar aos seus na lira nome e fama
De toda a ilustro e bélica fadiga:
Que ele, nem quem na estirpe seu se chama,
Calíope não tem por tão amiga,
Nem as filhas do Tejo, que deixassem
As telas dourado fino, e que o cantassem.

Porque o amor fraterno e puro gosto
De dar a todo o Lusitano feito
Seu louvor, é somente o pressuposto
Das Tágides gentis, e seu respeito.
Porém não deixe enfim de ter disposto
Ninguém a grandes obras sempre o peito,
Que por esta, ou por outra qualquer via,
Não perderá seu preço, e sua valia. (V, 99 e 100)

Para aquelas vitórias profetizadas por Júpiter, o poeta de *As Quixotadas* já reserva os resultados futuros porque o “futurar” para ele não é vedado, ele não está condicionado pela ilação das musas que para sua epopéia são tão somente peças decorativas. “Bebido no passado”, daqueles feitos, ele proporá trazer “novas e relatos/e uma crua lição na voz dos fatos”. Relatará a crueldade da guerra em sua frente de batalha, nas fortalezas da África saariana, principalmente quando socorro não vem porque é recusado pela rainha Catarina, a regente de D.Sebastião ou quando chega pouco tem de valia:

Na fortaleza o capitão atento
à agitação do mouro armando os seus
manda notícia ao reino sonolento
que lhe enviem de presto gente e naus
carregadas de todo o mantimento
necessário à defesa dos calhaus
formidáveis que são aquela praça
onde o Luso meteu suor e traça.

Mas Catarina rege doutra arte
mais a gosto do irmão e o povo ansioso
vê demora ao socorro que não parte
a tempo de atemer o imigo iroso.
De novo, o capitão, escravo de Marte

amanda ao reino apelo socorroso.
 E desde o Algarve a nova, embaixo alcança
 o que nos poderosos é tardança.
 Cento e cinquenta mil Mulei ajunta
 a sitiar da praça as chãs colinas
 e além do mantimento e gente munta
 traz trabucos, bombardas, colubrinas.
 E renegados vários lhes ajunta
 de engenharia e sabedores em minas.
 Assim recobre ao espaço monte e monte
 até que cobre todo o horizonte.

(...)

E dorme com um olho quem dois tenha
 pois dos dous um estará sempre em luzio
 vigiando sem pausas nessa estranha
 maneira de dormir de cão ao frio.
 E já defeca sem pudor a velha
 no canto usado sem que haja assobio.
 O arcabuzeiro mija grosso a espaços:
 não deixa o posto e deixa os embaraços.(1, LVI a LXXVI)

Uma outra faceta da intratextualidade paródica entre *Os Lusíadas* e *As Quibyrycas* ocorre quando a crítica (BERARDINELLI, 2000; SILVA, 2005) revelou que o poeta de *Os Lusíadas* não renuncia à sua própria voz. E o registro de sua voz pessoal está efetivamente presente ao longo de todo o poema através dos excursos, na voz de alguns personagens ou mesmo nos comentários que o poeta reserva como espaço discursivo, na parte final de cada canto. Esta voz permite uma alternativa discursiva em duas vozes. A primeira, já aludida, corresponde àquela voz que interpreta os fatos determinados pelas musas em que o poeta não possui autonomia da sua própria voz. A segunda voz é dos excursos. A partir dessas duas vozes cria-se, assim, um dialogismo, uma teia de linhas de tensão que afinal se equilibram no espaço discursivo do poema. Dialogismo entre, de um lado, a voz das musas, seja Calíope, Tágides ou ninfas do Mondego; de outro, a voz do poeta entre um discurso existencial e histórico, humano e pessoal, no sentido universalizante, do ponto de vista do Ocidente, coletivo, historicamente marcado por uma finitude.

Portanto, podemos então mais uma vez inferir que *As Quibyrycas* estão situadas no entrelugar da nação pedagógica, referenciada na motivação dos feitos que os heróis já historicamente consumaram, desafiando o mar tenebroso, a instauração do império português no Oriente (inspiração dada pelas musas na épica de Camões), e da nação performativa que ideologicamente questiona e dilata esta motivação instaurando nela uma rasura em sua concepção textual pedagógica.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. De Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. 2. Ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BRANDÃO, Junito. *Dicionário Mítico-Etimológico da mitologia grega*. 2 v. Petrópolis: Vozes: 1991.
- BUESCU, Maria Helena Carvalhão. *Ensaio de literatura portuguesa*. Lisboa: Presença, 1986
- CAMÕES, Luís. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, s/s.
- HUE, Sheila Moura. *Camões entre seus contemporâneos: sobre a recepção da obra camoniana no século XVI*. 2002. 297 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica-Rio, Rio de Janeiro, 2002.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Vila Nova de Gaia: Edições 70, 1989.
- _____. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 4. ed. Campinas: Editora Unicamp, 1995.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MARTINS, Oliveira. *História de Portugal*. 19. Ed. Lisboa, 1987.
- PESSOA, Fernando. "Mensagem" In *O Eu profundo e outros Eus*. 17. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre Voz e Letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense (EDUFF), 1995.
- QUADROS, António. *As Quixotadas*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.
- QUESADO, José Clécio. *Labirintos de um livro à beira-mágoa: análise de Mensagem de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- _____. *Jorge em outra cena no reino da ironia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. Mira-Sintra-Mem Martins: Europa-América, 1998.

SENA, Jorge de. *A estrutura de 'Os Lusíadas' e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*. 2. ed. Lisboa, Edições 70, 1980.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Semiotização literária do discurso*. Rio de Janeiro: Elo, 1984.

_____. *A lírica brasileira no século XX*. 2. ed. Rio de Janeiro: Opus, 2002.

VALENSI, Lucette. *Fábulas da memória: a batalha de Alcácer Quibir e o mito do sebastianismo*. Trad. Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

RIO DAS FLORES: NOVOS TRÂNSITOS ENTRE BRASIL E PORTUGAL

Nancy Rita Ferreira Vieira - UFBA¹

Miguel Souza Tavares, autor do romance *Rio das Flores* (lançado no Brasil em 2008), na Nota ao Autor declara que “esse não é um livro de história, mas sim um romance histórico” (TAVARES, 2008, p. 605²), e a presença, de certo inusitada em um romance, ainda que “histórico”, da longa bibliografia de consulta demonstra o rigor histórico com que se pauta a narrativa [embora isso não o impeça de cometer um equívoco, ao registrar, na página 399, que Olavo Bilac era um “grande poeta romântico”]. A Nota do Autor parece buscar esclarecer para o leitor – ainda que a advertência venha ao final da narrativa – os caminhos pelos quais a malha narrativa se construiu. Aliás, isso justifica o intercurso entre as histórias de Portugal e do Brasil, na primeira metade do século XX, destacadas na narrativa que abarca o longo período que se inicia em Valmonte, Portugal, em setembro de 1915 até novembro de 1942, em Rio das Flores, Vale do Paraíba, no Brasil.

Os fatos registrados na História convergem com o enredo imaginado pelo texto literário. A Ditadura Nacional portuguesa, em 1926, a Queda da Bolsa de 29 e a crise europeia, a ditadura salazarista, a Segunda Guerra Mundial e a onda de totalitarismo a grassar na Europa e no Brasil, Getúlio Vargas, Coluna Prestes são alguns dos exemplos dos inúmeros acontecimentos resgatados pelo romance.

Mas, alheio ao *boom* contemporâneo do novo modelo do romance marcado pela presença da metaficção e pelos conceitos bakhtinianos de paródia, carnavalização ou mesmo do dialogismo, o romance atém-se ao esquema tradicional do romance histórico proposto por Walter Scott, gênero literário bastante em voga no século XIX (Cf. ESTEVES, 1998), ainda encontrado em obras de autores portugueses de nossa época como Agustina Bessa Luís e Mário Cláudio: a ação da narrativa tem como pano de

¹ Professora Adjunta I da Universidade Federal da Bahia.

² Todas as citações relativas ao romance referem-se à edição de 2008, que passará a ser citado a partir de agora por RF. Cf. referência completa ao final do trabalho.

fundo o ambiente histórico reconstruído com a presença das figuras históricas aderidas à mentalidade de seu tempo e a trama fictícia sobre esse pano de fundo.

A abertura do romance *Rio das Flores* se faz com o registro da entrada ao mundo masculino de Diogo Ascêncio Cortes Ribera Flores, protagonista da narrativa, aos quinze anos, que é levado pelo pai à Feira de San Miguel, em Sevilha para conhecer as touradas e principalmente para, como lhe informa o genitor, Manoel Custódio Flores, no momento de saída da quinta, sob o olhar envergonhado da mãe: “Já tens idade para te fazeres homem. Vens conosco também” (RF, p. 11).

A família Flores da Herdade de Valmonte, em Estremoz, possuía 2 mil hectares de terra, passada de geração a geração pelo lado paterno. A mãe, Maria da Glória, uma católica que se casou aos 15 anos com Manoel Custódio, um homem rude, arrogante e autoritário, bem distante dos príncipes presentes nas leituras da adolescência, mas que, para ela, garantiria para sempre aos filhos proteção ante um “golpe da fortuna ou de uma volta do rio” (RF, p. 42).

Desse consórcio, nascem os filhos Diogo, considerado pela mãe como “reservado, senhor da sua solidão e do seu silêncio, reflexivo e quase tão sensível como uma rapariga” (RF, p. 39) e Pedro, “impetuoso, destemido, irascível muitas vezes, sempre atento aos trabalhos da herdade” (RF, p. 39). O primeiro amado, o segundo respeitado pela gente de Valmonte. Diogo, amante da vida citadina, das novidades tecnológicas, se tornou engenheiro, casa-se em 1927 com a cigana Maria do Amparo, sob os protestos do irmão Pedro, que diferentemente do irmão, se contentava com a vida agrária, assumindo a administração da herdade após a morte do pai.

Em 1929, Diogo Flores decide com o amigo Francisco Monteiro criar a Atlântica Companhia Luso-Brasileira de Representações Ltda, firma de importação-exortação de produtos brasileiros para toda a Europa, mas o nascimento do primeiro filho, Manuel, trouxe alguma calma a Diogo que adiou seus negócios no Brasil e só voltará a cuidar da firma, em 1935.

O narrador descreve com pormenores as mudanças por que passava Portugal e os efeitos econômicos da crise que antecipava a Segunda Guerra Mundial até que entre 1931 e 1932, as produções de Valmonte – cortiça, gado e azeite – passem a não dar lucro e, posteriormente, acaretar a perda econômica da família Flores.

Associado às questões econômicas, o clima político de Portugal com a ditadura salazarista e o ambiente familiar monótono, provocado pela ausência de eco aos devaneios intelectuais de Diogo, seja da parte de Amparo, sua esposa, que não se

interessava pelas leituras do marido e se ocupava dos assuntos domésticos, seja por parte do irmão, partidário do regime político português. Nada conseguia provocar em Diogo a alegria, nem a chegada da segunda filha conseguiu modificar esse sentimento de angústia pessoal e solidão intelectual.

O vazio existencial do engenheiro parecia buscar “Aquele tão exaltado espírito de aventura e de coração dos navegadores de outrora” (RF, p. 169) que, segundo ele, “morreu algures” (idem). “Talvez na Índia, talvez em Alcácer-Quibir, talvez esgotado no Brasil. Mas aqui não ficou. Os portugueses de hoje não prestam!” (RF, p. 169-170).

As referências históricas aludem ao Quinto Império Cristão e ao desejo de que a profecia do mito sebastianista pudesse ser uma utopia possível em meio àquele período de incertezas políticas e econômicas. O mito corresponde a uma espécie de messianismo, que, baseado nas profecias de Gonçalo Annes, garantiria a Portugal, através do rei Sebastião, um futuro próspero, baseado numa utopia cristã (Cf. MOISÉS, 1987 e RISÉRIO, 1999).

A viagem de Diogo para assumir os negócios no Brasil se traduz na busca de “um horizonte mais vasto do que esta nossa pequenez lusitana!” (RF, p. 170). Em 1º de abril de 1936, ele parte para o “desconhecido”, no dirigível alemão Hindenburg em busca de “terras de liberdade” (RF, p. 258) e de “ilusões possíveis” (RF, p. 258). A viagem atende ao seu desejo de mudança e sua insatisfação pessoal diante da vida que levava, mas essas suas afirmações parecem ser ainda mais incisivas.

Quero grifar essas idéias acerca do Brasil, visto que essas afirmações operam com o imaginário europeu acerca da América, ou, mais precisamente, com o imaginário português acerca do Brasil (Cf. SOUZA, 1986). O espírito de aventura, a inquietude pessoal, a busca pela manutenção do poder econômico da família, a curiosidade de “ver outras coisas, conhecer um novo país, outro continente, um novo mundo” (RF, p. 290), nas palavras do personagem português, que aos 35 anos, com vida organizada em Portugal, decide sair de Portugal e embarcar em uma nova experiência. Suas expectativas diante da viagem parecem acopladas ao imaginário colonial em que a busca econômica é o dispositivo de que o protagonista necessitava para dar vazão aos seus desejos pelo desconhecido e pela busca de uma possível aventura, seguindo um itinerário já bastante descrito pelos seus antepassados. Se, tal como ele dissera, no Brasil houvera ficado o espírito dos navegadores, era preciso realizar essa busca.

A rede de relações propostas pela linguagem que descreve a antiga colônia portuguesa como uma espécie de utopia individual de Diogo se reporta aos seus

antepassados, aos colonizadores que partiram também em uma nave insegura em busca de novas terras.

A descrição que temos agora do Brasil não é mais a do escrivão da frota ou do piloto anônimo escrutinando a terra e seus habitantes do primeiro século, não é também o relato dos primeiros colonizadores ou mesmo os naturalistas entre os séculos XVIII e XIX a desbravar os sertões, ricos exemplos de interpretações europeocêntricas da terra, temos diferentemente a presença do imigrante, aquele que, fugindo das guerras na Europa, sonha com a liberdade em terras novas e passará a ocupar o lugar privilegiado ante a nova face étnica brasileira com a Abolição da escravatura.

É nesse espaço que Diogo se encontra com o Brasil, onde acabará por se tornar um habitante dessas terras, ou como ela afirma ao chegar: “Não podendo vir de caravela, vim de Zeppelin, e, fosse eu dado aos relatos, como Pero Vaz de Caminha, também escreveria à minha Rainha – porque Rei não tenho – o diário desta viagem e das minhas descobertas.” (RF, p. 316)

O imaginário colonial parece se acoplar à descrição dos seus antepassados, repetindo um discurso pautado na descrição da exuberância da natureza. Diogo buscava

espaço, ar, vida, um país novo e jovem, um país novo e jovem, um país onde três quartas partes do território ainda estavam por desbravar e quase tudo ainda parecia possível e desconhecido. Caramba, na Amazônia, no Pará, no Acre, sabia-se que havia centenas de tribos de índios nus pintados de preto e vermelho com o suco do urucum e do jenipapo e caçando de arco e flechas...(RF, p. 400)

E, “para quem vinha de terra seca, erva escassa e chuvas imprevisíveis, aquilo era como uma visão do Paraíso.” (RF, p. 507). A Fazenda Águas Claras, cortada pelo Rio das Flores, se torna para Diogo o lugar procurado, o pouso para suas inquietações existenciais. Os nomes das localidades no Vale do Paraíba, São Paulo, se associam ao nome da família paterna do personagem. O lugar onde ele assume moradia no Brasil corresponde à extensão da Europa, de Portugal, da sua própria herdade, transferida para a nova terra.

Ainda que a terra não esteja mais representada como um espaço vazio a ser ocupado pelos colonizadores, o espaço escolhido pelo imigrante é, contraditoriamente à imagem construída do engenheiro culto, leitor dos escritores modernistas norte-americanos, como Scott Fitzgerald em *Tender is the night* (RF, p. 258), leitor de revistas inglesas, e ávido por saber que fugia da herdade de tempos em tempos para tomar

contato com as novidades de Lisboa, o mundo rural, fora da capital carioca. Após a fixação da residência na fazenda do Vale do Paraíba, pouco frequentará a capital, como se esse homem culto precisasse encenar as antigas narrativas, tecer pontos de contato entre as imagens relatadas e o desejo pessoal de vivenciar a diferença.

Sobre os habitantes da terra, o olhar do narrador assim registra em seu diário de viagem:

multidões de descendentes de antigos escravos negros e caboclos, cruzados de índio, preto e branco, construindo arranha-céus em S. Paulo e no Rio, milhões de brasileiros de todas as cores e raças deambulando de um Estado para outro, de uma região para outra, em busca de uma nova vida e uma nova esperança, (...), novos deuses de um novo desporto chamado futebol que juntava pretos e brancos numa anarquia de talentos misturados, enfim, uma explosão sociológica incontrolável, incompreensível e impossível de catalogar, porque no mundo inteiro, nunca tinha existido um país como o Brasil, uma tamanha orgia de raças e proveniências, de instintos e emoções, de selvagem e de civilizado, de primitivo e de moderno, de mar e de floresta, de cidades e de selva, de sons, de música, de cheiros, de cores, de amores. (RF, p. 401-402)

A longa citação objetiva demarcar o fascínio diante da terra, não mais com os animais exóticos [muito embora ele leve o papagaio de nome *Brasil* para seu filho que ficará tão curioso sobre a terra que virá com o pai, quando este retorna em 1939, e tão como este se torna “cativado” o termo é do autor – tão preso quanto o pai pelo Rio, preenche essa lacuna da curiosidade acerca da fauna brasileira, questionando o nome dos bichos das matas e das aves a Tomaz, feitor da fazenda]. Mas com a explosão de sentidos, uma certa compensação ante aquela terra descrita como ressequida.

Ainda há na descrição sobre o Brasil a profunda perplexidade estimulada pela mestiçagem observada na população, assim como o registro de que a terra era produtiva, os pastos abundantes, o custo de produção era muito menor e o valor de mercado maior, considerando o período em que Portugal vivia as consequências do pós-guerra e a crise interna da ditadura e das guerras de independência das colônias de África, espaço que segundo Francisco, sócio de Diogo na companhia luso-brasileira, ainda dava alguma importância a Portugal.

Fato significativo na economia narrativa é a composição do cenário exótico nacional aparece agora reatualizado não mais pela figura do índio, mas pelo do corpo da mulher negra. Benedita é a jovem de 19 anos, que se prostitui no Rio de Janeiro para conseguir seu sonho de ter um pedaço de terra para sua mãe e filho, Joãozinho. A entrada da personagem na cena narrativa é bastante significativa, o narrador registra que Diogo estava entorpecido de tanto ter bebido na mesa de jogo foram: uma batida de

cachaça, três taças de champagne, meia garrafa de vinho, um cognac e três whiskes. Estaria o narrador justificando o encontro sexual entre o personagem e a mulata deslumbrante que lhe aparece a meio metro com um decote farto tal como século antes Alencar (primeira edição de 1865) justificava o interesse de Martim por Iracema devido ao licor da jurema?

Vejamos a descrição que nos é oferecida sobre a personagem:

Diogo nunca tinha estado na cama com uma mulher negra nem com uma brasileira: as duas coisas juntas deram-lhe volta à cabeça. Havia qualquer coisa em Benedita que lhe fazia lembrar Amparo, nos primeiros tempos do casamento: o mesmo instinto selvagem, o mesmo prazer de se entregar e descobrir o outro. Mas Benedita transformara o instinto numa ciência: sabia exactamente o que fazer, quando, onde, e administrava o seu saber em investidas sucessivas de sensualidade cujo objectivo sabiamente planeado era deixá-lo prostrado de prazer e a seguir gozar no prazer dele. A sua pele era menos macia, mais grossa que a de Amparo, as pernas eram mais compridas e enroscavam-se nas dele como uma liana na árvore, havia alturas em que ela parecia partir-se ao meio pelos quadris, e os seus dentes translúcidos brilhavam na penumbra, enquanto ela sorria sempre e segredava-lhe ao ouvido coisas que o deixavam entontecido, ou então gemia baixinho, , em sons e silvos incompreensíveis. Quando voltou a si, Diogo deu consigo a pensar que tinha a estranha sensação de ter feito amor com uma cobra. E de estar envenenado. (RF, p. 390)

O registro desse longo parágrafo é necessário para a observação de como o narrador reorganiza uma quantidade de informações já disponíveis no imaginário literário (e, portanto, social) instituído. A linguagem literária cumpre a função de representar, do dizer social ainda em voga na contemporaneidade, apesar de inúmeros investimentos na construção de contra-imagens, em particular na discussão acerca da representação estereotipada das mulheres negras ou mestiças na literatura.

O Brasil se torna para Diogo o espaço da liberdade sexual, da experimentação erótica fascinada pelo Outro, pela reatualização da Rita Baiana de Aluísio Azevedo (primeira edição 1890): a mulata voluptuosa, representante da natureza brasileira, os termos são iguais, *cobra*, *envenenado*, *sons e silvos* (de animal?), uma *liana*, que agarrada a ele viverá dele (sobre a representação do negro na literatura, ver, entre outros, DIEGUEZ, 1985). Benedita se torna para ele um vício, é como ele a descreve, “como um drogado expondo a veia ao veneno” (RF, p. 403).

Vício do qual ele não se separa, o retorno para a casa em Valmonte não o preencherá mais. E a família tem consciência disso, ele retornara em corpo, mas sua cabeça continuava regida pelas horas do Brasil, a cabeça continuava a pensar em Benedita, a pensar obsessivamente nela. Sua descrição acerca dos sentimentos

despertados por ela atendem a um *frame* bastante conhecido acerca da mulher negra, dentro de um modelo euro-falocêntrico, de uma visão estereotipada do europeu em relação ao Outro.

O retorno ao Brasil em 1939 com a desculpa de que retornava para comprar uma fazenda de gado era apenas a desculpa familiar para a satisfação do desejo em ver novamente Benedita. No seu retorno de navio, não mais no Zeppelin, com que veio da primeira vez, ele opta por retornar seguindo a tradição do navegante, ao sentir o calor tropical do Sul, começa a desejar pelo reencontro com aquela que representa o próprio país:

... os primeiros sinais de terra, aves perdidasque volteavam sobre as luzes do tombadilho, seixos e flores de palmeira à deriva, na espuma das ondas (...) os sons de música que vinham da direcção de onde ele supunha estar a terra do Brasil, tudo isso, que mais e mais o aproximava do destino, lhe dizia que o desejo violento de voltar a ver Benedita, cheirar o dor inebriante de sua pele escura, morder o sorriso branco dos seus dentes perfeitos, sentir o enlace de cobra das suas pernas ao redor do corpo, escutar o seu riso de cascata por desbravar, isso, se calhar mais que tudo o resto, era a vontade que o mantinha atado ao leme – como o marinheiro do “Mostrengo”, de que falava o poema de Fernando Pessoa. (RF, p. 505)

Iracema, Rita Baiana, Benedita são referencias simbólicas resistentes na linguagem literária daqui e d’além mar da terra brasileira e sua capacidade de seduzir os lusitanos. São elas o exemplo da terra, do fascínio do homem branco europeu a repetir sem qualquer correção o encantamento do Novo – não mais tão novo – Mundo que a América e o Brasil, em particular.

Alguns elementos significativos da narrativa não podem deixar de ser registrados. A exemplo do fato de que a terra comprada por Diogo, nomeada de Rio das Flores lhe faz ter a certeza de que era o lugar reservado para si. A fazenda foi mantida com os móveis originais, a cozinheira da casa é Leopoldina, nome da Imperatriz. Além da ternura, segundo Diogo, que lhe despertou a restauração de um antigo afresco que representava a chegada da comitiva do Imperador D. Pedro II à fazenda Águas Claras, sua propriedade, mas no auge da exploração de café, sendo esperado por toda a família e os escravos, alinhados para recepcionar Sua Majestade, sonho do antigo proprietário que nunca foi realizado. Todavia o fio narrativo associa o que há desse desejo redivivo na trajetória pessoal do novo proprietário em manter essa tradição.

“Portugal ou Brasil? Permanecer na terra natal ou partir rumo ao desconhecido?” (contra-capá do romance RF). Essa é a dúvida que persegue Diogo Ribera Flores após conhecer o Brasil, de volta a Portugal sente-se infeliz, incomodado. Em uma história

que contradiz a dos antigos colonizadores, Diogo que viera ao Brasil, em abril de 1936, durante o período da Segunda Guerra Mundial, primeiramente com a intenção de expandir os negócios, acaba por fixar residência no país. O personagem, apesar de uma vida estável e de uma fortuna segura no seu país natal, parece seguir a trajetória dos antigos lusitanos em busca de mais do que riqueza, de mais do que aventura, não obstante já ser um homem maduro, pertencente a uma tradicional família alentejana, dono de terras, educado em Lisboa. Indagar sobre o que o faz ficar é o que nos propusemos a pesquisar: seria a atração por Benedita? Tivera sido envenenado por ela? Ficara entorpecido pelo país, espaço por ele descrito como de “tamanha orgia de raças e proveniências, de instintos e emoções, de selvagem e de primitivo e de moderno, de mar e floresta, de cidades e de selva, de sons, de música, de cheiros, de cores, de amores” (RF, p. 402). Ou teria sido a “incompreensível alegria”(idem) que contagiou o prudente Diogo? Ou ficara entorpecido pelo país “de instintos e emoções, selvagem e primitivo...” (idem)

Sant’Anna (1993, p. 35), ao analisar a poesia brasileira, destaca que ainda hoje

os europeus imaginam que os países tropicais são o eldorado, o *pays de cocagne* e da utopia erótica – o samba, a alegria, a festa, o ruído seriam as manifestações dessa felicidade tribal, que os civilizados perderam e que, de cima de suas riquezas, entediados, invejam.

Diogo, ao decidir residir no Brasil, opta pelo mundo “primitivo”, se esquece da vida na herdade de Valmonte, vive com uma mulher brasileira, em um exercício no qual a sedução econômica e erótica (os termos são de Sant’Anna, 1993) se insinuam³. Para seus familiares, a escolha pelo Brasil era uma doença, uma obsessão, ou seja, o ente familiar foi seduzido de tal maneira pela Fazenda de Águas Claras que sua opção não pode ser entendida como de ordem pessoal, uma escolha, mas a metáfora empregada é a da doença, outra razão não seria cabível, segundo a leitura visivelmente eurocêntrica.

O diálogo final entre o pai e o filho Manuel dá conta de que ele houvera seguido os seus antepassados navegadores: “ –E o que tem o Cruzeiro do Sul?” “–Nada de especial. É uma constelação, a estrela guia do Brasil. Os antigos navegadores portugueses seguiam-na para se orientarem no mar até aqui.” (RF, p. 604)

³ Não se pode deixar de registrar que as duas mulheres de Diogo são de classes sócio-econômicas inferiores a dele. Além disso, são de etnia diversa: a primeira é cigana, a segunda negra. Em certo momento da narrativa, ele considera que a mulher ideal para ele era Angelina, a namorada do irmão, artista, culta, viajada, independente, entretanto ele prefere mulheres com as quais realiza uma aparente “cordialidade” social e erótica. Seriam elas a condição de uma permissividade consentida?

A literatura brasileira, nas últimas décadas do século XX, produziu inúmeras obras de releitura crítica do período colonial, como *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro; *Meu querido canibal*, de Antônio Torres, ou ainda *Terra papagalli*, de Marcus Aurélio Pimenta e José Roberto Torero. Nessas obras, encontram-se contra-imagens (CUNHA, 2006), entretanto o autor lusitano optou por parafrasear os antigos relatos dos navegantes, em um texto que se institui como mais um romance histórico, com sua compulsão a ser mais um *portador de verdade* (SALOMÃO, 1992).

Renovadas aventuras, mas com quadros de referência que se repetem no território cultural contemporâneo por mais estranho que isso possa parecer. Os trânsitos culturais entre Portugal e Brasil parecem insistir, ao menos na narrativa aqui estudada, na tradicional construção discursiva feita de parâmetros europeus, com a permanência de discursos que já deveria ter virado a página.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Iracema*. 10. ed. São Paulo: Ática, 1979.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 25. ed. São Paulo: Ática, 1992.

CUNHA, Eneida Leal. *Estampas do Imaginário: literatura, história e identidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

DIEGUEZ, Gilda Korff. O negro na Literatura Brasileira. In: *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 80, p. 42-62, jan-mar 1985.

ESTEVES, Antonio R. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, Letizia Zini (Org.). *Estudos de Literatura e Linguística*. São Paulo: Arte & Ciência; Assis, SP: Curso de Pós-Graduação FCL/UNESP, 1998. p. 123-158.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 23. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

RISÉRIO, Antonio. Viva Ubaldo Ribeiro. In: *Cadernos da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, n.7, p. 91-102, mar. 1999.

SALOMÃO, Jayme (Dir.). *América: descoberta ou invenção*. 4º Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SOUZA, Laura de Mello e. *O Diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

TAVARES, Miguel Sousa. *Rio das Flores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DO TEAR DA MEMÓRIA À IDENTIDADE EM *A MANTA DO SOLDADO*

Nicia Petreceli Zucolo - UFAM¹

Diz Bachelard (2002) que a imaginação é a capacidade de transformar imagens captadas pela percepção. Ainda conduzidos por Bachelardⁱ, lembrarmos que o vocábulo correspondente à imaginação não é *imagem*, mas *imaginário*, e que as imagens literárias promovem a palavra “à categoria de imaginação criadora” é pertinente. A palavra, então, é denunciadora: “o ser torna-se palavra [...] [a qual] se revela como o devir imediato do psiquismo humano”ⁱⁱ.

Esse pressuposto é o mote para a leitura de *A manta do soldado*ⁱⁱⁱ, de Lídia Jorge, que traz uma narradora inominada em busca da construção de sua identidade, à medida que engendra a construção de uma imagem paterna, a qual lhe é negada diretamente: ela é a sobrinha, não a filha, de Walter Glória Dias. Nesse trajeto, empreendido pela linguagem, a narradora busca abertura para ser, voltando sempre à *noite da chuva de 1963*.

Considere-se que é na abertura^{iv} proporcionada pela linguagem que a narradora persegue a si mesma, construindo, pela narrativa que engendra, a imagem do pai, Walter, ser em ausência, para, a partir da sua destruição, poder encontrar a si. “Diante do corpo de um pai que, criado em ausência, sela em uma prisão a imaginação e a linguagem da filha[,] [ela] terá que assumir a voz narrativa para que a história de Walter ganhe algum contorno e possa, finalmente, sobreviver enquanto memória”^v. Pensemos que para negar ou opor-se a algo é necessário que haja *algo*; no caso, a narradora constrói uma imagem paterna a fim de que, como filha, tenha com o que se identificar, num primeiro momento. Em seguida, porém, é fundamental esvaziar-se da *imagem*, destruindo-a, para, então, pela desidentificação constituir-se como ser.

Neste processo, a imaginação e o discurso construirão Walter, um outro, para que, em contraste, a narradora se defina: “[a] imagem que fizera da pessoa dele era a sua

¹ Professora de Literaturas Portuguesa e Brasileira da Universidade Federal do Amazonas.

herança”^{vi}; “[h]erdara as narrativas, simplesmente, [...] Walter só de passagem tinha a ver com esse lastro de imagens. Ela sabia”^{vii} [grifo nosso]. A expressão *só de passagem* está destacada para que se perceba que Walter, ele mesmo, quase não importa aqui: vale é o lastro *de imagens*, cuja construção é peculiar, uma vez que nunca ninguém lhe falou diretamente de Walter Dias. Ela sempre *soube*.

Naturalmente ela sabia que não eram verdadeiros os seus irmãos [...] os filhos de Maria Ema e Custódio Dias. Sabia que seus irmãos também eram seus primos, que o mesmo sangue que os unia os separava. E tinha conhecimento de que em todos os documentos de identificação havia uma mentira. [...] Lembrava-se de momentos [...] relacionados com o encobrimento e a mentira, como aquele em que Fernandes [...] lhe ensinara a letra W. [...] ‘Faz dois Vês sobrepostos [...] e agora faz com a tua letra – Walter Glória Dias’ [...] dizia ele [...] deixando-lhe para sempre a letra clandestina^{viii}.

O interdito abre espaço para que imagine esse pai, para que imagine o que lhe diria, se conseguisse falar, na noite da chuva de 1963. É no discurso autorizado pelo silêncio que a narradora encontra a abertura para construir imaginativamente a sua história sobre Walter e, por conseguinte, definir-se.

Para bem sentir o papel imaginante da linguagem, é preciso procurar pacientemente, a propósito de todas as palavras, os desejos de alteridade, os desejos de duplo sentido, os desejos de metáfora. De um modo geral é preciso recensear todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em nome do que se imagina. [...] Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova.^{ix}

A vida nova a que se lança a narradora é saber a si mesma. O ser se constrói quando se lança no mundo e encontra uma clareira para construir o seu sentido enquanto ser. Como já mencionado, a narradora edifica uma imagem particular de Walter^x, e isso se dá pelo discurso e pela imaginação. Ao retornar obsessivamente à noite da chuva de 1963, como fulcro a partir do qual ampliará sua percepção sobre o pai ou sobre a família ou sobre si, a partir da oposição ao *outro*, a narradora sempre acrescenta uma peça para compor esse mosaico de ser, concedendo uma dinamicidade insuspeita à narrativa. O que parece estático é movimento: a memória é duração, é a recriação; o tempo homogêneo é extensão, é mensuração a partir de uma referência externa. Substitui-se o *medir* pelo *sentir*^{xi}. Isso, entretanto, traz uma espécie de contrapartida: na simultaneidade, característica da duração, o ser necessita unificar-se, para poder dilatar-se, apreendendo uma continuidade de durações para que possa transcender a si mesmo,

projetar-se no mundo enquanto pre-sença e realizar-se enquanto projeto. Na narradora, contudo, ainda não há unificação: ela ainda está em construção, transitando em espaço e tempo indefinidos, assim como ela mesma, indefinida.

A respeito disso, é lícito citar o que Hauser diz sobre Proust: “passado e presente, sonhos e especulação se unem através dos intervalos de espaço e tempo, como a sensibilidade [...] vagueia pelo espaço e pelo tempo, e como as fronteiras [...] dissipam-se nessa corrente interminável e ilimitada de interrelações”^{xii}. A narradora se delineia enquanto oposição a Francisco Dias, o patriarca, tal como fizera a Walter e como o próprio Walter faz em relação a Francisco e o que ele representa. Nesse ponto, ousemos ampliar a leitura, transmutando a ideia de identidade do ser, de indivíduo, para *nação*.

Pensemos que a narrativa envolvendo Walter, Francisco Dias, a narradora e a casa de Valmares pode ser lida como uma alegoria da busca de uma identidade não mais individual, mas coletiva, nacional, até. Nesse sentido, não se está negando Eduardo Lourenço^{xiii}, quando ele afirma o tempo do indivíduo não ser o mesmo do povo. Está-se, mais uma vez, estabelecendo o tempo da memória em oposição ao tempo homogêneo, mensurável, da história.

Digamos que, nos anos de 1980, são sobretudo as identidades colectivas construídas a partir da noção do sujeito sociológico^{xiv} que o romance de Lída Jorge acolhe. Da interacção entre interior e exterior, entre mundo pessoal e mundo público, entre sentimentos subjectivos e lugares objectivos que o sujeito ocupa no mundo social, nasceriam as identidades em que nos forjamos e forjamos. A captação desta interacção explica, de resto, [um motivo aglutinador] da ficção da autora[:] a configuração da memória no discurso individual e coletivo^{xv}.

A busca de si, se considerarmos o Walter *trotamundos*, configurar-se-á pelo distanciamento da casa paterna, da pátria. Walter não aceitava a autoridade paterna, não se sujeitava às imposições arbitrárias de Francisco, porém não se desligava dele, nem de Valmares. Francisco Dias, o patriarca, considerava Walter a *fístula* da família Dias, o *depravado* que concede equilíbrio a cada família.

Francisco Dias tinha ataques de ódio e apenas se conformava porque sabia que em toda a irmandade costumava existir um depravado, [...] para que o equilíbrio se mantivesse [...] [u]ma fístula por onde purgava o desequilíbrio, a vergonha do desequilíbrio. [...] O desequilíbrio concentrado num único induzia os outros a serem discretos e equilibrados.^{xvi}

Essa ideia, todavia, parece ser uma espécie de auto-absolvição por ter gerado um filho em tudo oposto aos outros, laboriosos e obedientes. Tal labor e obediência ao longo dos anos revelaram-se um profundo rancor contra o patriarca, considerando que todos os filhos, à exceção de Custódio (o *pai* designado da narradora), partem em busca de fortuna e não voltam, nem quando chamados.

Francisco carrega o sobrenome *Dias*, que lembra Bartolomeu Dias, célebre navegador português, trazendo à tona a tradição portuguesa de viajantes, de *descobridores*. Francisco Dias, todavia, configura-se o oposto dessa tradição: apega-se a sua casa em Valmares, aquela que era “uma casa de paredes podres, carrasqueiras bravas, um império de pedras”^{xvii}, uma casa que estava “suficientemente distante do Atlântico para não se ouvir a rebentação durante a tempestade, mas não tão longe que o salitre da poeira das ondas não lhe atingisse a fachada”^{xviii}. A casa de Valmares e a narradora interseccionam-se metaforicamente nesse aspecto: ambas não pertencem a lugar definido, nem a terra, nem ao mar, isto é, a tradição era negada tanto quanto a ousadia, temida; ao menos, até certo ponto, como se verá.

Walter Dias ousou desafiar a autoridade paterna, largar a terra e buscar o oceano, revivendo a tradição portuguesa das navegações: o trotamundos parte para Goa, faz a Rota do Cabo, conhece metade do mundo, mas volta. Voltava trazendo “um pedaço do mundo atrás de si, a alma do mundo, o sentido da deslocação através do espaço”^{xix}, em tudo oposto à família, cujos membros nunca voltaram. Walter, mesmo em suas viagens, mantinha-se presente na casa pelos emblemáticos desenhos dos pássaros que mandava. Volta, marca presença na casa paterna, e parte novamente, para conhecer a outra metade do mundo, voltar para a noite da chuva, e partir definitivamente, deixando – para a filha – o sonho de deslocamento.

Ao afirmar que Walter presentificava a tradição portuguesa dos desbravadores, chamamos Eduardo Lourenço para a discussão, com sua leitura do destino mítico do povo português.

Segundo sua leitura, Portugal está fadado à grandeza. O povo português vive a melancolia desse prognóstico gorado, já que Portugal construiu um império que de nada lhe valeu, sobrando apenas a saudade dessa grandeza sonhada. Leiamos aqui Valmares e seu patriarca: desde o êxodo dos filhos e da decadência paulatina da propriedade, Francisco antevê o momento em que sua propriedade será próspera novamente. Não

percebe que seu “império de pedras” desmoronou, pois os tempos são outros. Nesse sentido, pode-se entender *A manta do soldado* como uma alegoria das questões portuguesas, conforme afirma Isabel de Lima, na sequência:

os [...] romances de Lúcia Jorge centram-se, no que as questões de identidade dizem respeito, preponderantemente sobre interrogações identitárias colectivas, nascidas da experiência do sujeito da modernidade tardia^{xx} e, mais particularmente, de condições específicas da sociedade portuguesa que marcaram os anos de 1960 e 1970, provocando intensas mutações sociais.^{xxi}

A viagem em busca de uma identidade, em Walter, se dá de uma maneira literal, daquele que tenta encontrar noutras terras o que despreza na sua: pouso. Passado o tempo das navegações, passado o momento do império, é chegado o momento de voltar-se para si, para dentro, para o próprio continente. Retirar os olhos do mar, do horizonte e construir (se) a partir da terra que se tem: delinear a identidade na terra – a partir dela. Tal configuração identitária não é possível para Walter (alteridade, outro, sobreposição), que “pensará sempre que mudando de lugar se muda de ser”^{xxii}.

A narradora, entretanto, entende que “correr para diante é ir ao encontro do que ficou atrás”^{xxiii} e aquilo que busca durante a narrativa, a definição a partir de um discurso imaginado sobre Walter, é exorcizado, finalmente, no livro de contos entregue a ele no derradeiro encontro em Buenos Aires: “na verdade a filha não fora até ao *Bar los pájaros* para o sossego dele, mas sim para o bem dela. Encontrava-se ali para cortar alguma coisa que tinha de ser cortada [...]. Cortar dentro de si.”^{xxiv}, o que finalmente se dá quando recebe como herança material e concreta, após a morte de Walter, a manta que o acompanhou – e que nomeia a narrativa^{xxv}.

A narradora finalmente entende que se Walter é errância, negação de pertencimento, ela é pertencimento. Quebra-se, então, definitivamente o encanto que a *imagem* construída de Walter exerce sobre ela, ao assumir que o espaço que cabe a ele é o da imaginação, e lá ele pode mover-se sem mais aprisioná-la, percebido a seguir:

tudo ficou em aberto, esta noite em que de novo ele sobe devagar, erguendo-se, a partir desta manta, um desfile de imagens extraordinárias [...] desde as corridas nos carros [...] até à verdadeira noite da chuva [...]. Agora ela sabe que de novo ele [...] subirá a escada sempre que lho pedir. Não tem que pedir desculpa de nada, nem de se arrepender de nada, nem de pedir perdão a ninguém. Nunca teve. Walter pode deambular por este espaço, em paz, até o fim da vida.^{xxvi}

Francisco Dias execrava essa neta, como a marca de uma vergonha. Não percebera que

nunca deveria ter-se enraivecido contra essa neta, tão sua oposta e tão sua cativa. Ele deveria ter percebido, desde sempre, que ela nunca iria sair por completo de seu perímetro, e que se pretendia amarrar alguém a Valmares como refém do que havia perdido [...] essa ficaria bem presa. Ou melhor, está bem presa. Ao contrário dos outros que foram e não voltaram, essa vai mas regressa, regressa sempre [...] Está presa do [...] álamo, do cipreste, do cemitério branco onde os seus antepassados desfizeram os ossos [...]. Ela está presa ao coração oculto das pedras. Ela nem vai, ela só regressa.^{xxvii}

Por conta do *pertencimento*, Portugal e narradora têm seus destinos em confluência:

possuir uma identidade cultural [...] é estar primordialmente em contato com o núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de *tradição*, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente de si mesma, sua *autenticidade*.^{xxviii}

A narradora é a guardiã da tradição, pertence a terra,

conhece a diferença entre as alfaias como se fosse um cavador. [...] Conhece a enxada de lâmina compacta, a que corta a terra a prumo, e a separa em rápidas cavadelas lisas como vidros [...] A pessoa que presentemente dorme com ela naquele quarto, acha estranho que a filha de Walter possa procurar às escuras uma alfaia agrícola e que a encontre pelo tacto sem acender a luz. Está na pele, no gene, no olho cego [...] Com aqueles gestos antigos, ela abre um buraco na terra [...] coloca lá dentro a manta dobrada [...] Quem é pai de quem? Quem é nossa mãe? Acaso, nesta hora, Walter Dias não passará a ser seu filho?^{xxix}

Ao enterrar a manta, enterra uma busca concluída onde começou: na terra. A reiteração de *terra* nessa construção frasal não é gratuita. Pretende reafirmar a ligação existente entre o destino da casa de Valmares, da família Dias, da narradora e o destino de Portugal, saudoso de sua grandeza, potencialmente capaz de desenvolver-se, desde que livre da melancolia de uma predestinação, seja de um *quinto império*, seja de um simulacro do paterno.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Tópicos)
- BERGSON, Henri. *Memória e vida: textos escolhidos*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Tópicos)
- FIGUEIREDO, Mônica do Nascimento. Em nome do pai: a propósito de *O vale da paixão* de Lídia Jorge. *Revista Metamorfoses/Cátedra Jorge de Sena*. Rio de Janeiro: Edições Cosmos. n 1. p. 162-171, out. 2000.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Thomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Parte I. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.
- JORGE, Lídia. *A manta do soldado*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- LIMA, Isabel Pires de. Palavra e identidade(s) em Lídia Jorge: vinte anos de caminho. In: *Literatura/política/cultura: (1994-2004)*. MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 57-70
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NOTAS

ⁱ BACHELARD, 2002, p. 3

ⁱⁱ BACHELARD, 2002, p. 3

ⁱⁱⁱ JORGE, Lídia. *A manta do soldado*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

^{iv} Abertura, segundo Heidegger (2004), é o modo de revelação da presença, dada pela linguagem pronunciada: o discurso; a *clareira* na qual o ser pode se constituir.

^v FIGUEIREDO, 2000, p. 163.

^{vi} JORGE, 2003, p. 52

^{vii} JORGE, 2003, p. 72

^{viii} JORGE, 2003, p. 18-19

^{ix} BACHELARD, 2002, p. 3

^x Nesta leitura, entenda-se que o nome *Walter* carrega a suposição de desdobramento, desde os vês sobrepostos, até a presença do radical *alter*, remetendo à alteridade.

^{xi} BERGSON, 2006.

^{xii} HAUSER, 1995, p. 976.

^{xiii} LOURENÇO, 1999, p. 89.

^{xiv} O sujeito sociológico a que a ensaísta se refere diz respeito à noção de identidade proposta por Stuart Hall (2005, p. 11), segundo a qual o sujeito não é independente – ou *autônomo* – da complexidade do mundo moderno, numa espécie de interatividade entre o eu e a sociedade, numa relação dialógica em que

a identidade individual é formada e alterada pelos apelos culturais exteriores. Opõe-se ao centramento imutável (em essência, ao menos) do sujeito do Iluminismo.

^{xv} LIMA, 2005, p. 58.

^{xvi} JORGE, 2003, p. 58.

^{xvii} JORGE, 2003, p. 112.

^{xviii} JORGE, 2003, p. 09.

^{xix} JORGE, 2003, p. 103.

^{xx} A articulista aqui mais uma vez recorre a Hall (2005, p. 13) trazendo o conceito do sujeito pós-moderno cuja identidade é contraditória, pela impossível redução do eu a um todo coerente e unificado, já que a identidade é definida historicamente a partir de trocas nos sistemas culturais que nos rodeiam.

^{xxi} LIMA, 2005, p. 57.

^{xxii} JORGE, 2003, p. 142.

^{xxiii} JORGE, 2003, p. 141.

^{xxiv} JORGE, 2003, p. 225.

^{xxv} A manta identifica Walter. Segundo membros da família, seria sobre essa manta que as mulheres seduzidas teriam sido possuídas, marcando a licenciosidade da personagem. Entretanto, ela parece ser a única coisa à qual a personagem dá valor, carregada de um simbolismo de liberdade: Walter nada tem de material, a não ser a manta que pode carregar consigo.

^{xxvi} JORGE, 2003, 236.

^{xxvii} JORGE, 2003, p. 201.

^{xxviii} HALL, 2003, p. 29.

^{xxix} JORGE, 2003, p. 237-238.

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA: A LUCIDEZ DO FEMININOOlímpia Ribeiro de Santana - UCSal¹

Esta é a quarta vez que retomo a ficção saramaguiana como “corpus” da interpretação que elaboro sobre o feminino. Na primeira abordagem, desenvolvo um ensaio em que mostro a força da protagonista – Blimunda – no romance *Memorial do Convento*. Aponto as funções peculiares inerentes a ela e demonstro que essa personagem já possui forte sensorialidade mais voltada para a visão, cuja capacidade sensorial conduziu a sua mãe à fogueira da Inquisição, como se fosse uma bruxa. Sem dúvida, há uma grande preocupação do escritor, como demonstro em outros ensaios, em romper com conceitos que definem a mulher de forma estereotipada e distorcida.

Saramago constroi a imagem da mulher que não está presa a valores consagrados e alienantes que a impedem de ir além e de assumirem uma consciência crítica. A narrativa de *Memorial do convento* é bastante relevante para o que pretendo desenvolver, porque nela o escritor ressalta, através da personagem Blimunda, o seu modo de pensar e de ver: “Eva não foi mais que Eva, disse Blimunda, Eva continua a não ser mais que Eva, estou que a mulher é uma só no mundo, só múltipla de aparência, por isso se escusariam outros nomes” (145). A visão do feminino que o escritor defende, nos seus textos, extrapola a idealização. Ele nem diviniza nem desdiviniza a mulher, apenas a humaniza.

O escritor na sua narrativa se distancia de um centro inspirador para produzir novos efeitos que conduzem à diferença. Essa atitude implica, evidentemente, em tomadas de posições que rompem com alguns pressupostos já consagrados e estagnados, veiculados na sociedade, que admitem a obra como reflexo de uma determinada ideia. A função particularizadora, fruto da derrocada das grandes narrativas universais das utopias sociais, evidentemente, não se dá só em relação ao feminino, mas em todas as situações desenvolvidas nas suas narrativas.

¹ Professora Doutora Titular de Literatura Portuguesa - UCSal

Na segunda utilização da narrativa de Saramago, elejo o romance *O homem duplicado*, como objeto de trabalho, e percorro na mesma direção, mas tomo como aporte teórico o pensamento de Michel Foucault, cujos estudos estão voltados para alguns processos-chave da cultura moderna e evidenciam a condição do sujeito e o seu assujeitamento às normas impingidas pelo social. Nesse texto, fica evidenciado que a história do amor é inseparável da liberdade da mulher. Ao avaliar as condições sociais em que é produzida a identidade do feminino, Saramago aponta o modo de ser do masculino e as suas atitudes desconstruídas como provenientes da falta de conscientização política e do excesso de submissão a valores invisíveis.

Na terceira tomada do “corpus” saramaguiano, escolho o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* e desenvolvo um trabalho que, mais ou menos, segue alguns pressupostos teóricos já discutidos nos anteriores, como: a questão do sujeito, que reputo como sendo um dos fatores mais significativos da sua obra; a visão do amor e as suas implicações que conduzem à liberdade; e, por fim, a postura do modo de ser do masculino. Mostro que nessa narrativa Saramago ressalta um problema comum da sociedade em todos os tempos: o descompromisso do homem em relação ao que está à sua volta e, também, no que diz respeito ao modo de comportamento e tratamento dispensado a algumas mulheres. A cultura de modo geral, através dos tempos, desenvolveu uma estratégia de poder para o masculino que lhe permite usufruir das mulheres, à revelia, sem considerar o que poderá advir de tal modo de agir. Esse mesmo homem, como o protagonista da história, não se dá conta de sua forma de não-sujeito e se permite criticar o reflexo dessas intervenções instauradas na sociedade.

A narrativa do escritor José Saramago consolida-se na preocupação com a manipulação, a miséria e a precariedade da sociedade que não tem olhos para ver o “outro” que está ao seu lado. A moral é um fator primordial da sua ficção. De acordo com Eduardo Lourenço (1994:186), o universo de José Saramago se situa na linha dos grandes moralistas do século XVII e de uma tradição ficcional próxima do paradigma, glorioso e vivo, da Península Ibérica, do romance de cavalaria. N’ *O ensaio sobre a cegueira*, narrativa que no momento seleciono para dar continuidade à minha pesquisa, o narrador ao apagar, simbolicamente, a luz dos olhos dos habitantes de toda uma cidade, privando da cegueira branca somente uma mulher, revela o que, talvez sabiamente, deveria permanecer oculto: a inocência desse povo. Pessoas que agem no cotidiano de suas vidas sem saber, nem pensar no que estão a fazer, são seres teleguiados que não se dão conta de que liberdade é uma tarefa que não acaba nunca.

Nesse texto, a discussão do descompromisso com o ser cidadão tem um alcance muito maior porque atinge a todo um grupo de uma determinada sociedade. Para Michel Foucault (2006:160) o indivíduo deve tender para um *status* de sujeito que ele jamais conheceu em momento algum da sua existência. Do ponto de vista desse estudioso, o povo prende-se apenas à memorização de modelos em voga, sem se dar conta de que o saber que nos falta pode ser encontrado na própria memória.

A estratégia textual utilizada por Saramago, nesse romance, sugere um novo sentido para falar da condição humana. Para ele, as pessoas não percebem o grau de manipulação a que estão submetidas. Todas vivem só para si, sem a menor preocupação de uma com a outra. Cada qual sobrevive a si mesmo. A idéia de que não é possível pensar o “eu” sem o “outro” vale para qualquer grupamento humano, no entanto, não é isso que acontece numa sociedade cujo passado pertence a poucos. O povo, após viver tantos anos sob o domínio de uma ditadura, cujo país se manteve afastado de outras nações e de seus costumes, não deveria esquecer a sua história. O presente oferece condições de optar por outros modos de existência, de se libertar das amarras do modelo vigente, mas esse povo não faz a leitura do que está e se passa à sua volta, pois ainda mantém uma visão atrofiada de mundo. O escritor, ao abordar a *cegueira branca*, o não-conhecimento por parte dos habitantes desta cidade das questões maiores que definem o modo de vida de cada um, mostra que a falta de ação contestatória de uma maioria, que assiste passivamente aos desmandos do poder, acaba por legitimar o pensamento de uma minoria. O alheamento – a inércia – a falta de solidariedade, sempre presentes na forma de ser de um grupo de pessoas, não conduzem o país às mudanças, muito pelo contrário, legitimam a atuação do poder vigente.

Assim, penso que o amor é o menos flagrante e mais essencial objetivo da história, o amor à liberdade apresentado de forma implícita, na qual existe a construção de uma realidade cujo sentimento de amor não é possível, pois as pessoas não se aproximam umas das outras, acorrentadas pelo olhar vigilante do capitalismo que consegue transformar castração em conformismo. O indivíduo vê, mas não enxerga e, muitas vezes, não quer enxergar ou prefere fazer de conta que não está vendo. Para fundamentar essa idéia retomo Horkheimer (apud. Boaventura de Sousa Santos, 2005:25) que defende o seguinte princípio: “A razão não pode ser transparente para consigo mesma enquanto os homens agirem como membros de um organismo irracional”. Adverte Boaventura que a irracionalidade da sociedade moderna reside em ela ser produto de uma vontade particular, o capitalismo, e não de uma vontade geral. O

exercício da reflexão não exige de assumir responsabilidades individuais. Saramago se coloca contra o pensamento hegemônico dominante, cuja razão soberana ilumina o objeto do conhecimento e não permite ao espírito crítico operar distinções.

A meu ver, o que faz este grupamento humano cegar é, justamente, esse estado de alienação e conformismo vigente. A ontologia, o modo de ser, do sujeito não é mais que a experiência de si mesmo que Michel Foucault chama de subjetivação. Para esse filósofo, é necessário desligar-se das sensações que iludem para atingir a autoconsciência. Diz Foucault (2006:87) “ocupar-se consigo é conhecer-se” e, para ratificar o seu pensamento, retoma Platão e a sua metáfora do olhar:

“Sob que condições e como um olho pode se ver? Pois bem, quando percebe sua própria imagem que lhe é devolvida por um espelho. Mas o espelho não é a única superfície de reflexo para um olho que quer olhar-se a si mesmo. Afinal quando o olho de alguém se olha no olho de outro alguém, quando um olho se olha num outro olho que lhe é inteiramente semelhante, o que vê ele no olho do outro? Vê-se a si mesmo. Portanto, uma identidade de natureza é a condição para que um indivíduo possa conhecer o que ele é (...) De fato, o olho não se vê no olho. O olho se vê no princípio da visão. Isto quer dizer que o ato da visão, que permite ao olho apreender-se si mesmo, só pode efetuar-se em outro ato de visão, aquela que se encontra no olho do outro”.

De acordo com Platão ver não é enxergar. Enxergar é um ato que vai muito além do ver. Enxergar é uma leitura de mundo, é um questionamento constante sobre tudo que acontece no mundo, sobre as possíveis visões de mundo, sobre a própria caminhada no mundo e finalmente sobre o eu ser sujeito no mundo. Uma personagem feminina da narrativa, a mais esclarecida diz: “é preciso que cada um reveja o seu modo de ser, olhe para si mesmo, pois o certo e o errado são apenas modos de entender a nossa relação com os outros, não a que temos com nós próprios, nessa não há que fiar, perdoem-me a preleção moralística. (p. 262) Fica evidente que o escritor enfatiza o “conhece-te a ti mesmo”. Não adianta apontar as falhas do outro se não lançar um olhar para si próprio. Aderindo a esta linha de pensamento, a cegueira branca evidenciada por Saramago dialoga também com a metáfora do olhar trabalhada por Platão e que Michel Foucault retoma para discutir a questão do sujeito e do não- sujeito. Lembro, para servir de argumento do que vou apontar, que, no romance “*A caverna*”, o escritor já estrutura um trabalho semelhante, quando retoma o mito da caverna de Platão para ressaltar o poder destrutivo do capitalismo e a impotência do ser humano.

Ao tecer as suas personagens, *“No ensaio sobre a cegueira”*, Saramago elege homens e mulheres de origens, etnias, características e situações sociais diferentes, que fazem parte de uma determinada sociedade e que, nos seus cotidianos, permanecem atrelados e confinados aos seus compromissos e /ou afazeres, distanciados, porém, da sua condição humana. São seres humanos que não se enxergam como seres sociais nascidos para viverem em comunidade e não vêem o mundo como a morada comum de todos. Entre os que primeiro cegaram, estão: um trabalhador, estrangeiro, procedente do Oriente, que se dirigia ao local de trabalho; um oportunista (ladrão), esperando o momento propício para atuar na profissão; uma rapariga (prostituta) e um médico, cujos cuidados foram recorridos pelos primeiros a cegarem. Daí em diante, à medida que uns vão tendo contato com outros, vão cegando. Entre os primeiros a cegarem, o único que possui uma profissão de maior mérito e visibilidade na sociedade pela sua história é o médico, cuja profissão remonta a antiga Grécia, que emite pareceres não somente sobre os males do corpo, mas também sobre os males da alma do indivíduo, o que sugere pensar que não deveria, nem poderia cegar. Mas cega.

Na verdade, a realização mecânica de determinadas tarefas, por vezes até repetitivas, negligencia em muito o pensar. Mas o exercício da profissão de médico, além de envolver um maior conhecimento, requer um aprofundamento cuidadoso da natureza humana e das coisas que tangenciam à sua existência. O médico opera com uma verdade que é reflexo, não do que ele pensa, mas provavelmente da experiência de um trabalho desenvolvido, na prática, com outros. O médico experiencia a cura, não a doença. De acordo com essa reflexão é possível fixar a verdade na forma de conhecimento. Apresento tais questões para defender a ideia de que o médico, detentor de um conhecimento mais relevante, pelo grau de pesquisa de cunho científico e emancipação intelectual não deveria fazer parte desse grupo, pois o ladrão, a prostituta e outros, que estão entre os que se agregam ao grupo dos que cegaram, são mais fáceis de serem pensados como nocivos à sociedade. Na verdade, o próprio escritor conduz a esta interpretação que elaboro quando diz:

Homero escreveu na *Ilíada*, poema de morte e do sofrimento, mais do que todos, Um médico só por si, vale alguns homens, palavras que não deveremos entender como expressão diretamente quantitativa, maiormente qualitativa, como não tardará a certificar-se. (Saramago. 1995:36)

Saramago, ao organizar esse grupo, sugere que não é o grau de intelectualidade que produz a emancipação do sujeito em si, mas a sua visão de mundo. Tanto sim, que a mulher do médico que parece desempenhar o papel de dona-de-casa, administradora do lar, tido por alguns menos avisados como um trabalho simplório, não cega, e é a detentora da frase mais significativa que há na narrativa: “é que vocês não sabem, não o podem saber, o que é ter olhos num mundo de cegos” (p. 262)

Esses personagens da história, com exceção da mulher do médico, nunca pararam para pensar na sua real condição de vida. Nada mudou, as coisas permanecem da mesma forma. É como diz Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa: *Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente/ continuará a fazer versos e vivendo por baixo de coisas como tabuletas,/ sempre uma coisa defronte da outra,/ Sempre uma coisa tão inútil como a outra, Sempre o impossível tão inútil quanto o real,/* (O C, 1972:375). Pessoa já mostrava que, na verdade, o capital detinha o domínio de tudo. As pessoas serviam-lhe e dele dependiam sem atentar para mais nada. De modo geral, os escritores têm desempenhado o papel de questionar a moral circulante. Saramago leva o pensamento crítico a ressaltar coexistências contraditórias que se desviam do registro da sua história e deixam-se envolver numa malha de complexas relações que acabam por reificar o ser humano. Para ele, a passividade inerente a cada um dos personagens, com exceção da mulher, os torna cada vez mais individualistas, não só em relação ao comportamento ético, como também em relação ao trabalho profissional exercido.

A reflexão que Saramago elabora quando da condução da narrativa conduz para um problema normal do cotidiano das pessoas, cujas vidas são dominadas pelo espírito pragmático, ou seja, as questões e/ou problemas são resolvidos de acordo com o conhecimento baseado na “receita”, em que ninguém questiona nada. A ordem instituída é doutrinária, pois o saber pertence a uma minoria que diz ter o conhecimento do que a sociedade precisa. As pessoas, desse modo, ficam apáticas às questões da razão e acabam por legitimar uma ordem social, cujo efeito pode ser prejudicial à maioria. Na narrativa em discussão, a única personagem que tem uma postura diferenciada é a mulher do médico. Ela não aceita a ordem advinda dos que governam e resolve enganá-los para poder acompanhar o marido e não deixá-lo entregue à sua própria sorte, ou, quem sabe, ao famoso destino. A mulher do médico ameaça o sistema, quando se coloca contra ele e transgride a ordem estabelecida. Diz ela: “tem de me levar também a mim, ceguei agora mesmo” (p.44). Para poder ver melhor, ela se diz cega.

A cultura dominante perpetua o conhecimento, e, como as pessoas vivem alheias a tais questões, sem se incomodarem com as suas condições reais de existência, acabam deixando de lado uma auto-avaliação do seu modo de ser e de agir, no cotidiano de suas vidas, para consolidarem o pensamento hegemônico que destroi a possibilidade de alteridade. Em outras palavras, o sujeito que não rever o que está acontecendo à sua volta e que não reconsidera a sua própria atuação, além de estar compactuando com as possíveis arbitrariedades, acaba deixando de lado a sua consciência histórica. O que Édipo buscou de olhos abertos, o povo busca de olhos vendados, pois, como diz Eduardo Lourenço (1994:28), não há Esfinge para interrogar. Os homens e as mulheres, já que os deuses desertaram, seguem os seus caminhos sem saber o que estão buscando. Sem pararem para questionar os seus próprios atos em relação aos demais.

Retomo o médico para apontar o grau de leviandade em que ele se deixa envolver, sexualmente, com a rapariga dos óculos escuros, que cegou quando estava tendo um encontro amoroso com um homem no hotel. Ele, como médico, casado, já dependente da mulher porque não enxergava, mesmo que fosse tentado pelo desejo carnal, não deveria ter se deixado envolver com essa mulher, a menos que pensasse que pelo fato de ela ser uma prostituta, ele não estaria faltando-lhe com o respeito e nem com a própria mulher. O ponto que quero ressaltar é este modo displicente do masculino de agir em relação ao feminino, que moral é esta que possui duas facetas? O fato de a rapariga ter uma vida sexualmente livre não dá o direito que pessoas que se dizem ilibadas possam usá-las. Muito pelo contrário, tais pessoas deveriam induzi-las a agir de outra forma. Por outro lado, se ele exerce uma posição tão “meritória”, não deveria tirar proveito desse momento. Mas tirou.

“Assim estava quando viu o marido levantar-se e, de olhos fixos, como um sonâmbulo, dirigir-se à rapariga dos óculos escuros. Não fez um gesto para o deter. De pé, sem se mexer, viu como ele levantava as cobertas e depois se deitava ao lado dela, como a rapariga despertou e o recebeu sem protesto.(p. 171).

Diante da surpresa da rapariga, o médico retrucou: “não sei o que me deu”. E não sabia mesmo, pois mesmo pertencendo a uma classe superior, no sentido de possuir condições intelectuais para obedecer aos limites, pesando as consequências dos atos praticados, ele se deixa levar pelo instinto e acaba praticando uma ação que foge ao entendimento do senso comum. Naquele momento, ele realiza o seu desejo, satisfaz o

seu corpo, que poderia satisfazê-lo com a sua própria mulher, sem desrespeitá-la. Certamente ela não estaria apta para isso, naquele momento, por conta do clima e da situação criada por outros homens no manicômio. O médico consegue banalizar tudo, até a situação maior da cegueira branca que os colocou juntos. A mulher dele não. Ela está ali agora a organizar uma forma de comportamento que possa deter os que querem se aproveitar da situação para tirar proveito.

Todo o encaminhamento dado por Saramago reflete a cegueira do homem, no caso o médico, e a lucidez da mulher dele. O escritor não coloca todos os homens e mulheres na mesma situação, ele elabora níveis de cegueiras; provenientes do medo; provenientes da falta de solidariedade; provenientes da falta de valores morais; provenientes da falta de conscientização e até mesmo de conhecimento. Boaventura de Sousa Santos (2005:246) ao postular uma epistemologia da visão declara que:

a epistemologia da visão levanta a questão sobre se é possível conhecer criando solidariedade. A solidariedade como forma de conhecimento é o reconhecimento do outro como igual, sempre que a diferença lhe acarrete inferioridade, e como diferente, sempre que a igualdade lhe ponha em risco a identidade. Tendo sido sobre-socializados por uma forma de conhecimento que conhece impondo ordem, tanto na natureza como na sociedade, é-nos difícil por em prática, ou sequer imaginar uma forma de conhecimento que conhece criando solidariedade, tanto na natureza como na sociedade.

Penso que Saramago segue também essa linha postulada por Boaventura de Sousa Santos, pois a mulher do médico, após todos se reunirem e se ajudarem mutuamente, lavarem-se e, evidentemente, começarem gradativamente a voltar a enxergar, faz uma avaliação do ocorrido no manicômio, dizendo para os companheiros de infortúnio: “o tempo que estivemos internados, descemos todos os degraus da indignidade, todos, até atingirem a objeção”(p.262). Quando ela diz todos, e repete a palavra – todos - está se incluindo também. Ela mostra que ninguém escapa, pois o que não cega também vivencia todos os problemas e dilemas acarretados pelos que cegam. Ninguém fica impune a violência, ao medo a barbárie. A mulher do médico é a única que consegue se indignar diante da degradação da sociedade, porque pensa, reflete e é solidária. Ela é a que reconhece o outro como igual e os conduz, gradativamente, a se reencontrarem.

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes. 2006

LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo- Existência e Literatura*. Lisboa: Editorial Presença. 1994.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar. 1972

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente e o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez. 2005

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho. 1995

_____. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2001.

ALEXANDRE HERCULANO DE MACHADO DE ASSISOsmar Pereira Oliva - UNIMONTES¹

Alexandre Herculano, apesar de razoavelmente conhecido entre os leitores brasileiros, é pouco discutido pela crítica acadêmica, fato comprovável nas raras publicações com investigações sobre a obra desse autor português. Machado de Assis, importante escritor e leitor brasileiro do século XIX, tinha em sua biblioteca algumas obras de Herculano e declarou sua admiração por ele, ao dedicar-lhe uma de suas crônicas como forma de homenagem. Trecho de *Eurico, o presbítero*, é citado em dois contos machadianos: “Troca de datas” e “A segunda vida”. A impossibilidade de realização amorosa e o retiro para o claustro sacerdotal como fuga para essa realidade, temas do romancista português, são também retomados no conto “Frei Simão”, de Machado de Assis. Este trabalho pretende, pois, discutir a referida crônica e esse conto machadiano em que se percebem traços de um dos seus mais importantes predecessores.

Alexandre Herculano de Carvalho e Araújo nasceu em Lisboa no dia 28 de março de 1810 e é um dos mais expressivos representantes do romantismo português, autor de *Eurico, o presbítero* (1844), *O Monge de Cister* (1848), *O Bobo* (1878), e *Lendas e narrativas* (1851). No entanto, ainda que algumas de suas narrativas sejam bem conhecidas no ambiente acadêmico, Herculano é um escritor pouco referido pela crítica literária brasileira.² Alexandre Herculano aproveitou bem a estratégia literária do romantismo quanto às aproximações entre ficção e história, memória e biografia. O constante diálogo com o leitor e o artifício de tentar comprovar a veracidade da história que narra também são muito recorrentes em sua escrita. Para isso, contextualiza o enredo em um tempo reconhecido nos anais da História de Portugal, como a invasão dos mouros à Península Ibérica (século VIII) ou a Batalha de Ourique (século XII), e

¹ Professor de literaturas de língua portuguesa na Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes.

² Em nossa pesquisa, encontramos apenas o texto de um professor da Universidade Federal de Juiz de Fora, o qual discute o contexto histórico de nascimento e produção da obra do autor português, sem aprofundar no estudo estético da sua ficção. Ver RODRÍGUEZ, Ricardo Vélez. Alexandre Herculano (1810-1877): espírito doutrinário e romantismo literário. In Revista Brasileira de Filosofia. São Paulo:1984, v. 38. n.136, p. 341-374.

aproveita personagens históricos lusitanos, o que levou os críticos a considerarem romances históricos aqueles que se elaboraram com essa técnica ou que retomassem um tempo longínquo, cujos heróis protagonizam atos heroicos ou engrandeciam uma nação.³ Outro aspecto estético muito presente na ficção desse escritor é a representação de sacerdotes e do espaço monástico em que se desenvolvem as ações romaneskas.

*Eurico, o presbítero*⁴, exemplifica bem essas técnicas de construção narrativa. Um livro que mescla a crônica, o poema, a epopeia; já no prólogo, o autor discute com o leitor o seu processo de criação, justificando a gênese da história e a dificuldade de classificá-la quanto ao gênero literário; seguem-se diversas e enormes notas de rodapé, pelas quais Herculano estabelece o contrato de leitura com o seu possível leitor, esclarecendo referências históricas, contextualizando o narrado:

Sou eu o primeiro que não sei classificar este livro; nem isso me aflige demasiado. Sem ambicionar para ele a classificação de poema em prosa – que não o é por certo – também vejo, como todos hão de ver, que não é um romance histórico, ao menos conforme o criou o modelo e a desesperação de todos os romancistas, o imortal Scott.¹

O prólogo também serve ao autor para criticar o celibato clerical e desconstruir o paradigma da mulher fatal, encarregada de conduzir o homem ao declínio material e espiritual. Para ele, o monasticon é uma instituição quase profética do passado e, etimologicamente, a palavra monge significa “só e triste”. A crítica ao clero parece se estender a toda a península Ibérica, como se a religião fosse uma das causas da decadência da Espanha e de Portugal. Por analogia, a decadência da Ibéria do século VIII, tempo em que se desenvolve a narrativa, é a mesma de Portugal de meados do século XIX. Eurico, depois de ter sido rejeitado como noivo de Hermengarda, devido à sua origem menos opulenta que a de Favila, ingressa no presbitério. Ainda assim, o jovem guerreiro entra no sacerdócio com a alma secular, com o espírito revolucionário

³ Massaud Moisés (1994, p. 136) afirma que as narrativas de Herculano, pelas recorrentes informações históricas, impedem que a imaginação se desdobre livremente, de forma que o historiador se sobrepe ao ficcionista, pelo uso excessivo de enxertos eruditivos em forma de descrição de usos e de costumes e pela descrição minuciosa dos acontecimentos. Apesar disso, Moisés considera que, em *Eurico*, Alexandre atingiu o ponto mais alto de suas possibilidades como ficcionista por ter deixado mais livres a imaginação e o impulso lírico. Joaquim Ferreira (s/d., p.770) tem a mesma opinião quanto ao lirismo constante nessa narrativa. Para Ferreira, Herculano decidiu-se por fazer o melhor uso do romantismo, ao encaminhar Eurico para atitudes convencionais, ou seja, desiludido amorosamente, entregar-se ao celibato. Em vez da análise psicológica, como o fizeram Balzac e Stendhal, Herculano preferiu a linguagem empolgante, o lirismo expressivo transvasado em períodos ondulantes.

⁴ Neste trabalho, pelo difícil acesso à edição portuguesa, utilizo a 5ª edição brasileira, pela Editora Ática (1978).

de um português autêntico e valoroso. É assim que, em sua solidão, Eurico compõe poemas que se tornam hinos cantados em várias dioceses e até mesmo na catedral de Híspalis. O caráter de poeta tornou-o ainda mais respeitável. Enquanto presbítero de Carteia, Eurico seria apenas mais um monge português. Não haveria qualquer mérito ou honra para essa personagem, que seguiria um procedimento romântico muito comum nas narrativas oitocentistas, mas Alexandre Herculano deu a Eurico a sensibilidade de um poeta e a bravura de um guerreiro, em defesa da pátria portuguesa. Durante a invasão árabe, Eurico veste-se de negro e luta contra os invasores:

Com a maça jogada às mãos ambas abalava e rompia as armas mais bem temperadas, e as puas entrando pelas carnes dos que se lhe punham diante iam esmigalhar-lhes os ossos. Por onde ele atravessava, nem as fileiras se uniam, nem os godos achavam adversários. Como a charrua, tirada com violência em chão batido de planície, deixa após si grossas glebas revolvidas, assim aquela arma irresistível deixava, ao passar, uma larga cauda de cadáveres entretecida de moribundos debatendo-se em terra. Os godos, espantados, perguntavam uns aos outros quem seria aquele temeroso guerreiro; mas entre eles ninguém havia que pudesse dizê-lo.ⁱⁱ

Sob a identidade misteriosa de um cavaleiro negro, Eurico transita do espaço vigiado e sagrado para o espaço heroico profano: o cenário da guerra entre ibéricos e árabes, lugar de afirmação da identidade masculina. A castração simbólica a que Eurico foi submetido é revertida pelos seus atos bravos, que assassinam, amedrontam e afugentam os invasores. Comparado pelo narrador a uma tenuíssima estrela cadente, Eurico representava a última esperança patriótica, emergida da classe popular, tão repudiada pelos nobres, em processo de decadência. Ao final da narrativa, Eurico revela-se a Hermengarda, na gruta em que estão refugiados dos árabes. A cena representa bem a condição de impossibilidade da realização amorosa, típica do romantismo. A tragédia é prenunciada pela fala do gardingo:

_Dez anos!... Sabes tu, Hermengarda, o que é passar dez anos amarrado ao próprio cadáver? Sabes tu o que são mil e mil noites consumidas a espreitar em horizonte ilimitado a estrela polar da esperança e, quando, no fim, os olhos cansados e gastos se vão cerrar na morte, ver essa estrela reluzir um instante e, depois, desfechar do céu nas profundezas do nada?ⁱⁱⁱ

Eurico parte em combate aos árabes e Hermengarda enlouquece. A desilusão amorosa de Eurico leva-o ao presbitério mas não anula o seu humanismo, posto que demonstra fraqueza frente à mulher amada. A impossibilidade de exercer o sacerdócio também está presente em sua fala, pois considerou o tempo de retiro um decênio de

mortificação sem resultados benéficos para o seu sofrimento, já que o homem não morreria, mas estivera amarrado ao seu próprio cadáver. Essa metáfora do corpo híbrido vivo-morto traduz o conflito de um homem que não saía de fato do plano material nem ingressara plenamente no plano espiritual. Em outras palavras, Alexandre Herculano parecia refletir com os leitores de seu tempo que Portugal não poderia subsistir sob a égide do sentimentalismo romântico nem tão pouco resistir, na modernidade, sob a tutela da Igreja. Eurico encena, pois, o impasse da tradição frente às luzes da narrativa e da civilização modernas.

Em alguns de seus escritos, Machado de Assis demonstrou admiração pelo escritor português. Muitas de suas narrativas representam sacerdotes e o espaço das igrejas e seminários, o que bem poderia ser uma herança das leituras que fez de Almeida Garrett (*Frei Luís de Souza*) ou das narrativas de Alexandre Herculano. No entanto, é importante ressaltar o íntimo contato que o escritor brasileiro teve, desde a sua infância, com os padres e o ambiente sacerdotal.

Raimundo Magalhães Júnior escreveu um interessante estudo sobre a religião na produção literária machadiana. Esse autor rebate a crítica produzida em torno do ceticismo e do ateísmo do autor de *D. Casimiro*. Para ele, Machado de Assis foi influenciado pela religião de seus pais e pelos ensinamentos dos seus padres-mestres. No início de sua reflexão, Magalhães Júnior questiona: “Até onde ia o ceticismo de Machado de Assis? Foi ele um crente ou um incrédulo? Seriam deles as ideias que o romancista atribuíra a Brás Cubas, que em sonho a si mesmo dizia, através da boca de Pandora: ‘Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada?’ Era Machado de Assis um ateu?”^{iv}

O crítico não acreditava no ateísmo atribuído a Machado de Assis, cuja obra, na sua opinião, está impregnada de sentimento cristão. Para sua argumentação, Magalhães Júnior refere-se a mais de 30 narrativas machadianas que abordam o tema da religião cristã, o que seria um índice de sua crença religiosa, apesar das críticas à organização do sistema religioso católico. Essas narrativas baseiam-se na Bíblia como fonte de referência, principalmente no livro de Eclesiastes. No entanto, à exceção de “Lágrimas de Xerxes”, na qual aparece o Frei Lourenço, tomado de empréstimo a Shakespeare, não há, segundo o crítico, outras intertextualidades com a literatura de outras nacionalidades. A argumentação de Raimundo Magalhães Júnior é a de que Machado “discordava de padres e de frades, sem incorrer em desprezo pela religião. Não só de padres e de frades, mas do próprio papa, pois queria ver a Igreja modificada, adiantada,

com outro espírito que não o de sua época.”^v Nesse sentido, o crítico esforça-se em demonstrar para o seu leitor que a querela de Machado de Assis era contra os clérigos que se comportavam imoralmente ou como verdadeiros glutões, não sendo dignos de exemplo para os fieis, mas não era uma crítica à religião em si.

Raymundo Faoro também nos chamou a atenção para a recorrência de temas religiosos na produção literária de Machado de Assis. No capítulo “Pandora – do demoníaco ao diabólico”, Faoro discute a representação do bem e do mal na ficção machadiana, pelo viés filosófico, a fim de demonstrar que esses dois valores coexistem na própria natureza humana. Numa perspectiva contrária à de Magalhães Júnior, Faoro comenta algumas narrativas escritas por Machado de Assis na fase dos seus quarenta anos para refletir que, a partir daí, não há mais Deus no itinerário desse escritor. Segundo Faoro: “As personagens de Machado de Assis, encontrando o sentimento das realidades divergentes e inconciliáveis, que inspirava o *phatos* da tragédia. Na diferença do universo, apenas ativo por efeito de sua força intrínseca, Deus não só está mudo senão que se ausentou do destino dos homens.”^{vi}

Apesar dessa constatação, Faoro dedica-se a analisar algumas representações de sacerdotes na literatura machadiana. Para o crítico, a Igreja do século XIX havia perdido a sua missão evangelizadora, visto que os padres ficavam confinados nos seminários e templos, presos ao altar. Ainda assim, poucos eram vistos na perspectiva do apóstolo Paulo – pregador do evangelho em terras distantes – modelo de missionário de que a Igreja precisaria. O padre se integrava, pois, ao cortejo dos heróis vencidos e frustrados, vencido por frustrações amorosas e por frustrações da missão sacerdotal. Talvez aí resida uma das diferenças singulares nas representações de padres na ficção de Alexandre Herculano e de Machado de Assis. A sociedade representada em *Eurico, o presbítero* e em *O Monge de Cister* é ainda medieval. Nela, os narradores recuam a um tempo remoto, quando à Igreja cabia uma função primordial de ordenação familiar, religiosa e social. Nesse sentido, o sacerdote tinha, ainda, uma missão evangelizadora e civilizatória, o que compensaria as frustrações amorosas de Eurico e de Vasco, respectivamente. Mas a sociedade representada na ficção machadiana é a moderna, do seu tempo, desiludida completamente com a fé e com a missão da Igreja. Portanto, não haveria compensação para o sacerdote que buscasse refúgio na religião por causa de uma desilusão amorosa. Referindo-se ao padre Teófilo, do conto “Manuscrito de um sacristão”, Faoro afirma que ele,

Seduzido pelo ideal apostólico – de São Paulo e do missionário – encontra no mundo a indiferença, que o condena ao ceticismo, senão ao ridículo (...) Teófilo, ao contrário do apóstolo, percorreu o caminho de Damasco às avessas, primeiro desiludindo-se de suas esperanças, depois, prendendo-se à carne. Ele não perdeu a fé – que, no fundo, não tinha; perdeu a confiança na missão apostólica, que estava em lugar da crença. Entrou em conflito com a realidade, impenetrável ao zelo missionário.^{vii}

Para Faoro, Teófilo, Frei Simão e Flávio (“Muitos anos depois) são Euricos sem o gesto heroico capaz de sublimar o desencanto com a vida terrena. Resta-lhes a própria loucura ou uma loucura encenada nos púlpitos, para encantar ouvidos profanos.

Na crônica de 1 de agosto de 1876 (In *História de 15 dias*) Machado comentará o isolamento do criador de Eurico, motivo de uma charge publicada no jornal “O mosquito” (número 375, de 22 de julho de 1876). A crônica se elabora com vários assuntos do dia, como a chegada ao Brasil de cantores líricos, vindos do Rio da Prata⁵. Na opinião irônica do narrador, os cantores são mais bem remunerados e reconhecidos publicamente do que políticos e escritores. Via humor, adverte ao leitor: “Oh! Se tu tens algum filho, leitor amigo, não o faças político, nem literato, nem estatuário, nem pintor, nem arquiteto! (...) Cantor, isso sim; isso dá muitos cruzados, dá admiração pública, dá retratos nas lojas.”^{viii}

⁵ As companhias líricas estrangeiras chegavam ao Brasil atraídas pelo teatro de Pernambuco. Depois de um roteiro de apresentações pelo país, seguiam até a corte do Rio de Janeiro pelo rio da Prata.



Fonte: COUTINHO, 2006, p. 341.

Essa introdução demarca a crítica machadiana em relação ao pouco valor que se dá a escritores e suas obras. Tal associação é trazida para a crônica por meio da referência metafórica à charge em que o autor português aparece assentado em um galho de oliveira, sorumbático, isolado, despejando o “seu azeite” sobre vasilhas de algumas pessoas que se encontram embaixo da árvore, olhando para cima. Abaixo do

escritor português, ilustra-se o livro *História de Portugal*, corroído pelos ratos⁶. Do outro lado da árvore, pessoas parecem implorar para receber mais do azeite português. Um pouco mais distante, uma musa vira o rosto e tapa com a mão os olhos, denotando descaso ou lamento para com o escritor em seu isolamento. Segundo o cronista: “Achou o tal azeite seus admiradores, como o Menezes do Jornal, e seus críticos, como o Serra da *Reforma*”.^{ix} E complementa que prefere ao pé do seu azeite o seu estilo, e de bom grado receberia das mãos de Herculano o livro e a luz. O cronista pede ao leitor que suspenda o riso, pois o autor de *Eurico* havia levantado um monumento, escrevendo seu nome ao lado de Grote⁷ e Thierry. Para Machado, Alexandre Herculano possuía estilo, talento e erudição de primeira ordem. Apesar de ter desenterrado da crônica admiráveis novelas, Herculano preferiu retirar-se para a quinta de Vale de Lobos, isolando-se da sociedade, abstraindo-se dos louvores e dos merecimentos. Segundo Oscar Lopes e Arnaldo Saraiva,

No seu retiro dos últimos anos, Herculano encontrou-se rodeado de extraordinário prestígio, detentor, segundo a expressão de Teófilo Braga, de um verdadeiro poder espiritual nacional, para o que contribuía a sua atitude coerente e combativa a partir de 1850 e o ter-se posto inteiramente à margem dos cambalachos políticos e financeiros da Regeneração. Contrariamente a numerosos outros intelectuais seus contemporâneos (Garrett, Castilho, Camilo, etc), recusou todas as distinções honoríficas que lhe foram oferecidas. O seu falecimento em 1877 deu lugar a uma manifestação nacional de luto quase unânime.^x

Na conhecida crítica de apreciação a *O Primo Basílio*, Machado de Assis volta a prestar sua homenagem a Herculano, ao justificar, antecipadamente, que o Sr. Eça de Queirós era um dos bons e vivos talentos daquela geração portuguesa “... eu, que lhe não nego a minha admiração, tomo a peito dizer-lhe francamente o que penso, já da obra em si, já das doutrinas e práticas, cujo iniciador é, na pátria de Alexandre Herculano e no idioma de Gonçalves Dias”.^{xi} Nessa crítica, Machado de Assis aponta alguns “defeitos” da prosa eciana, por ter carregado nas tintas, ter acumulado tanto as cores, ter acentuado tanto as linhas e o erotismo. Esses excessos apresentados pela Nova Escola haviam prejudicado o estilo eciano, segundo Machado, conduzindo-o ao tedioso,

⁶ Desiludido com a vida política, Alexandre Herculano retira-se para uma quinta em Vale de Lobos, arredores de Santarém, em 1867, comprada com o dinheiro ganho com a publicação dos seus livros. Aí dedica-se à vida agrícola e à produção de azeite.

⁷ Referência a Georges Grote (estudioso oitocentista, dedicado à filosofia de Platão e de Aristóteles e da história da Grécia Antiga) e Augustin Thierry (historiador do século XIX, colaborador de Guizot. Para Thierry, a história nacional seria propriedade comum a todos os homens de um mesmo país)..

ao obsceno e até ao ridículo. Se o criador da mesquinha empregada Juliana se emendasse, a arte voltaria a “beber aquelas águas sadias d’*O Monge de Cister*, d’*O Arco de Sant’Ana* e d’*O Guarani*”.^{xii} Como se vê, apesar de escrever segundo a estética realista, de cunho psicológico, Machado de Assis revela profunda admiração pelos românticos que o precederam.

Na ficção machadiana, como já o apontaram Raimundo Magalhães Júnior e Raymundo Faoro, é constante a representação de sacerdotes e do ambiente religioso. Aqui, faremos uma breve apresentação do conto “Frei Simão”, narrativa que mais se aproxima dos romances de Alexandre Herculano. Originalmente publicado em 1870, reunido aos *Contos Fluminenses*, esse texto apresenta alguns procedimentos narrativos semelhantes aos utilizados pelo escritor português, como se percebe nas primeiras linhas: “Frei Simão era um frade da ordem dos Beneditinos. Tinha, quando morreu, cinquenta anos em aparência, mas na realidade trinta e oito. A causa desta velhice prematura derivava da que o levou ao claustro na idade de trinta anos, e, tanto quanto se pode saber por uns fragmentos de Memórias que ele deixou, a causa era justa.”^{xiii} Antecipadamente, o leitor toma conhecimento de que Frei Simão já não vive mais. Somos informados, também, de que a sua velhice prematura é decorrente de uma vida passada no isolamento do sacerdócio, e de que deixara alguns manuscritos, narrando fatos de sua vida. A trama da narrativa já fica clara para o leitor desde o início: um homem desiludido na mocidade ingressa no sacerdócio e não fora feliz. Cabe-nos apenas acompanhar o desenrolar da história para compreender os mistérios que as memórias do frade revelariam, a partir dos manuscritos, encontrados após a sua morte. No prólogo de *Eurico*, Alexandre Herculano recorre ao *topus* do manuscrito encontrado:

Por isso na minha concepção complexa, cujos limites não sei de antemão assinalar, dei cabida à crônica-poema, lenda ou o que quer que seja do presbítero godo: dei-lha, também, porque o pensamento dela foi despertado pela narrativa de certo manuscrito gótico, afumado e gasto do roçar dos séculos, que outrora pertenceu a um antigo mosteiro do Minho.

O Monge de Cister, que deve seguir-se a *Eurico*, teve, proximamente, a mesma origem.^{xiv}

Enquanto Eurico abdica de sua mocidade para ingressar no sacerdócio devido à rejeição de Favila, pai de Hermengarda, Simão toma atitude semelhante, mas por causa do próprio pai, que lhe afastara da jovem Helena, que com eles convivia após ter-se tornado órfã. Depois de afastar o rapaz para longe, sob pretexto de resolver negócios

com um amigo seu, o pai de Simão, tomando conhecimento de que os namorados trocavam correspondências, redobrou a vigilância e resolveu, friamente, por um ponto final no romance. Para tal fim, escreve ao filho, informando-lhe da morte de Helena e solicitando o seu regresso. E é nesse momento da narrativa que vemos claramente a ressonância da fala de Eurico, que tanto impressionou Machado de Assis, a ponto de recitá-la em duas outras narrativas “A segunda vida” e “Troca de datas”. Em ambas, os narradores referem-se a Eurico atado a um cadáver. Em “Frei Simão”, o narrador nos relata:

Ficou Simão vivo em corpo e morto moralmente, tão morto que por sua própria ideia foi dali procurar uma sepultura. Era melhor dar aqui alguns dos papéis escritos por Simão relativamente ao que sofreu depois da carta; mas há muitas falhas, e eu não quero corrigir a exposição ingênua e sincera do frade. A sepultura que Simão escolheu foi um convento. Respondeu ao pai que agradecia a filha do conselheiro, mas que daquele dia em diante pertencia ao serviço de Deus.^{xv}

Se as personagens de “A segunda vida” e “Troca de datas” são comparadas a Eurico, atado a um cadáver – para contradizer a referência, os narradores a ironizam, afirmando que a comparação não é boa, pois ninguém vive atado a um cadáver – Frei Simão incorpora bem essa metáfora, tanto é que o narrador explica que a sepultura era o convento, para não deixar dúvidas quanto à associação. Em *Eurico*, Hermengarda acreditava na morte do jovem, até a sua revelação a ela, durante o refúgio na gruta, o que motivou a loucura da moça e a considerada atitude suicida do cavaleiro negro, que parte dali, sozinho, em combate aos mouros. A tragicidade da narrativa machadiana lembra ainda essa composição do escritor português, pois Frei Simão acreditava na morte de Helena, quando, na verdade, ela havia se casado com um camponês, obrigada pelo pai de Simão. Quando este viaja para o interior, para pregar o evangelho, durante o sermão, vê a mulher amada adentrar a igreja. Ela o reconhece e desmaia. Simão continua o sermão, sem nexos, em um completo delírio, do qual somente recobrou o juízo perfeito passados muitos dias. Quanto à Helena, morreu dois meses depois. A tragédia no conto machadiano amplia-se um pouco mais porque, após a morte de Simão, seu pai, então viúvo, ingressa também no convento; segundo o narrador, ele não estava menos doido do que frei Simão de Santa Águeda.

Como se vê, as aproximações são evidentes e as homenagens de Machado de Assis e Alexandre Herculano também são diretas, como demonstramos, de forma que a

literatura romântica portuguesa pode ser encontrada com frequência na ficção machadiana⁸ e possibilita muitas outras reflexões comparatistas. Aqui, fica a nossa breve reflexão, apenas para lembrar e marcar a importância de um outro grande escritor oitocentista, tão pouco visitado pela crítica acadêmica.

REFERÊNCIAS

- COUTINHO, Afrânio (org.). *Machado de Assis - Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2006.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis. A pirâmide e o trapézio*. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- FERREIRA, Joaquim. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Editorial Domingos Barreira, s/d.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis. Contos – uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HERCULANO, Alexandre. *Eurico, o presbítero*. São Paulo: Ática, 1978. 5ed.
- LOPES, Oscar; SARAIVA, Antônio José. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Porto Editora, 1982.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Machado de Assis desconhecido*. São Paulo: LISA, 1971.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- OLIVA, Osmar Pereira. (org) *Machado de Assis e suas múltiplas vozes*. Montes Claros: Editora Unimontes, 2008.

NOTAS

ⁱ Herculano, 1978, p. 9.

ⁱⁱ Herculano, 1978, p. 48.

ⁱⁱⁱ Herculano, 1978, p. 108.

^{iv} Magalhães Júnior, 1971, p. 317.

^v Magalhães Júnior, 1971, p. 319.

^{vi} Faoro, 1988, p. 392.

^{vii} Faoro, 1988, p.441.

⁸ A esse respeito, ver SANDMANN, Marcelo. *Aquém-além-mar: presenças portuguesas em Machado de Assis*. Tese de doutorado defendida na UNICAMP em fevereiro de 2004. “O trabalho desenvolve um amplo estudo das leituras portuguesas de Machado de Assis. A presença de Garrett em Machado de Assis é amplamente discutida nos capítulos 14 e 15.” In OLIVA (2008, p. 91)

^{viii} Assis, In Coutinho, 2006, p. 340.

^{ix} Assis, in Coutinho, 2006, p. 340.

^x Lopes e Saraiva, s/d., p. 766.

^{xi} Assis, In Coutinho, 2006, p. 903.

^{xii} Assis, In Coutinho, 2006, p. 903.

^{xiii} Assis, In Gledson, 1998, p. 66.

^{xiv} Herculano, 1978, p. 10.

^{xv} Assis, in Gledson, 1998, p. 72.

HERBERTO HELDER: O ANTROPÓFAGO DA LINGUAGEMPaola Poma - USP¹

“Mas vivi em África, longe de toda a cartografia vertente, longe também da intenção mitográfica euro-africana - e aconteceram-me alguns entremezes sinistros e iluminantes. Vi leprosos, fui tocado por leprosos. Vi a guerra, a morte frontal, a minha morte - e vi desertos. Vi-me a mim próprio subindo, numa metamorfose exasperada, dos precipícios do pavor até às estritas regras da vida. E estava maduro para ver tudo. Desejei então ser eu mesmo o mais obscuro dos enigmas vivos, e aplicar as mãos na matéria primária da terra. Gostaria de ser um entrançador de tabaco.”ⁱ

Como falar de Herberto Helder senão pelas suas próprias palavras? E se o exercício da crítica literária se esconde em paráfrases ou no silêncio poético que diz ser os seus versos ou ainda na linguagem que a si mesma se devora, para que falar de sua poesia? A este problema sucede outro. Maior. Para que continuar a lê-lo?

Deixo em suspenso a pergunta final e me arrisco a ler o livro *Antropofagias*ⁱⁱ, composto por 12 textos-poemas como uma tentativa de desocultamento e me aproximo da imagem, talvez, mais concreta deste conjunto de prosa-poética, a do “‘velho negro num mercado indígena a entrançar tabaco’”.

O ritmo constante, a perseverança e a impassibilidade do negro ao fazer o seu trabalho manual de preparar e entrançar o tabaco destoa da arritmia das frases e imagens que saltam e se “espancam” por todo o livro, caracterizando-se como uma espécie de perpetuação histórica da condição dos homens explorados já que “o tabaco continua a ser entrançado por dedos ‘negros’ em todos os ‘sentidos’ e nunca será possível esquecer”. Se esta imagem revela, automaticamente, toda ordem de opressão humana, também aponta para uma espécie de “loucura comovida” de quem trabalha com as mãos porque se abstrai do mundo e da própria dor; e, para aquele que a olha, “uma prova de elegância na ‘razão’ do tempo”.

¹ Professora Doutora de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo

Mais... diz Herberto Helder, trata-se aqui da “lisura branda de um ‘estilo’”. O estilo do “sim” e, simultaneamente, do homem cuja relação com a natureza resgata o tempo primitivo, o gesto inicial.

É neste lugar, “matéria primária da terra”, que as mãos do poeta entrança a linguagem e com ela estabelece uma luta corporal. Luta porque recusa qualquer tipo de domesticação correndo o risco de extinguir-se, sacrifício que ilumina o que há de mais sagrado: a poesia.

1. MOVIMENTAÇÃO ERRÁTICA

É, já, no “Texto 1”, texto revelador da poética de Herberto Helder, que o eu lírico abdica da sua voz como idêntica a si mesma e cede lugar a uma “inflexão”, movimento, onda de vozes outras em constante deslocamento, posicionando-se, de modo claro, contra o discurso lógico. A intenção é “sugerir coisas”, sugerir obliquamente, possibilitar e jamais “criar abóboras com a palavra ‘abóboras’” ou moldar uma imagem pela nomeação, como “uma vez se designou mão para que a mão fosse”.

Esta voz que não quer ser nomeada é também o pé do bailarino, que varre o espaço, salta e que coloca “o pé forte no sítio forte o pé leve no sítio leve/ o sítio rítmico no pé rítmico?” (Texto 3) Ou tudo ao contrário. Leveza, movimento e ritmo são inoperantes se não houver a queda. A grandeza do bailarino se justifica pela sua continua queda já que o movimento “se trata do princípio ‘de cima para baixo de baixo para cima’” e nunca se sustenta no ar.

Mas esta voz, feita de mãos e de pés, portanto de ritmos, é também um mapa, corpo geográfico cartografado em “relevos”, “depressões”, “veias hidrográficas”, “grutas”, “escarpas” e “paisagens”.

A velocidade dessas imagens sequenciadas (Texto 4) intensifica a mutação constante da voz que, construída pelo ritmo, cede espaço ao olhar. É o leitor quem deve “seguir até o fim ‘com os olhos’” a geografia natural do texto poema que no seu movimento correlato é “mapa”, “papel”, “desenho”, “composição”, “fotografia”, “écrans”.

E surge a dúvida: Geografia escrita (descrita) ou escrita geográfica?

Assim como a violência do deslocamento para universos diferentes (natureza, corpo, cartografia e artes) se amplia pela ausência de pontuação e de uma lógica

gramatical incapaz de garantir a unidade do discurso não só do ponto de vista sintático, mas, especialmente, semântico, também pode projetar o leitor/expectador para “uma espécie de cinema das palavras” (Texto 1), intensificando o grau de arbitrariedade ou liberdade delas. Esta designação sugerida pelo autor - “cinema das palavras” – lida como imagem e som em movimento é retomada e explicitada no Texto 6:

...
 “experimentem uma ou duas vezes ou três reter determinada
 ‘imagem’ e metam-na ‘para dentro’ assim imóvel
 e fiquem parados ‘aí’ com a imagem parada talvez brilhando
 é qualquer coisa como uma sagrada suspensão
 e abrindo os olhos então o jogo retoma a imagem
 que entretanto ficou incrustada no escuro a brilhar sempre
 e dela ‘parece’ que o movimento parte de novo
 é uma ‘linguagem’ e energia e delicadeza atravessam o ar
 espetáculo do ‘verbo primeiro e último’ apanhem a figura ‘absoluta’
 do pé esquerdo o patim refulge a mão direita ‘prolonga-se’...

Este movimento imanente à poética de Herberto Helder, fincado no ritmo e na imagem, se aproxima da idéia de metamorfose tão cara aos surrealistas, em que se nega o princípio de identidade e de contradição a favor da analogia universal.

Como mostra o estudo da crítica Eliane Robert Moraes:

“Uma vez liberados de suas aparências, de suas propriedades físicas e de suas funções, os objetos passam a ser dotados de um inesgotável poder de migração. Instaura-se uma atmosfera de indeterminação e incerteza que evoca um tempo primeiro, quando as coisas não conheciam estados definitivos, não havia oposições nem contrários. Um tempo de incessantes metamorfoses.”ⁱⁱⁱ

O poeta continua seu jogo de imagens. Dos mapas a serem vistos ou traçados surge a necessidade de encontrar uma “clareira obscura”, penetrar no seu silêncio e “ficar como um cavalo no campo” ou apenas como “um pintor de cavalos” (Texto 5). No movimento de oscilação parecer /ser ou o cavalo ou o pintor, interessa a busca do tempo primitivo, resgatado pelo verso que aponta para o início do desligamento do mundo da cultura: “Precisava-se de ‘um pintor de cavalos’/ um homem que abandonasse a família apenas/para ser um obscuríssimo “pintor de cavalos”. A continuidade desta ruptura radicaliza-se na procura de uma “criatura viva”, depois de um “selvagem”, e, por fim, de um “bárbaro”. Esta, teoricamente, involução – homem/criatura/selvagem/bárbaro – ou seja, a cultura preterida pela barbárie, amplia o caráter indomável do cavalo, do homem primitivo e porque não dizer da poética de Herberto Helder.

O inusitado e o primitivo se fundem na recorrência das imagens das mãos, dos pés, do mapa, do cavalo que, quando retomadas, relidas e misturadas a outras imagens menos intensas, como a bola, a jardinagem, o operário, a casa, redimensionam a sua simbologia. Fluxo contínuo e intrínseco de imagens.

Indomesticável também, no conjunto dos textos, é o modo de o poeta cartografar o corpo humano. Feito de órgãos menores/maiores, nobres/não nobres, sanguíneos/linfáticos: voz, mão, cabelo, sangue, cabeça, rosto, lábios, flanco, artérias, pés, coração, intestinos, corpo, veias, nervuras, olhos, dedos, crânio, nuca, tendões, centros nervosos, falanges, vísceras, fígado, espinal medula, ouvidos.

A apresentação de um corpo descosturado e fragmentado transitando na corrente sanguínea que é o poema retoma a ideia central do Texto 1 de que a linguagem, através das palavras, é sempre possibilidade de “respiração, digestão, dilatação e movimentação”. Esta luta corporal intrínseca à manutenção do próprio corpo como elemento vivo e produtor de vida também pode ser lida como uma nova possibilidade de construção poética, ou seja, as imagens deslocadas da sua função ou das suas variantes simbólicas são agora “órgão inúteis” (Texto 11), e, portanto, são responsáveis pela criação de “monstruosidades” que se infiltram venenosamente nas artérias do poema. Distante da linguagem como representação da realidade, a poesia de Herberto Helder respira e se alimenta do seu próprio movimento e ritmo (interno e externo), promovendo assim, uma espécie de fagocitose em que as imagens construídas no interior do seu poema são devoradas, dilatando-se em outras num processo infinito que garante o fluxo contínuo, ou “o outro lado da ‘agonia’ um ‘texto monstruoso’ que se ‘decifrava’/apenas ‘a si próprio’” (Texto 12).

Num universo informe e de constante instabilidade imagética, salta aos olhos do leitor a figura recorrente da mão, ora na sua totalidade, ora na sua fragmentariedade, os dedos. Esta mão deslocada da parte que a sustenta, o braço, resgata a figura do entrançador de tabaco, explicitação do desejo de identificação de Herberto Helder.

E porque o entrançador de tabaco? Porque é no movimento dos dedos entrançando o tabaco que se pode alcançar a “digitalidade do ‘silêncio’”, nos traços das mãos do pintor de cavalos que se pode reproduzir a natureza e/ou domesticar o cavalo e, pelo mesmo traço, o cartógrafo, redesenhar a sua geografia. Sem esquecer as mãos que, humildemente, edificam as paisagens, a do jardineiro e a do operário. Trabalhos de moldagem e de criação que pedem a intensidade do silêncio e do isolamento para a sua concretização e interferência na realidade.

A presença constante das mãos ou dedos representa um esforço de concentração na atividade que é por ela produzida e que, de modo especial, diferencia o homem de todos os outros animais. Diferentemente de George Bataille que opta pelo dedão do pé como o órgão mais elevado do corpo humano em contraposição as mãos por caracterizarem-se, simultaneamente, como a parte mais humana do homem e aquela que, ao ceder aos apelos civilizatórios, entrega a sua própria humanidade, Herberto Helder não entrega essas mãos ao mundo burguês, mas desloca-as do corpo e desta função do trabalhado alienador, reconduzindo-as, nos textos poemas, para trabalhos que, em alguma medida, são livres porque executam o seu próprio trajeto, mapeiam e definem a própria matéria a ser criada: paisagem, corpo ou poesia.

É neste lugar, em que “‘escrita e escritura’ desenvolvidas pelo silêncio/que as não a ameaça mas de si as libera” (Texto 2) que cabe ao poeta o gesto inicial, “as mãos expostas ao ar” (Texto 8) e “a bater com os nós dos dedos pelas paredes” ou “os dedos a baterem sempre na madeira” (Texto 12). No jogo entre silêncio e som (e porque não aludir ao ritmo dos dedos batendo na máquina de escrever) é que o poeta mapeia desarticuladamente a sua poética.

2. A ESCRITA IMPOSSÍVEL

Retomo, aqui, a questão discutida por muitos críticos da ilegibilidade do poeta não para resolvê-la, mas para apontar o modo como ela se articula no livro *Antropofagias*. Partindo do primeiro verso do Texto 1: “Todo o discurso é apenas o símbolo de uma inflexão/da voz” é possível detectar o caminho - ou a inversão do caminho - escolhido pelo poeta atentando-se para a palavra inflexão que, entre as várias acepções, indica mudança de direção ou da posição normal. O que se deve perseguir, portanto, no conjunto da obra, são os constantes desvios de percurso (desvios de leitura) elaborados pelo poeta que são de várias ordens: semântica, sintática e imagética, isto é, a utilização dispersa das aspas “coruscantes” entoa uma espécie de contracanto ou de diálogo entre o sujeito poético, que se reconhece em primeira pessoa e, em muitos momentos, se confunde na coletividade (nós), em oposição a uma outra voz indefinida que pergunta, questiona, indaga.

A leitura destes textos-poemas deixa entrever uma confusão de vozes apresentando de um lado um discurso resistente em relação ao que diz, mas não na

maneira de fazê-lo e, de outro, um esforço de entendimento ineficaz porque construído em uma única direção.

Não representaria este diálogo o conflito entre as várias aberturas proporcionadas pelo ato criativo, expandida na poética surrealista, em oposição ao viés crítico que, muitas vezes, tende a abandonar o texto literário em favor de um conceito ou de uma ordem já preestabelecidos?

É no âmago desta explosão da linguagem ou deste “texto monstruoso” que rompe a ordem natural das coisas e em contínuo movimento que as aspas coruscantes insistem no seu método cartesiano de dizer e pensar o mundo.

Portanto, diante de um discurso que não afirma categoricamente, mas sugere, combina, desvia, recombina e liberta a palavra, há outro que insiste em retomar a lógica da ordem: “...perguntavam ‘estão a criar moldes?’” (Texto 1), ou ... “indagam que mão? que direção? Que posição?” (Texto 2), ou “ ‘o jogo respira?’ perguntam e diz-se ‘que respira?’” (Texto 6), ou “quando tudo pergunta ‘onde?’” (Texto 9) ou mais radical ainda “alguém as vezes passando debruçava-se queria ‘respostas’/ ‘o que era e quem e como e onde e porque?’” e “alguém passando desejaria saber do ‘imã’/ ‘onde? qual? e talvez ‘para que?’” e, finalmente, ‘ele via alguma coisa?’ perguntam...” (Texto 11)

Perguntas e indagações que se revestem de um desejo de modelar, direcionar, domesticar as imagens que estão não só em contínuo movimento, mas que, neste mesmo movimento, produzem uma espécie de migração de sentido em que qualquer coisa pode ser qualquer outra coisa, numa combinatória infinita cujo princípio restritivo da identidade se dissolve.

Herberto Helder não quer modelar, mas sugerir; não diz que o jogo acerta ou erra ou respira, mas que o “jogo apenas acerta consigo mesmo e este acerto é o próprio/ ‘jogo’” (Texto 6) e que o fato de ser um divertimento não o atira para uma dimensão de insignificância, mas o defende do princípio de realidade tão limitador; não quer espacializar, mas mostrar que o onde “gravita dentro e fora do que é o seu/ ‘movimento interior’ e ‘exterior movimento’ ao longo da ‘resposta’ quando tudo pergunta ‘onde/?’” (Texto 9); e que as curiosidades referentes ao seu trabalho com a “limalha”, o “imã”, esses “ ‘órgãos’ inúteis” e “ ‘instrumentos’ pequenos/eram para sempre o seu ‘modo de escrever’”.

O desejo de dizer o indizível e de expandir a escrita para além do horizonte de qualquer tipo de determinação retira a palavra do seu estatuto cotidiano e utilitário, distancia o poeta da realidade que o engessa e, projeta, pela escritura, uma nova

fundação do homem, uma nova condição humana sempre em aberto, sempre em movimento. Esta liberdade que, inicialmente, se organiza pela linguagem e faz do poeta o “mestre na arte longa de perder gramática” (Texto 11) também refuta, claramente, a dialética clássica que acaba privilegiando um dos sistemas - ora materialista, ora idealista - em detrimento do outro. Herberto Helder opta pelo fim da organização, e aceitação, dualística do mundo: “Levam-me assim à audácia dos ‘espetáculos’/desviam de mim ‘o centro’ essa paixão da unidade/ ‘o compacto discurso’ das trevas ou da luz” (Texto 8), ou “a ficção unitária do mundo é um modo demorado de ver” (Texto 9) ou:

“percebia ainda que ‘tudo’ poderia ser ‘eletrocutado’
de ‘luz e trevas’ não distinguia nada e desejava
da sua ‘desatenção paciente’ e do ‘vocabulário em pânico’
fazer pelas cercanias da sua morte fazer talvez
uma espécie de ‘jardinagem’ o menos peremptória possível
mas exaltante...” (Texto 11)

A violência da crítica feita à visão dualística pelo “morto veloz” que põe “os dedos/ sobre ‘a escrita impossível’” (Texto 11), é mitigada pelo uso da voz passiva e pelo uso da preposição *de* equivalendo a *por* para designar o agente da passiva. Considerando o verso feito apenas pelas palavras postas entre aspas teríamos a seguinte frase: “tudo eletrocutado luz e trevas”, e, lê-se a força do seu correlato na voz ativa, “luz e trevas eletrocutam tudo”.

Vale a pena ressaltar que se, num primeiro movimento, as aspas “coruscentes” podem ser lidas como aquela voz que se contrapõe ao discurso livre, ela também pode significar o discurso do sujeito poético que no Texto 10 induz o leitor a pensar no seu afastamento em relação ao que é dito, já que se encontra “na posição de estar freneticamente suspenso/ das ‘cenas’ nos fundos da ‘noite’, instalado na “ ‘altura’ justa”.

Herberto Helder rompe com o pensamento cartesiano e implode o mecanismo que faz coincidir a voz com o gênero a que pertence, descartando, inclusive, as possíveis determinações biográficas. É deste lugar sempre em aberto que se pode observar a “antropófaga festa” de “‘estar sobre si’” e “‘estar em cima dela’”. Aqui, o movimento entrópico reúne todas as antropofagias: sujeito, imagem, sintaxe, semântica, tudo se devora ao mesmo tempo produzindo sempre novas imagens, novas construções gramaticais e novos sentidos.

Neste processo canibalístico nem mesmo o poeta escapa e, quando devorado ou colocado no espaço de indeterminação, aumenta, na mesma medida, o grau de

oscilação de vozes sugerindo, assim, o seu desaparecimento. Contudo se a poesia de Herberto Helder não aceita nada que seja dado como definitivo, esta autonomia textual garantida, em certa medida, pelo desaparecimento do autor, não pode ser permanente. A continuidade do jogo agônico entre a linguagem e o autor, em que todas as formas sólidas são destruídas, propicia, segundo Bataille, a fulguração, isto é, o momento em que “os objetos disponíveis do qual o mundo é feito se consomem como um braseiro de luz”.^{iv}

Antropofagias, trata-se, então, de uma poética de fulguração.

3. O POETA SUICIDA

Segundo Maurice Blanchot:

“A obra exige que o homem que escreve se sacrifique por ela, se torne outro, se torne não um outro com relação ao vivente que ele era, o escritor com seus deveres, suas satisfações e seus interesses, mas que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra”^v.

A partir desta ideia do crítico pode-se aproximar o livro *Antropofagias* da poética do silêncio. A situação de afastamento do eu lírico “suspenso das ‘cenas’” que migra para uma nova imagem, mais distanciada, a do “morto veloz na maneira de por os dedos/sobre a ‘escrita impossível’” (Texto 11), e, portanto, sugerindo a ausência de identidade da voz ou das vozes que falam no texto-poema, permite pensar analogamente no “movimento” que “procura o corpo”, corpo que necessita ser alimentado porque cresce, “avança debaixo das luzes” e onde é ‘o sitio de nascer’/com as suas obras todas implícitas” (Texto 10).

Os textos-poemas sugerem uma espécie de proporcionalidade, isto é, a medida do desaparecimento do sujeito poético equivaleria ao nascimento do corpo do poema. Tal corpo feito de várias vozes e gestos “ritmo trabalhado noutro e trabalhando/outro ritmo como a malha das artérias/um mapa uma flor quentíssima em fundo de atmosfera” (Texto 2). A reincidência deste movimento intensifica não propriamente o nascimento, mas o ato contínuo da criação, espécie de tear de Penélope, diferindo apenas no tempo da urdidura, pois no caso do poeta a trama se desfaz/ refaz em outra imagem no instante em que é traçada. Corpo/tecido que se transforma em fulguração.

O método encontrado por Herberto Helder de ocultar a sua voz pelo deslocamento do lugar de origem permite aproximá-lo do “poeta que passou os anos mais próximos do seu/‘suicídio’/a bater com os nós dos dedos pelas paredes a abrir e fechar as mãos para que o ar saltasse/...poeta nos limites da consumação...”

É justamente no ato heróico de destruir a própria identidade a favor de uma liberdade e de uma libertação da linguagem que o poeta percebe a dificuldade de “tomar a cargo/ a coruscante ‘caligrafia do mundo’”. As dificuldades, vacilações e medos transformam o texto poético em “texto monstruoso” feito de som, energia e ritmo. E através do som emitido pelos dedos a bater na madeira, na parede, na máquina de escrever é que reverbera o silêncio do poeta, do entrançador de tabaco, do bailarino e do cartógrafo. Tempo do silêncio, tempo primitivo, tempo da beleza convulsiva.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. (trad. Leyla Perrone Moisés). São Paulo : Martins Fontes, 2005.

HELDER, Herberto. *Photomaton&Vox*. 4ªed. Lisboa : Assírio & Alvim, 2006.

_____. *Poesia Toda*. Lisboa : Assírio : Alvim, 1996.

MORAES, Eliane Robert de. *O corpo impossível*. São Paulo : Iluminuras, 2002.

NOTAS

ⁱ Helder, 2006, p. 12.

ⁱⁱ Helder, 1996, p.320.

ⁱⁱⁱ Moraes, 2002, p. 76.

^{iv} Moraes, 2002, p. 164.

^v Blanchot, 2005, p. 316.

A TRAGÉDIA DE D. AFONSO VI EM OLIVEIRA MARTINS E D. JOÃO DA CÂMARA

Patrícia da Silva Cardoso - UFPR*

OS DRAMAS DE D. AFONSO VI

A propósito do teatro português de meados do século XIX importantes são as considerações de Almeida Garrett na *Memória ao Conservatório Real*, em que defende o desenvolvimento do drama como gênero mais adequado ao ambiente daquele contexto histórico e social.¹ Para justificar a afirmação o autor lança mão da idéia de indefinição: para o que considera um modelo de sociedade ainda em formação, indefinido, portanto, em seus valores e referências, melhor seria adotar um modelo literário que ainda não se sabe o que é. Entretanto, a indefinição, que Garrett associa ao que é próprio do que ainda não chegou à maturidade, é antes disso atributo do gênero trágico, ao qual o drama do século XIX está ligado, no que ele tem de tensionador, de problematizador dos valores que regem as sociedades. Lembre-se, a título de ilustração, o que dizem Vernant e Vidal-Naquet em *Mito e tragédia na Grécia antiga*: “se a tragédia parece assim, mais do que outro gênero qualquer, enraizada na realidade social, isso não significa que seja um reflexo dela. Não reflete essa realidade, questiona-a. Apresentando-a dilacerada, dividida contra ela própria, torna-a inteira problemática.”² Assim, nas duas obras homônimas de Oliveira Martins e D. João da Câmara cujo tema é o reinado de D. Afonso VI, interessa observar justamente o grau de tensionamento daquele período da história nacional operado pelas duas peças para, a partir daí, discutir os sentidos que a trajetória turbulenta do rei assume no seio da coletividade por ele governada.

Relativamente à Restauração de 1640 e seus desdobramentos Ana Isabel Teixeira de Vasconcelos, em seu *O drama histórico português do século XIX (1836-1856)* informa que no período por ela estudado são bastante escassas (a autora menciona

* Professora de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Paraná.

3 obras) as peças que apresentam aquela temática e usa como suporte o levantamento realizado por Couto Viana relativamente ao *Tema da Restauração na dramaturgia portuguesa*, descrição que contraria a observação de Jorge de Faria, segundo quem “o tema que mais tem sido tratado no teatro, salvante o dos amores trágicos de Pedro e Inês, é, com certeza, o da Restauração.”³ Ainda que não tenha sido possível, no âmbito desta pesquisa, averiguar a justeza das afirmações de Faria, de um lado, ou de Vasconcelos e Couto Viana, de outro, o que se pode dizer, a partir do cenário que se apresenta, é que se trata inegavelmente de um período importante demais na história de Portugal a ponto de ser surpreendente a simples hipótese de ter ficado fora do campo de interesse dos dramaturgos, mais um fator a justificar a atenção dispensada a ele por Oliveira Martins e D. João da Câmara.

À partida importa observar que se os dois autores estão unidos pelo tema que desenvolvem em suas obras, separam-nos as circunstâncias em que cada uma delas veio a público: o *D. Afonso VI* de D. João da Câmara conhece grande sucesso em sua estreia, em 1890, enquanto o texto de Oliveira Martins, escrito à volta de 1878, permanece inédito até 1989. Assim, enquanto é possível conhecer a recepção ao texto de D. João pela crítica sua contemporânea, o mesmo não acontece com Oliveira Martins, cuja peça será objeto de atenção em um contexto cultural muito posterior àquele em que foi escrita. O *D. Afonso VI* de D. João da Câmara tem um lastro interpretativo que, no caso de Oliveira Martins, fica restrito às opiniões privadas de Jaime Batalha Reis e Antero de Quental, os dois amigos que leram o texto e praticamente determinaram o abandono do projeto.

Alimenta esta diferença o fato de que a atividade teatral de D. João foi em larga medida orientada pelo gosto do público, em geral desvinculado de qualquer preocupação com a eventual profundidade crítica e a conseqüente complexidade no tratamento dos temas abordados⁴. Nesse sentido, ainda que a justificativa para a escolha como tema de um momento crucial do passado nacional possa dar-se através da sobreposição daquele tempo no tempo atual pela via da ameaça de perda da independência (lembre-se o trauma coletivo provocado pelo *ultimatum* inglês naquele mesmo ano de 1890), a modo de uma fantasmagoria a ser superada, o desenvolvimento que esse tema conhece não chega a constituir um instrumento que possa levar o público a refletir sobre sua condição enquanto parte ativa de um corpo coletivo com uma história própria, e o fundo histórico acaba por não passar disso, uma espécie de estrutura esquematicamente construída onde se desenrola uma série de ações que não mantêm

com esse fundo uma relação orgânica. O modelo do drama burguês seguido por seu *D. Afonso VI* é, de resto, marcado pelo perfil das “platéias burguesas, culturalmente débeis (...)”, responsável pela “relação da estrita especularidade que a peça de D. João da Câmara mantém com um código velho de várias décadas”.⁵ Por esta breve contextualização já se pode supor que, pela pena de D. João, não será forte o tensionamento dos possíveis sentidos da história re-encenada como drama romântico.⁶

Quanto ao que diz respeito ao drama de Oliveira Martins o elemento histórico não exerce ali o papel de mero pano de fundo, mas constitui o centro a partir do qual se desenvolve a reflexão proposta pelo autor, o que de forma alguma garante uma leitura entusiasmada por parte da crítica, muito pelo contrário. Em parte devido à sua consolidada carreira como historiador, em que sua qualidade de escritor evidenciou-se, assumiu-se a precariedade de suas duas incursões pela ficção, com o *Febo Moniz* e este *D. Afonso VI*, como se em nada estas obras pudessem contribuir para a investigação das relações entre historiografia e ficção, que afinal são o centro da tão propalada especificidade de sua produção historiográfica.

Em sua resenha sobre a peça em questão João Medina parte justamente de uma observação de Fidelino de Figueiredo acerca da “rara intuição dramática [de Oliveira Martins], com que vivificava os acontecimentos e os organizava em conflito”⁷ para, em seguida, apenas afirmar o fracasso de *D. Afonso VI* como exercício literário, que se torna mais agudo graças ao parâmetro usado, que não é outro senão a parcela já consagrada da obra desse autor. Diz então o crítico que:

Em tudo o que de maior produziu ao serviço de Clio, Martins foi o dramaturgo que não logrou sê-lo nesta peça verdadeiramente infeliz, agora exumada e dada à estampa. (...) Como cultor da musa Clio, Martins sabia do ofício de dramaturgo, desde que não escrevesse para o palco. (...) Contudo, já no drama deste Lear da Restauração aquelas qualidades dramatúrgicas faltaram de todo. (...) [O] pobre monarca hemiplégico, impotente e doido agita-se nesta peça de Martins como um títere inconvincente, lembrando o pior do teatro coevo de um Pinheiro Chagas ou de um Lopes de Mendonça. (...) Em suma, nada se perdia em ter-se conservado numa gaveta esta tão abortada tentativa literária.⁸

Como se vê, o resenhista baseia sua desqualificação na comparação entre a obra historiográfica e o texto teatral, assumindo como suficiente registrar de modo irônico a inépcia de Martins como dramaturgo, o que não contribui em nada para o

desenvolvimento de uma leitura crítica a sério sobre a questão. Mas, apesar da superficialidade, a resenha ilumina um ponto importante nessa relação, vista de maneira tão truncada por Medina. Quando afirma que “escasseiam também as demais qualidades artísticas de Martins, como igualmente nada se vislumbra aqui (em *D. Afonso VI*) do seu pendor judicioso. Meia dúzia de reflexões soltas sobre o papel dos reis, sempre vítimas de uma maldição excessiva”.

O resenhista deixa indicada sua expectativa de que se estenda ao texto teatral o “pendor judicioso” que Martins demonstra em sua produção historiográfica. Ora, o caráter trágico dessa obra é o obstáculo por excelência para o exercício daquele pendor e, por fidelidade ao gênero, o autor abstém-se de julgar as ações dos personagens, construindo-as de modo a exigir de seu leitor que formule um julgamento, método que, desde os gregos, visa um maior envolvimento do público com a matéria apresentada para o consequente aprofundamento da reflexão. Daí conclui-se que o registro da história como drama difere em muito do registro do drama que tem por tema a história.

Nesse sentido, é útil retomar as palavras do próprio Oliveira Martins acerca da peça de D. João, em resenha publicada na *Revista ilustrada* no ano de sua estréia. Depois de louvar a “vocação dramática” do autor o resenhista observa que o tema escolhido poderia ser abordado de duas maneiras, como “crônica dramatizada” ou como tragédia propriamente dita. Tomando por base o teatro de Shakespeare, Martins explica a divisão:

O teatro histórico divide-se em dois gêneros, e de ambos nos deixou modelos o incomparável mestre que se chama Shakespeare. Um é a crônica dramatizada, como são as peças da história inglesa; outro, as tragédias, como Hamlet, o Otelo, ou Júlio César. A diferença essencial está em que num caso o artista, contando apenas, ressuscita quadros; ao passo que no outro, tomando a história por pretexto, cava mais fundo e descarna alguma fibra permanentemente vibrante da alma humana. (...) A esta espécie (da crônica dramatizada) pertence o *D. Afonso VI* (...).⁹

A divisão apresentada por Martins estabelece uma gradação no modo de aplicar a tensão, instrumento do trágico, como ficou dito acima. Sem desqualificar o texto de D. João, o que faz o historiador é compreendê-lo observando os limites impostos pelo subgênero a que se filia. Assim, o sucesso da peça é determinado pela capacidade do artista para revitalizar o ambiente em que se passaram os acontecimentos históricos, sem,

contudo, ignorar os fatores psicológicos que orientavam as ações dos personagens: “o autor não quis fazer um drama político; mas sim apenas um drama psicológico; em que os caracteres pessoais, exclusivamente, se chocassem no conflito que a história nos conta”. A vinculação do texto ao drama psicológico funciona como um índice da densidade da peça, que a afasta de interpretações que vinculem seu caráter histórico a um esforço vazio de reconstituição de época. Se atentarmos para a resenha de Silva Pinto, saída no número 1 da mesma *Revista ilustrada*, teremos elementos para considerar a dimensão dos comentários de Martins, que, fazendo eco aos de Silva Pinto, ajudam-nos a recompor o cenário das preocupações e interesses de críticos e dramaturgos daquele período.

A exploração do drama histórico tem sido condenada – arbitrariamente, por mal compreendida. A crítica menos reflexiva tem pedido ao dramaturgo a fidelidade histórica. Um compêndio aplicado ao palco, e neste ponto estabelece-se uma interrogação:

Cabe ao dramaturgo o direito de falsear a História, na exploração do elemento psicológico dos personagens? Por outra, o apregoador *documento humano* pode ser modificado pelo artista sem prejuízo da tradição?

Respondemos pela afirmação absoluta. (...) A imposição de tal *fidelidade* ao artista – e, quando empregamos estas palavras, é ao escritor dramático que nos dirigimos – implica a suspeita de que o público procura no palco a sua orientação histórica.¹⁰

Não se trata, portanto, de exigir fidelidade histórica ao drama histórico, mas de que em seus personagens reconheçam-se seres humanos e não estereótipos. Para Silva Pinto, como para Oliveira Martins, essa qualidade está presente na peça de D. João da Câmara. Tendo em vista a exigência de densidade psicológica, resta saber o que disseram os dois resenhistas sobre o aproveitamento pelo drama da figura histórica do rei que, como se sabe, tinha a saúde mental abalada em virtude de uma febre que o atacou na infância. Observemos primeiro o que diz Silva Pinto:

Vale e importa o assunto a consagração do drama? Certamente. Aquele tipo lastimável de D. Afonso VI tem acolhida na grande piedade. À luz dos modernos estudos sobre enfermidades antigas, o filho de D. João IV é um desequilibrado, e este *caso* é independente do *outro* – que deu margem a um processo infame. (...) Ora, entre o filho de D. João IV e de Luíza de Gusmão e o conde de Castelo Melhor existia a crápula do monarca, com as fraquezas

correlativas. E aquele *dote* apoiando-se no desequilíbrio mental produzia um tristíssimo personagem maleável e dirigido a bel-prazer de inspirações funestas e de suja origem. Estas misérias, quando fixadas pela crítica, projetam luz sobre acontecimentos históricos de primeira grandeza.¹¹

Para o crítico o desequilíbrio mental é ótimo instrumento para suscitar a piedade do público, piedade que entretanto não se constrói, como seria exigência na tragédia clássica, com a oposição de duas forças, ou verdades, de igual grandeza, o que exigiria desse público um grande esforço interpretativo, uma agudeza na ponderação acerca dos valores sociais e morais envolvidos nas ações dos personagens. Aqui se trata da piedade que advém da contemplação de um pobre coitado, manipulado por todos porque carente de razão para comandar sua vida e a de seus súditos. Na descrição de Silva Pinto a tensão possível a ser suscitada pela peça é a que emana da imagem de um governante desgovernado. Sequer o cruzamento de *casos* interessa: uma coisa é o desequilíbrio do monarca, outra o processo que leva à anulação do casamento real.

Considerando-se as palavras de Silva Pinto, parece que em sua compreensão de qual deva ser o tratamento reservado àquele tema histórico não cabe qualquer sobreposição de forças que problematize o registro esquemático de fatos baseado na divisão de bons e maus: nesse esquema, o rei, vítima de si mesmo, porque presa do desequilíbrio mental, não pode ser responsabilizado por nada de errado que faça, cabendo as ações claramente perversas aos maus do drama, como a maquiavélica rainha. Nesse estado de coisas restará ao público o conforto de ver os atores a desempenhar papéis bem definidos, em cuja composição não há espaço para a ambiguidade.

A mesma parece ser a compreensão de Oliveira Martins, ao comentar a distribuição dos protagonismos na trama.

Crônica dramatizada, no *D. Afonso VI* o centro é o conde de Castelo Melhor; e assim deve ser, porque para a história esse é o vulto proeminente, e porventura o personagem mais bem definido em todo o drama. O amor da terra portuguesa forma-lhe o fundo sentimental do caráter, fortemente acentuado pelo bom-senso nacional e pela lealdade amorosa (que também é genuinamente lusitana) para com o seu infeliz rei. Esse rei amado como homem era porém, como soberano, um instrumento nas mãos do estadista: nem podia ser outra coisa, porque a natureza o impedia.¹²

Aqui também o que se desenha é uma imagem sem fissuras: o rei é um infeliz que não pode governar por si próprio e o conde uma espécie de receptáculo dos valores tradicionais da nação. A diferença entre as duas resenhas, de resto complementares, encontra-se nas observações de Oliveira Martins acerca da composição do personagem Afonso VI.

(...) o rei careceria de alguns golpes do cinzel de Shakespeare para ser como a natureza numa hora de aberração o fez.

Com um sopro que a levantasse um ponto mais no grau de intuição psicológica, esta peça, magistralmente arquitetada, ficaria sendo uma obra a todos os respeitos eminente.¹³

A exemplo do que foi seu argumento na definição do gênero bipartido, Shakespeare comparece neste ponto da resenha para servir de baliza na composição de D. Afonso VI, cuja caracterização completa dependeria daqueles golpes de cinzel que aprofundariam as marcas de sua personalidade e, isso o resenhista não diz explicitamente, alçariam o drama histórico português à condição de tragédia universal. Esta observação de Oliveira Martins coloca-nos de volta ao contexto de recepção de sua própria obra, pois aquilo que imagina e descreve como o desenvolvimento ideal da peça de D. João da Câmara pode ser tomado como o ideal buscado por ele quando da elaboração de seu *D. Afonso VI*.

Assim, no âmbito do texto teatral, a ele jamais interessaria a representação de um quadro da história, tal como o caracteriza na resenha. Seu objetivo era, para usar suas próprias palavras, tomando a história por pretexto, cavar mais fundo e descarnar alguma fibra permanentemente vibrante da alma humana, sendo seu instrumento privilegiado a loucura, que D. João da Câmara contorna o quanto pode, pois do contrário problematizaria demais uma situação que deveria ser mantida dentro dos parâmetros do drama histórico. Não é à toa, então, que já na *História de Portugal* Oliveira Martins utiliza um personagem shakespeariano para caracterizar D. Afonso VI, “espécie de rei Lear, doido e mau, furioso e docemente terno”.¹⁴ Apresenta-se, nesta simples frase, a ambiguidade com a qual Oliveira Martins contará para construir seu drama, afinal, a loucura do rei não apaga os traços negativos de seu caráter, que ele conserva mesmo abandonado pela razão. Calcule-se a gravidade disso, um rei que é mau, apesar de louco. Diante de tal constatação torna-se mais difícil desculpar seus desmandos, suas decisões erradas, pois a loucura que toma conta dele não é suficiente

para transformá-lo em um outro, um inocente brinquedo “dirigido a bel-prazer de inspirações funestas e de suja origem”. Afonso **continua** mau, **mesmo** louco.

Aprofunda-se ambiguidade com a qual o historiador trabalha quando se coloca lado a lado o trecho acima citado da *História de Portugal* com um outro, que aparece algumas páginas antes, na abertura do capítulo “Portugal restaurado”, em que Oliveira Martins situa os duques de Bragança relativamente ao poder real e à figura de Nuno Álvares, co-fundador da dinastia:

Condenados, porém, à condição de quase reis, viu-se nos duques de Bragança o que toda a Europa aristocrática mostrava nas casas que ombreavam com a real. A preocupação constante de parecer uma coisa que se não é, a rivalidade, a ambição mais ou menos definida de substituir o monarca (...) são tentações constantes que criam uma situação falsa depressora do caráter, pervertendo as intenções, lançando em tudo o fel da desconfiança mesquinha. Para vassalos de reis os duques eram grandes de mais, sem chegarem a ser propriamente monarcas.

Por isso a descendência de Nuno Álvares, um herói e um santo, foi uma sucessão de intrigantes mesquinhos, *de maus doidos*, ou de egoístas vulgares. A grande herança do herói esmagou os seus descendentes¹⁵. [grifo meu]

Nesta apresentação do Portugal restaurado a loucura insinua-se primeiramente como metáfora do descaminho a que o exercício do poder muitas vezes leva, irrompe na “situação falsa depressora do caráter” para, em seguida, transformar-se no elemento constituinte da personalidade dos herdeiros de Nuno Álvares. A ambiguidade associada à loucura instala-se neste ponto da história através do qualificativo “maus doidos”, que implica na existência de **bons doidos**, aqueles que não se deixam consumir pela mesquinhez e o egoísmo e transformam a angústia da existência, assustadora porque finita, em loucura, que depois servirá de mote ao Pessoa herdeiro de Oliveira Martins: “Sem a loucura que é o homem,/ mais que a besta sadia,/ Cadáver adiado que procria?”.

Assim, a loucura que é a marca do inconformismo, do desejo de superação das adversidades é a boa loucura, a outra é má pois destrói ao invés de construir. Ocorre que essas duas formas nem sempre aparecem separadas a ponto de ser possível identificá-las com clareza, não oferecendo qualquer segurança àquele que se decida por sua catalogação. E isso ocorre porque, ao contrário do que gostamos de acreditar, “bem e mal é tudo igual”, como diria Shakespeare, e “Ninguém sabe que coisa quer./ Ninguém conhece que alma tem,/ Nem o que é mal nem o que é bem”, como completaria Pessoa.

O esforço de Oliveira Martins é o de confrontar a distância que separa a sociedade idealmente imaginada de sua existência real e para isso assume a ambiguidade que acompanha a trajetória humana. O rei Lear serve de referência em sua interpretação do rei Afonso VI porque lança mão da loucura para explicar sua maldade e, depois de o fazer, enlouquece deveras, em um processo muito parecido com o que vemos a propósito da descrição do cenário em que atua a dinastia de Bragança.

Na resenha da peça de D. João da Câmara a comparação entre os ambientes onde circularam o rei shakespearino e o português volta a aparecer: “Esta peça, erriçada de escolhos, podia ser concebida por dois modos diversos: ou como um drama propriamente histórico, em que a figura do conde de Castelo Melhor tinha portanto de ser proeminente; ou como Shakespeare a conceberia, num desses raptos de intuição psicológica donde saiu o rei Lear”.¹⁶

A dupla referência ao rei Lear em contextos diversos é um bom demonstrativo do vínculo estabelecido por Oliveira Martins entre o mundo da história e o da tragédia. Lendo-o com atenção e sem preconceito percebe-se que, tal como Aristóteles, ele sabia que a vantagem da segunda sobre a primeira é que através dela pode-se pensar não apenas nos homens que foram, de quem muitas vezes só herdamos a maldade e a loucura, mas principalmente naqueles que ainda serão.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Patrícia. D. Sebastião na obra de Garrett, um tema em dois momentos In: BUENO, Fátima; FERNANDES, Annie; GARMES, Hélder e OLIVEIRA, Paulo Motta (orgs.). *Literatura portuguesa. História, memória, perspectivas*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 95-104.

MARTINS, J.P. de Oliveira. O teatro histórico. *Revista ilustrada*, Lisboa, v. 1, n. 7, p. 75, 15/07/1890.

MARTINS, J. P. de Oliveira. *História de Portugal*. Edição crítica com introdução por Isabel Faria e Albuquerque e prefácio de Martim de Albuquerque. Lisboa: INCM, 1988.

MEDINA, João. D. Afonso VI. In: Colóquio-Letras 129-130, jul.-dez. 1993.

PIMENTEL, F.J. Vieira. Prefácio. In: CÂMARA, D. João da. *D. Afonso VI*. Coimbra: Livraria Minerva, 1994.

PINTO, Silva. *D. Afonso VI*, por D. João da Câmara, *Claudina*, por Abel Botelho. *Revista ilustrada*, Lisboa, v. 1, nº 1, p. 8-10, 15/04/1890.

REBELLO, Luiz Francisco. Introdução. In: CÂMARA, D. João da. *Os velhos. Meia-noite*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1983.

VASCONCELOS, Ana Isabel Teixeira de. *O drama histórico português do século XIX (1836-1856)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

NOTAS

¹ Para uma reflexão sobre a importância destas considerações de Garrett na economia de *Frei Luís de Sousa*, a obra a propósito da qual se escreve a *Memória*, veja-se meu artigo (Cardoso, 2007, p. 95-104).

² Vernant e Vidal-Naquet, 1977, p. 20.

³ *Apud* Vasconcelos, 2003, p. 383.

⁴ É importante registar o que diz Luiz Francisco Rebello acerca do sucesso teatral de D. João. Como observa o crítico, a excelente recepção que sua obra conhece liga-se justamente à modalidade do drama romântico, histórico ou contemporâneo, sendo que as incursões do dramaturgo pelo teatro de orientação realista ou simbolista não tiveram reconhecimento imediato do público, que as recebeu com frieza: “se os seus dramas históricos, embora de quilate literário superior ao da maioria dos seus contemporâneos, as operetas e algumas comédias (...) ou a melodramática *Rosa enjeitada*, correspondem, na sua obra, à transigência com “o que o público quer”, já *Os velhos* e *A triste viuvinha* ou *O pântano* e *Meia-noite* se aproximavam, ainda que por diversos caminhos, da “arte redentora” que se “devia dar” ao público”. (Rebello, 1983, p. 22-23.)

⁵ Pimentel, 1994, p. 14.

⁶ Mais à frente veremos que em sua resenha sobre o drama de D. João da Câmara Oliveira Martins promove uma valorização da peça em termos bastante interessantes.

⁷ *Apud* Medina, 1993, p. 272.

⁸ *Idem*, p. 273.

⁹ Martins, 1890, p. 75.

¹⁰ Pinto, 1890, p. 8.

¹¹ *Idem*, p. 9.

¹² *Idem*, *ibidem*.

¹³ *Idem*, *ibidem*.

¹⁴ Martins, 1988, Tomo II, p. 142.

¹⁵ *Idem*, p. 121.

¹⁶ *Idem*, *ibidem*.

IARARANA E MENSAGEM: DESAFIOS MODERNISTAS AO LEITOR BURGUEZ

Patrícia Kátia da Costa Pina - UESC¹

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Fernando Pessoa, “Mar Português”, *Mensagem*

Começo esta Comunicação chamando dois conhecidos versos pessoanos, para instaurar o tom da insólita leitura a que me proponho: comparar os poemas *Iararana* e *Mensagem*, respectivamente de Sosígenes Costa e Fernando Pessoa, tomando-os como obras de desafio ao leitor das primeiras décadas do século vinte. Por que “insólita leitura”?

Em primeiro lugar, por não haver ligação explícita entre os poemas e/ou os poetas: certamente Fernando Pessoa não conhecia Sosígenes Costa e, muito provavelmente, o escritor de Belmonte não era leitor do poeta português. Influência de um sobre o outro, portanto, não justifica a comparação.

A forma dos poemas também não sugere a relação aqui proposta. O poema pessoano é dividido em três grandes partes, compostas por pequenos poemas que não trazem uma ordem narrativa necessária e impositiva. O poema sul-baiano divide-se em quinze “cantos”, os quais apresentam uma unidade narrativa e formam uma sequência, não muito controladora do processo de leitura, mas perceptível ao primeiro contato com o texto.

Os dois poemas são compostos nas três primeiras décadas do século XX: em *Mensagem*, a variação temporal vai de 1913 a 1934; em carta a Edison Carneiro, datada de 1933, Sosígenes Costa afirma ter concluído um “negócio inteiro”¹, intitulado *Iararana*. Certa coincidência de momento, então, existe, mas só isso não justificaria esta proposta.

¹ Doutora em Literatura Comparada (UERJ, 2000), Professora Adjunta de Literatura Brasileira (UESC)

Recorro, então, aos versos postos em epígrafe para atenuar o inusitado desta Apresentação. Em “Mar Português”, poema pertencente à parte homônima de *Mensagem*, o olhar do colonizador se desenha, de forma crítica, é verdade, mas as lágrimas derramadas são de quem viu partirem seus homens valorosos para a empresa de ultrapassarem limites geográficos e pessoais, tomando posse de terras e sociedades distantes: “Por te cruzarmos, quantas mães choraram,/Quantos filhos em vão resaram!/ Quantas noivas ficaram por casar/ Para que fosses nosso, ó mar!”ⁱⁱ A posse das águas e das terras que as margeavam no lado oposto ao da Europa foi fonte de dor e de glória. O tom crítico do poema vem desde a mistura metonímica do sal do mar e do sal da dor da nação.

O caminho das descobertas trouxe os portugueses ao Brasil. O poema de Sosígenes Costa tematiza o outro lado da dor portuguesa – as muitas dores brasileiras. Espécie de resposta a uma interlocução apenas imaginada, *Iararana* traz uma Bahia invadida por um “bicho da Oropa” devastador em sua voragem de poder e posse.

Sosígenes Costa revisita a épica clássica, revendo-a em seus mais íntimos fundamentos, recriando-a. Também Pessoa dialoga com a tradição épica, principalmente com Camões, mas num processo ainda mais radical de rasura de normas e fronteiras de gênero e de idéia.

O poeta de Belmonte conta a história dos começos da civilização sul-baiana, associando-a ao cacau, mas a um cacau mítico, imaginário. Em seu poema, a Bahia – por metonímia o Brasil – ganha forma, ganha concretude, por meio de um estupro mágico – Tupã-Cavalo violenta a Iara, a “mãe-d’água da coroa”:

Muito grito se ouviu na cana brava,
na cana brava pegou fogo
e quando o bicho apareceu
como que morta a iara estava.ⁱⁱⁱ

Tupã-Cavalo é o “bicho que veio da Oropa”^{iv}, tinha “parte com o diabo”^v. A violência do domínio europeu vem representada nos seguintes versos:

Esse bicho da Oropa foi o diabo neste rio,
foi pior do que o Chupa arrasando o Papagaio.
Ele fez guerra com espingarda aos cabocos do mato
e venceu os cabocos e escoraçou o Pai-do-mato
e ficou no lugar dele e se chamou dono da gente.
Mas o caboco com ódio o chamou Tupã-Cavalo
pois tinha corpo de cavalo e andava de quatro pés

e só era gente, lá nele, até o imbigo, pode crer.^{vi}

Percebe-se nos fragmentos, e em todo o poema, o uso de uma linguagem coloquial, com recursos que remetem às práticas orais da região. Se o mar salgou as lágrimas portuguesas, também salgou as lágrimas brasileiras e suas águas de dor misturaram-se às antigas águas doces da Bahia, manchando-as pela dor da dominação.

Esse bicho assustador também encontrou monstros em seu longo percurso, antes de aportar a águas brasileiras. Em “O Mostrengo”, o poeta português representa a natureza que resistia à persistência dos navegadores liderados por Vasco da Gama: “O Mostrengo que está no fim do mar/Na noite de breu ergueu-se a voar;/à roda da nau vou trez vezes,/Voou trez vezes a chiar...”^{vii}. A resistência ao domínio português é ameaçadora, mas não se sustenta em face da força da nação: “Aqui ao leme sou mais do que eu: /Sou um Povo que quer o mar que é teu...”^{viii}. O ímpeto do dominador torna-se invencível pois ele não é Um, é um Povo, uma Nação inteira.

Na ótica do colonizado esse bicho tinha mesmo que ter parte com o diabo, sua chegada e sua fixação geraram ódio; seu descaso pelo mundo e pela vida que a ele pré-existiam gerou ressentimento. As marcas desse domínio são como a Iararana – são falsas, ou melhor, falseadoras dos trânsitos sociais.

O “canto III” de *Iararana* traz um pouco mais de Tupã-Cavalo:

Quando o bicho mondrongo
chegou chambuqueiro de Portugal,
viu caipora, não gostou,
viu boitatá, não gostou,
viu o Sucim Saterê, não gostou,
viu o Lobisomen, também não gostou.
E foi no Timiqui, não gostou
e entrou na boca do Bu, não gostou.^{ix}

O colonizador, pelo olhar do colonizado, desenrolou no Brasil um processo de aculturação vincado pela dor e pela violência. A Bahia não servia, era preciso dominá-la para transformá-la num pedacinho novo de Portugal. Tomo Pessoa: “Valeu a pena? Tudo vale a pena/ se a alma não é pequena.”^x Um fato, duas visões, duas faces de uma mesma moeda. O caso é que os dois poetas trocaram essa moeda em seus respectivos espaços intelectuais, buscando uma interlocução quase impossível no momento.

A grande questão que norteia este estudo, da qual derivam outras não menos relevantes, é o desejo de entender como a literatura modernista, do primeiro modernismo, representada por esses dois poemas nacionais – *Iararana* e *Mensagem*, rompendo com os parâmetros de produção e recepção do romantismo, realismo e parnasianismo, trazendo novas técnicas de representação, marcadas pela fragmentação do discurso, pela recriação da expressão verbal, relacionaram-se com o público leitor, “treinado” pela produção recorrente na época para efetuar leituras lineares, leituras “bem comportadas”. De que maneira os poemas em foco, enquanto obras que dialogam com o modernismo de nacionalismo radical, que enfocam miticamente a cultura brasileira e a portuguesa, que trazem a cultura clássica para ser apropriada e relida pelo olhar novecentista, podem relacionar-se com um possível leitor?

Para ler os poemas, é preciso, então, partilhar do mesmo “repertório” dos escritores, é preciso conhecer a literatura clássica, a mitologia grega e a latina, a literatura e a história de Portugal, bem como é preciso conhecer a mitologia indígena dos grupos da região sul-baiana. Sosígenes Costa e Fernando Pessoa parecem-me promover mais que uma antropofagização de saberes e poderes, eles viabilizam uma hibridização cultural, uma apropriação mútua entre cultura clássica ocidental e saberes “modernos”, mas isso, sempre simbolizando a tensão entre essas forças *opostas*.

Parto da hipótese de que há, claro, um leitor para os poemas e de que esse leitor é cooptado exatamente pelo desafio de desvendar o referido hibridismo. Suponho, até agora, que é um leitor com formação erudita, que partilha o mesmo horizonte de expectativas do produtor do texto, que tem condições de combinar os vazios e os pontos de indeterminação lançados pelos poemas – um leitor ideal, em suma.

Essa suposição, longe de responder aos questionamentos propostos, os reforça e reanima. Faz-se necessário, então, além de estudar os poemas, suas relações com a estética da época, investigar suas circunstâncias de leitura, abordar as estruturas textuais que configuram um leitor implícito, suscitador de um leitor ideal, e os leitores possíveis na época.

O poema de Sosígenes Costa relê os primórdios da história do Brasil: essa retomada das práticas culturais dos primeiros habitantes da terra, colonizados, escravizados e aculturados (o que não deixa de ser um estupro) pelos portugueses, com o concurso de outros povos europeus, é tema de boa parte da produção literária dos primeiros modernistas, paulistas em especial. *Mensagem* revisita a história das navegações portuguesas, enfatizando criticamente não os ganhos de glória da nação,

mas as perdas que desvitalizaram a memória do Povo português. Para quem esses escritores escreviam?

Karl Frederick, em livro sobre o modernismo na Europa, afirma:

A recriação de formas tão característica da autoconsciência moderna constitui um esforço para romper as contradições da época: capturar o presente sem negar o passado, e utilizar ainda assim todos os aspectos do passado para desenvolver idéias de atualidade. A recriação da forma – seja pela descoberta de equivalentes verbais do que é preconsciente e do que é inconsciente, pelo uso de formas geométricas como no cubismo, ou pela tentativa de novas seqüências harmônicas – implicava a “mineração” das linguagens.^{xi}

Essa mineração das linguagens, bastante visível na obra de Sosígenes Costa e na de Fernando Pessoa, é um primeiro e importantíssimo obstáculo à leitura fluente a que estavam habituados os leitores do primeiro novecentos. Páginas adiante, o autor ratifica: “Em consequência, verificamos que dois extremos se encontram no modernismo: uma impessoalidade e frieza de forma aliada a uma extrema subjetividade que parece excluir tanto o leitor como o mundo.”^{xii}

O leitor não é imaginado pelo escritor do primeiro modernismo como um aliado, ao contrário do que ocorreu no dezenove, quando os intelectuais esforçavam-se por “seduzir” o ralo leitorado de que dispunham. Muito provavelmente, esse confronto se deu pelo caráter experimental da escrita da época.

Nesse sentido, o interessante em *Iararana* e *Mensagem* é que há uma interação entre familiar e não-familiar: ao mesmo tempo em que Sosígenes Costa e Fernando Pessoa trazem as lendas locais e os mitos nacionais para a composição poética, criando um espaço de reconhecimento na palavra escrita, eles trazem, também, o conhecimento da tradição, referente à cultura clássica, o que impõe um distanciamento ao receptor comum. Isso temperando a escrita com muita ironia, algum humor, certa arrogância no trato do tema e da matéria cultural reinventada. Essas estratégias textuais instauram um jogo poético em que, simultaneamente, o leitor é convidado a se integrar à obra e a manter uma distância que possa fazê-lo refletir sobre o que lê, não se entregando à leitura de mera fruição.

É Iser quem afirma: “No texto, cada correlato de uma enunciação prefigura, através de suas representações vazias, a correlação seguinte, construindo, em virtude de suas intuições satisfeitas, o horizonte para a enunciação anterior.”^{xiii} O leitorado comum

fora formado nos paradigmas oitocentistas de fruição e consumo de bens culturais impressos.

O indígena revisitado por Sosígenes Costa e outros não é um misto de herói europeu e tupiniquim, é vítima de muitos estupros, é resultante de um caminho de violência – esse índio, se faz rir, também faz pensar, provoca uma releitura de nossa história e de nossa cultura.

Os heróis portugueses revisitados pelo olhar crítico de Fernando Pessoa não são configurados em *Mensagem* para dar conforto ao leitor, mas exatamente para sacudi-lo da atonia intelectual, política, artística em que se encontrava.

Quem estava apto, quem tinha possibilidade de produzir sentido para esse tipo de texto? Quem seria o Menino do Céu que leria esses textos? E mais: como (re)construir um público leitor no Brasil e no Portugal do início do século XX, oferecendo-lhe obras tão radicalmente diferentes das que esse público conhecia e dominava?

Para Jauss, ‘...para a análise da experiência do leitor ou da ‘sociedade de leitores’ de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor.’^{xiv} Em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Lisboa Conferências foram proferidas, mas o tom de ataque ao leitorado existente é óbvio. Essa agressividade poderia estabelecer que círculo de leitores? Conhecemos um dos lados, precisamos conhecer o outro. O poema de Pessoa foi laureado, o de Sosígenes Costa esperou décadas pela publicação, a qual só ocorreu pela intervenção crítica de José Paulo Paes.

Em *Iararana* a interlocução com um jovem ouvinte é representada e é a geradora dessa narrativa poética:

Mas que bicho danado era este?
Mas que bicho era este, senhor?
Menino, este bicho veio da Oropa.
Mas na Oropa tem anta me diga?
Olhe, meu avô, que na Oropa não tem anta.^{xv}

A personagem em questão representa a curiosidade, a vontade de saber ao certo de onde se vem, que origens se tem. Ao Menino é contada, por seu avô, a história de Tupã-Cavalo, esse Zeus revisitado que, em seu furor erótico, violenta a Mãe-D’Água, gerando uma falsa Iara, a Iararana, ou seja, o símbolo da violência da colonização. O Menino do Céu pode bem funcionar como uma ficcionalização do leitor que se queria

no modernismo, um leitor que interroga, que pensa, que produz múltiplos sentidos para o lido/ouvido.

Sem querer de forma alguma fechar a questão, apenas propor um caminho de reflexão, que pode e deve ser discutido, penso que Fernando Pessoa, Sósígenes Costa e os demais escritores portugueses e brasileiros do primeiro século XX, precisavam construir simbolicamente um leitor curioso e inquieto como um menino, precisavam despojar o leitorado dos padrões de gosto e consumo literário arduamente construídos por todo o século XIX. Mas isso não poderia ser feito com um simples gesto inaugural. Daí, talvez, construírem poemas híbridos, hibridizantes, poemas cuja linguagem desordena e desarranja, sem dar nenhuma nova ordem tranquilizadora. Poemas que incomodam.

REFERÊNCIAS

COSTA, Sósígenes. *Poesia completa*. Salvador: Conselho Estadual de Cultura, 2001.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed.34, 1996. V. 2

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: Colocações Gerais.
In. : LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

KARL, Frederick. *O moderno e o modernismo: a soberania do artista, 1885-1925*. Rio de Janeiro, Imago, 1988.

PAES, José Paulo. *Irarana* ou o Modernismo visto do Quintal. In.: COSTA, Sósígenes. *Poesia completa*. Salvador: Conselho Estadual de Cultura, 2001. p. 400.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977. p. 82.

NOTAS

ⁱPaes, 2001. p.400.

ⁱⁱPessoa, 1977. p. 82.

ⁱⁱⁱCosta, 2001. p.447

^{iv}Costa, op. cit., p.437

^vIdem, p.438

^{vi}Idem, p.438

^{vii}Pessoa, op. cit, p.79

^{viii}Idem, p.80

^{ix} Costa, op. cit., p.443

^x Pessoa, op. cit., p.82

^{xi} Frederick, 1988, p.35

^{xii} Frederick, op. cit., p.40

^{xiii} Iser, 1996, v.2, p.17

^{xiv} Jauss, 1979, p.49

^{xv} Costa, op. cit., p. 437

«UM POUCO SÓ DE GOYA»: A MEDITAÇÃO ECFRÁSTICA EM ALGUMA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

Paulo Alexandre Cardoso Pereira - Universidade de Aveiro (Portugal)*

Alguns pincéis fizeram
do muro uma tela. O que ali
se lê não é
o que ali se expõe, o que ali
se escreve. As tintas são letras
que não têm voz.

(Albano Martins)

1. O poema de Albano Martins que transcrevo em epígrafe tematiza exemplarmente a tensão paragónica¹ entre *tintas* e *letras* que tanto numa óptica de concertação inter-semiótica, como de rivalidade artística, parece, desde sempre, ter constituído impreterível *locus* crítico em todos os debates teóricos em torno do conceito de *ekphrasis*. Com efeito, o projecto prosopopeico de fazer falar a imagem silenciosa, a utopia plástico-verbal de erigir um «museu de palavras», o desejo perscrutador da *eloquens pictura* testemunham esse complexo cômputo de perdas e ganhos que a translação do visual em verbal implica, ao mesmo tempo que a esse trânsito inter-artes subjaz a noção de *enargeia*, entendida, desde as preceituações clássicas, como a capacidade reificante e icástica da palavra, dando a *ver* o artefacto visual ausente.

Este paradoxo representacional², defluente, como argumenta James Heffernan, das pulsões ambivalentes da iconofilia e da iconofobia³, e a consciência do malogro do programa mimético assente no decalque verbal dos signos naturais que compõem o objecto visual não deixarão de modelar o entendimento contemporâneo, francamente mais lábil, dos limites conceptuais e a multímota tradução literária do modo ecfrástico⁴ que, tendo admitido as insuficiências expressivas da sua variante restritivamente figurativa-descritiva – mesmo quando a replicação verbal do objecto pictórico funciona como catalisador do gesto de escrita –, passa a autorizar uma infinita liberdade nos

* Professor Auxiliar na Universidade de Aveiro (Portugal).

modos de transposição pictural. A amplificação da digressão especulativa ou filosofante, em detrimento da fidedigna duplicação descritiva do objecto artístico – isto é, a precedência do *dizível* sobre o *visível* –, significa que o *logos* temporalmente inscrito do sujeito-observador adquire inequívoca precedência sobre a apreensão afásica do referente visual – quadro, escultura, edifício –, o que permitirá, porventura, compreender a crescente assiduidade com que, nas poéticas contemporâneas, comparece o género do *Bildgedicht*, isto é, do poema de cunho meditativo que colhe a sua inspiração imediata em obras de arte visuais⁵. A subalternização da *ekphrasis* figurativa (*depictive ekphrasis*) parece, assim, concomitante com a crescente preponderância das modalidades interpretativa (*interpretive ekphrasis*) ou dramática (*dramatic ekphrasis*)⁶, numa nítida confirmação do protagonismo hermenêutico do fruidor que, longe de se confinar à emulação admirativa do objecto pictórico, se sente compelido à expansão das suas possibilidades semânticas ou à sua metamorfose. Não é, portanto, surpreendente que o texto ecfrástico contemporâneo ilumine menos a essência referencial da obra de arte que convoca do que as incidências do olhar do próprio observador que, nessa angulação cambiante, se torna agente da sua transcrição.

Ora, esta preterição da «clonagem representativa» permite compreender, como de forma pertinente assinala Eunice Ribeiro, que «o trabalho da écfrase na poesia contemporânea [se encaminhe] com frequência para uma prática abortiva que ocorre segundo padrões assumidamente antidescritivos ou metadescritivos, prescindindo não apenas de referência precisa, mas porventura desenvolvendo-se por remoção da referência e por proscrição da visão (...)»⁷. Parece, pois, justificada, no plano teórico e operativo, uma conceituação suficientemente inclusiva da écfrase enquanto figura de transmediação, semelhante à que, muito recentemente, foi proposta por Laura Sager, descrevendo-a, *lato sensu*, como a verbalização, citação ou dramatização de textos reais ou fictícios compostos num outro sistema sógnico que não o verbal⁸.

Proponho-me, assim, documentar algumas estratégias de desreferencialização agenciadas pelo texto ecfrástico contemporâneo, esperando esclarecer alguns processos de emancipação dos códigos poemáticos relativamente aos constrangimentos da *descriptio* do objecto pictórico, em torno dos quais, paradoxalmente, aqueles se encontram articulados – mesmo se o texto parece, por vezes, vacilar entre a captura e a superação do visível –, abrindo, deste modo, caminho à reflexão meta-artística⁹. Seleccionei, para o efeito, um quadro célebre – *Os Fuzilamentos*, de Goya – e quatro poetas portugueses contemporâneos – Jorge de Sena, Ana Luísa Amaral, António

Osório e Jorge Sousa Braga –, todos eles autores de variações poéticas motivadas pela obra-prima do pintor aragonês.

Não me demoro na irradiante densidade simbólico-modelizante de *Os Fuzilamentos do 3 de Maio* (1814), mas anoto, de passagem, que terá sido precisamente a sua vertente arquetípica de fixação transtemporal dos desastres da guerra e de diagnóstico disfórico da História como catástrofe que o converteu em realização emblemática no imaginário plástico da modernidade. Reportando-se, consabidamente, ao episódio histórico do sangrento massacre dos insurgentes espanhóis perpetrado, em 3 de Maio de 1808, pelas tropas francesas de Napoleão que viria a precipitar a guerra da independência, o *pathos* proto-expressionista do quadro de Goya – que, aliás, constituirá precedente estético inspirador para pintores como Manet ou Picasso – transmutou-se não só na expressiva simbolização do heroísmo revolucionário, mas também em alegoria de tonalidade apocalíptica, condenatória da obscena barbárie de todas as guerras. Por outro lado, dele se deduzia o elogio da abdicação sacrificial da vida do indivíduo inerte às mãos do tirano, em nome da sua radical entrega a um ideal. A distribuição pictórica da tela em distintos núcleos figurativos – o pelotão de fuzilamento, competente e desumana máquina mortífera sem rosto¹⁰; os corpos dos heróis anónimos abandonados no solo; o desamparo do mártir iluminado, cujas mãos ostentam estigmas, numa subtil intimação da *imago Christi*¹¹ –, coligada com o efeito de crescendo cromático e a disposição significante das zonas de penumbra e luz recriam uma cenografia de violência esperpéntica que reconduz aos monstros produzidos pelo sono da razão, evocando também a premeditada erosão das convenções neoclássicas de representação bélica de sentido épico. Tendo desertado os heróis daquela que parece ter sido «la primera guerra de guerrilla de la historia moderna»¹², resta-nos contemplar os assassinos e os mártires, desemoldurando-os da contingência histórica e tomando-os como emissários sem tempo de uma mensagem de dignidade resistente que é de todas as épocas.

2. Desenquadrados, pois, – no sentido original de exorbitarem a moldura do quadro de que instrumentalmente se apropriam como mero ponto de partida plástico – se revelam os poemas de que me irei ocupar. Todos eles, na realidade, e não apenas o de Ana Luísa Amaral que explicitamente o admite no título, falam *um pouco só de Goya*.

Começo por Sena e pela sua inaugurante «Carta a meus filhos sobre os Fuzilamentos de Goya», incluída em *Metamorfoses* (1963)¹³ e acompanhada de uma

reprodução dos *Fuzilamentos da Moncloa*¹⁴. Aliando-se à metáfora ovidiana da metamorfose que congrega macrotextualmente os textos integrados na colectânea, o reenvio exoliterário para o quadro de Goya, presente no título do poema, estatui, desde logo, a cifra culturalista na ausência da qual o jogo ecfrástico se torna improcedente¹⁵. Com efeito, como esclarece Sena no post-fácio, trata-se de «meditações aplicadas (...) que valem por si mesmas, independentemente das reproduções dos objectos a que se referem» e em que a prática reflexiva por eles deflagrada «extravasa das molduras»¹⁶. As obras de arte eleitas por Sena consubstanciam, pois, o «“objectivo correlativo” de um estado de alma, e pretexto de meditação poética»¹⁷, aproximando-se de uma «crítica de vida»¹⁸ e constituindo um «epítome da História humana através da Arte»¹⁹.

A leitura da meditação transposta que Sena apresenta em torno do quadro de Goya permite deduzir que o que, de facto, o seduzia na «expressão enquadrada»²⁰ era o pressentimento de «uma humanidade viva, gente viva, pessoas, sobretudo pessoas»²¹, o que reverterá na dicção compósita de um texto-documento, simultaneamente reflexo (espelhamento) e reflexão (especulação)²². A *persona loquens* é o poeta enquanto pai que enuncia, com altissonante *grauitas* testamentária, uma peculiar «carta poética de direitos humanos»²³ ou «Carta aos Vindouros»²⁴, verdadeiro hino à dignidade humana no que ela tem de «insólito, de livre, de diferente»²⁵. A moldura epistolar, anunciada no título e corroborada pelo *envoi* do *incipit*, lateralizando o objecto artístico pelo discursivismo correntio da elocução e pela distensão prosaica do verso, instala um aparente dialogismo sem, no entanto, neutralizar a eloquência declamatória²⁶ deste poeta-*hístora*²⁷. Este factício cenário interlocutivo, de nítida orientação deôntica, em que um pai exorta e aconselha os seus filhos – naturais ou espirituais – nem sempre é amparado por uma enunciação abertamente assertiva, mas acompanha antes as sinuosas derivas lírico-especulativas do sujeito enunciador, sinalizando, pela insistência na modalidade optativa, os impasses e as perplexidades que a experiência deste *senex* não dirimiu. Parece, pois, deslocada a postulação de certezas inabaláveis na volátil contingência deste mundo. Patenteando um temperado pessimismo antropológico, onde confluem lucidez deceptiva e inquebrantável fé humanista, o eu poético começa, em antelóquio, por entrelaçar história e conjectura, retrospecção e antecipação visionária²⁸, expendendo uma verdadeira ética para um jovem à qual, como já salientou Ana Maria Gottardi, não é estranha «a concepção da arte como estimuladora da reflexão pedagógica»²⁹:

Não sei, meus filhos, que mundo será o vosso.
 É possível, porque tudo é possível, que ele seja
 aquele que eu desejo para vós. Um simples mundo,
 onde tudo tenha apenas a dificuldade que advém
 de nada haver que não seja simples e natural.
 Um mundo em que tudo seja permitido,
 conforme o vosso gosto, o vosso anseio, o vosso prazer,
 o vosso respeito pelos outros, o respeito dos outros por vós.
 E é possível que não seja isto, nem sequer isto
 o que vos interesse para viver. Tudo é possível,
 ainda quando lutemos, como devemos lutar,
 por quanto nos pareça a liberdade e a justiça,
 ou mais que qualquer delas uma fiel
 dedicação à honra de estar vivo.³⁰

Compreende-se o enraizamento desta ética da insubordinação antidogmática na *poiesis* do testemunho, insistentemente glosada nos frequentes excursos metapoéticos de Sena. Ela torna, por um lado, inteligível o verdadeiro mito autoral da inabdicável liberdade do indivíduo, propagado, com incoercível coerência, em múltiplos passos da sua obra; por outro, ao celebrar a «dedicação à honra de estar vivo», evidencia-se a responsabilidade do homem, sobretudo se poeta, na metamorfose do mundo através da linguagem. Cito, e este propósito, um conhecido passo do prefácio, de 1960, a *Poesia-I*:

É que à poesia, melhor que a qualquer outra forma de comunicação, cabe, mais que compreender o mundo, transformá-lo. Se a poesia é, acima de tudo, nas relações do poeta consigo mesmo e com os seus leitores, uma *educação*, é também, nas relações do poeta com o que transforma em poesia, e com o acto de transformar e com a própria transformação efectuada – o poema –, uma actividade revolucionária. [...] o «testemunho» é, na sua expectação, na sua descrição, na sua vigilância, a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais linguagem, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos. Como um processo testemunhal sempre entendi a poesia cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultânea e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa vontade de dignidade humana deseja convocar a que o sejam de facto. Testemunhar do que, em nós e através de nós, se transforma [...] – eis o que foi, e é, para mim, a poesia.³¹

Esse «desejo de futuro»³², enfaticamente comunicado pelo didactismo concitativo que domina a última secção do poema, implica revisitar o exaustivo catálogo das iniquidades da História, numa inquietante relembração dos seus sucessivos holocaustos, reais ou figurados. A presentificação do cortejo negro de «sacrificados, torturados, espancados», «estripados, esfolados, queimados, gaseados», ou a sua insidiosa rasura pela desmemória, redundante, assim, num elogio universalizante do

martírio, esteado numa retórica da exemplaridade que tem mais de exortativa do que elegíaca. Nesta lógica demonstrativa, poeticamente expressa tanto na exaltação ostensiva da dignidade humana, como numa vigorosa retórica da indignação³³, fará Sena entroncar o breve segmento ecfástico do poema, num desvio estratégico do olhar para o quadro de Goya³⁴:

Estes fuzilamentos, este heroísmo, este horror,
foi uma coisa, entre mil, acontecida em Espanha
há mais de um século e que por violenta e injusta
ofendeu o coração de um pintor chamado Goya,
que tinha um coração muito grande, cheio de fúria
e de amor. Mas isto nada é, meus filhos.
Apenas um episódio, um episódio breve,
nesta cadeia de que sois um elo (ou não sereis)
de ferro e de suor e sangue e algum sémen
a caminho do mundo que vos sonho.
Acreditai que nenhum mundo, que nada nem ninguém
vale mais que uma vida ou a alegria de tê-la.³⁵

Ocupado em esclarecer a inscrição histórica e o alcance político do quadro, bem como em celebrar a coragem cívico-artística de Goya, dela extraindo as correspondentes inferências didático-moralizantes, Sena desatende a restituição da vividez pictórica do referente visual, abstendo-se de o descrever³⁶, preterindo assim a *ekphrasis* figurativa e fragilizando o elo interdiscursivo entre poema e pintura³⁷. Como bem observa Jorge Fazenda Lourenço, «É esta atenção, mais à condição ou circunstância do objecto que à sua natureza de artefacto, que muitos poemas revelam, que permite mediar e especular sobre a condição humana (do objecto), sobre a sua historicidade, ou seja, sobre a carga de humanidade que o objecto transporta consigo»³⁸. De facto, porque mantêm uma relação didascálica com os respectivos objectos visuais, os poemas de *Metamorfoses* podem entender-se como verdadeiros metatextos críticos. Ressalve-se, contudo, que o episódio retratado por Goya não constitui senão circunstância fortuita na longa cadeia iterativa da História, espécie de sinédoque exemplar da nossa responsabilidade partilhada que, enquanto legatários de uma dor colectiva, nos cumpre esconjurar pela rendição jubilatória à «glória de existir». Descolando-se da sua confinante temporalidade, o exemplo dos fuzilados de Goya prolonga-se através de evidentes ressonâncias contemporâneas e configura, assim, um dramático *memento* do imperativo categórico que, para cada um, vem a ser essa vingança pela alegria acrata ou, como prefere Sena, essa «fidelidade integral à responsabilidade de estarmos no mundo»³⁹.

Verdadeira *imago agens*, através da pintura de Goya desce a poesia à pólis, lembrando a vacuidade de qualquer realização estética privada de implicação cívica.

Por isso, o remate deste poema-testamento, «magna carta da fidelidade e da hombridade»⁴⁰, de orientação desassombradamente injuntiva, assume uma tonalidade gnómica-sapiencial, condensando, a um tempo, uma *ars vivendi* e uma *ars poetica*:

E, por isso, o mesmo mundo que criemos
nos cumpre tê-lo com cuidado, como coisa
que não é nossa, que nos é cedida
para a guardarmos respeitosamente
em memória do sangue que nos corre nas veias,
da nossa carne que foi outra, do amor que
outros não amaram porque lho roubaram.⁴¹

Sena reconheceu no quadro de Goya uma dessas inseminantes «cifras do tempo» que povoam o seu «museu imaginário»⁴², de que fala Jorge Fazenda Lourenço, cuja missão, longe de se esgotar no pasmo inerte perante os vestígios do passado, torna imperativa a fecunda interpelação do testemunho que transportam: «a meditação seniana não é, pois, um ensimesmamento solipsista. Meditar é meditar os outros, ou meditar-se outro; é trazer para dentro de si os outros, os seus “sinais de fogo” ou de vida»⁴³.

3. O título do poema de Ana Luísa Amaral, «Um pouco só de Goya: Carta a minha filha:», incluído em *Imagias* (2001), anuncia, num sintomático gesto de homenagem literária, a dívida poética para com a matriz compositiva da «Carta» seniana de que vem a ser o assumido *rifacimento*⁴⁴. Com efeito, dela decalcará a autora não só a postura afectivo-elocutória da epístola, agora endereçada à filha – e este inédito *engenderment* textual não é destituído de significado –, mas também a memória alusiva de alguns versos-chave de Sena que funcionam como marcadores deste exercício de anamorfose intertextual⁴⁵. À rarefacção dos índices ecfrásticos – na realidade, o «pouco só de Goya» mencionado no título é tangencial ao texto e destina-se, quase sempre, a suportar o jogo citacional com o texto-fonte seniano – corresponde uma complexa estrutura de intermediação baseada na entreglosa de textos hetero e homoautorais. Se, convencionalmente, o procedimento ecfrástico dinamiza uma manobra mimética em dois tempos, o texto de Ana Luísa Amaral complica, pela interposição do subtexto seniano, esta especularidade circulante, desenvolvendo uma espécie de *ekphrasis* em segundo grau:

Num estilo que gostava, esse de um homem
que um dia lembrou Goya numa carta a seus
filhos, queria dizer-te que a vida é também
isto: uma espingarda às vezes carregada
(como dizia uma mulher sozinha, mas grande
de jardim).⁴⁶

Embora, à semelhança do que acontecia na «Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya», o progresso semântico do poema de Ana Luísa Amaral se alicerce num desígnio pedagógico de explicação do mundo, são significativas as variações introduzidas no molde poético seniano. Trata-se, sublinhe-se, de uma epístola no feminino, dirigida pela poeta-mãe à filha, convocando instantâneos de distintos momentos da sua maturação infantil e adolescente: «Eras pequena e o cabelo mais claro, / mas os olhos iguais»; «Hoje, nesta noite tão quente rompendo-se / de Junho, o teu cabelo claro mais escuro, queria contar-te que a vida é também isso»⁴⁷. Esta lúcida intuição do crescimento, expressa na coabitação de reminiscência («Lembras-te de dizer (...)») e vontade de revelação («Hoje (...) queria contar-te»), torna desajustada a «metáfora dada pela infância», mesmo quando ela «Se revela/ tão útil para falar da vida»⁴⁸ e obriga a uma reconversão da linguagem através da qual se pretende nomear o mundo nos seus infinitos matizes. Ao contrário da transparência transitiva da lição que Sena dirigia aos filhos, a sagesa compartilhada aparece aqui a coberto de um astucioso mascaramento imagístico.

O poema encontra-se articulado em torno duas metáforas paralelas, explicativas da vida, que se propõem ao destinatário infantil como possibilidades hermenêuticas de clarificação do sentido existencial: a fila – evidente simbolização da inexorável sucessão linear de vida e morte – e o novelo, que indicia a sua complexificação pela tomada de consciência das formas plurais de habitar o mundo. Consubstanciando uma manifesta vontade testamentária, a carta converter-se-á numa sondagem, sem nunca abdicar de um discreto pudor confessional, dos muitos caminhos da diferença:

Mostrar-te leite creme, deixar-te
testamentos, falar-te de tigelas – é sempre
olhar-te amor. Mas é também desordenar-te à
vida, entrincheirar-te, e a mim, em fila descontínua
de mentiras, em carinho de verso.⁴⁹

Através de uma curiosa estratégia auto-representativa de assinatura poética, o texto reenvia anaforicamente para outras composições da autora em que, no contexto de anódinos microdramas domésticos, é evocada a figura da filha: é, justamente, o caso das

composições intituladas «A verdade histórica», «Testamento» e «Leite-creme», onde o empenho em tornar o mundo legível se alia à ponderação metapoética sobre o lugar da criação literária no prosaico quotidiano feminino⁵⁰. Esta *assemblage* autocitacional insiste, pois, nessa «exaltação do mínimo»⁵¹, canonicamente adstrita ao «tempo das mulheres»⁵² e veiculada por meio de uma gramática da miniloquência, flagrantemente distinta da insurgência altissonante de Sena. Assim se esboça, com intencional distanciamento irónica, a figura do «poeta doméstico que escrev[e] infatigavelmente como algumas mulheres cozinham ou tricotam»⁵³, palavras que o mesmo Sena cita a propósito de Emily Dickinson, mas que bem se podiam aplicar a Ana Luísa Amaral, estudiosa atenta e admiradora confessa da poesia da Bela de Amherst⁵⁴.

Se, por um lado, numa passagem de testemunho geracional que a intimação da mortalidade torna inadiável, se recorda que «a vida é também isso:/ uma fila no espaço, uma fila no tempo/ e que o teu tempo ao meu se seguirá»⁵⁵, adverte-se, por outro, «Que as filas só são úteis/ como formas de olhar, maneiras de ordenar/ o nosso espanto, mas que é possível pontos/ paralelos, espelhos e não janelas»⁵⁶. Nenhuma violência normativa, seja ela manifesta ou subterrânea, consegue, a despeito de todas as doxas, suprimir os pontos de fuga. Abalada a acrítica solidez das categorias – entre as quais a da reconfortante ficção essencialista da preexistência de um género monolítico⁵⁷ –, abre-se caminho à expressão da estuante multiplicidade do humano. Uma composição significativamente intitulada «Ode à diferença» condensa, num espirituoso manifesto onde ressoa uma desarmante *naïveté* infantil, este irrefragável elogio da singularidade. Dela transcrevo os versos iniciais:

Felizmente.
Somos todos diferentes. Temos todos
o nosso espaço próprio de coisinhas
próprias, como narizes e manias,
bocas, sonhos, olhos que vêem céus
em daltonismos próprios. Felizmente.
Se não o mundo era uma bola enorme
de sabão e nós todos lá dentro
a borbulhar, todos iguais em sopro:
pequenas explosões de crateras iguais.⁵⁸

Arregimentada em fila ou anarquicamente desordenada em «dissonância de novelo», à trajectória vital de cada um é devido «o respeito inteiro e infinito», simplesmente porque «tudo está bem e é bom». Na intenção, é certo que não nos encontramos muito longe do hino à dignidade humana de Sena, embora ele agora deva,

porventura, reconduzir-se à natureza mais abertamente sexuada do texto e, portanto, constitua sobretudo legitimação apaixonada do «amor pluriforme e poliglota»⁵⁹, na justa formulação de Joaquim-Francisco Coelho:

e nesta noite quente a rasgar junho,
quero dizer-te da fila e do novelo
e das formas de amar todas diversas,
mas feitas de pequenos sons de espanto,
se o justo e o humano aí se abraçam.⁶⁰

O *chiaroscuro* que encerra o poema recupera o pretexto ecfrástico do título que, entretanto, a desenvolução poemática tinha dissipado, por meio da evocação pictórica da camisa branca do rebelde mártir de Goya, justaposta agora à imagem vegetalista do bolbo que desponta oferecido pela filha. A isotopia da alternância de morte e fecundidade refracta-se, em consonância com o regime “doméstico” do texto, na esfera dos afectos privados, opondo-se à disciplinada formatação a arte generosa de ajudar a florir:

A vida, minha filha, pode ser
de metáfora outra: uma língua de fogo;
uma camisa branca da cor do pesadelo.
Mas também esse bolbo que me deste,
e que agora floriu, passado um ano.
Porque houve terra, alguma água leve,
e uma varanda a libertar-lhe os passos.⁶¹

4. Na composição «Os Fuzilados», de António Osório, constante da secção intitulada «Felicidade da pintura» de *O Lugar do Amor* (1981), acentua-se a esquiva ecfrástica e, em consequência, a escassez do discurso descritivo centrado no referente pictórico. É certo que, como nas *Metamorfoses* senianas, o texto emparceira com outros de indiscutível cunho ecfrástico⁶² – como o «Solilóquio de Greco no enterro do Conde de Orgaz», «Velásquez pintando *As Meninas*», «Amor de Mondigliani» ou «Amor de Goya» –, mas nele o propósito de emancipação relativamente ao estímulo visual torna-se explícito logo a partir do *incipit* em modalidade denegativa:

Não apenas os de Goya,
estes que diariamente de olhos vendados
a morte, pela última vez, contemplam.⁶³

A elisão da deixis com função mostrativa, que caracteriza a estrutura remissiva do texto convencionalmente ecfrástico, conjugada com a rasura da *descriptio*, favorecem a deslocação do olhar emoldurado para a inquirição filosofante desenvolvida para além do quadro. A epígrafe de Maria Ondina Braga, que acompanhava o poema originalmente publicado, em 1979, na revista *Colóquio/Letras* e então intitulado «Amor dos fuzilados», secundava o alcance generalizante da meditação: «A morte é maior que todas as fraudes e todas as verdades dos homens»⁶⁴.

Acolhendo o móbil pictórico do fuzilamento como exemplar representação do repulsivo exercício do poder arbitrário⁶⁵, à reflexão de António Osório subjaz um sentido de «humanidade pragmática», expresso numa empatia sensível com os «mendigos da civilização» e os «perseguidos pela impiedade dos homens»⁶⁶ que, aliás, constitui um dos veios semânticos nucleares desta «arte mendicante». Detendo-se na prospecção obcecantemente meticulosa das circunstâncias objectivas da execução – a venda nos olhos, o tiro na nuca, as formas de eliminação do cadáver –, o sujeito interroga-se, em seguida, num registo de exasperada execração abjeccionista, sobre a pena a aplicar aos homicidas:

Infâmia de ser, infâmia absoluta de matar.
Que castigo, pronta, pronta e felina justiça
mereceria o fanático homicida, o mandante?
A deslembração, ser para si um cego,
nada lhe dizer a alma
sequer da casa onde nasceu
como se o sal a tivesse arrasado
e destruído as mais fundas raízes,
um cego que todavia reconhecesse a sua mãe
e perdesse a língua, os lábios, o soluço,
um cego em cujos olhos, lambidos
por moscas impiedosas,
os próprios filhos vomitassem.⁶⁷

Este anseio vindicativo, que parece alimentar-se de uma sólida confiança teodiceica numa lei retributiva, faz coabitar, como já notou Fernando Pinto do Amaral, as noções de culpa e juízo póstumo, pólos semânticos complementares numa poética que, como esta, presume a crença humanista «[n]um sentido de justiça implícito no mundo»⁶⁸. Em entrevista de 2008, declarava António Osório que «Ao cheiro da morte, aquele fétido odor da morgue, opõe-se tudo o que eu escrevo. Prefiro a ligeireza da luz»⁶⁹. Mesmo quando essa luz irrompe, como no quadro de Goya, da mais sinistra penumbra, lembrando-nos que é precisamente aí que reside a «felicidade da pintura».

5. O texto epigramático de Jorge Sousa Braga, coligido em *A greve dos controladores de voo* (1984), integra-se numa série de poemas em prosa – cuja narratividade embrionária os aproxima, não raras vezes, do microconto – que compartilham o cenário do *mundus inversus*, desregulado pela infracção da ordem natural das coisas – essa «serena angústia do *logos* perdido», na certa expressão de Alberto Pimenta⁷⁰. Através da exploração retroactiva do título da colectânea, cada poema-micrconto anota o desconcertante impacto fantástico-surrealizante de um súbito caos generalizado. A dessacralização disruptiva da cultura material musealizada, desencadeada pelo inesperado apocalipse, estende-se ao hieratismo mudo da pintura dos grandes mestres. Num registo de corrosiva concisão, assiste-se, nestes apontamentos poéticos situados a meio caminho entre a estética do *wit* e do *nonsense*, ao desfile paródico de obras de arte emblemáticas, como a *Gioconda* – «Resolvido o enigma do sorriso da Gioconda: um dos meninos do Botticelli surpreendeu-a, de noite, com um dedo acariciando o baixo ventre»⁷¹ –, as *Demoiselles de Avignon* («As demoiselles de Avignon foram surpreendidas numa rusga da polícia, nas imediações do Museu»⁷²) ou *Os Fuzilamentos*, de Goya:

Cansados de estarem sempre na mesma posição, os fuzilados de Goya resolveram inverter os papéis e são agora eles que seguram os fusis.⁷³

Porque, em rigor, se concebe uma fantasia reparadora que presentifica plasticamente um quadro inexistente, encontramos-nos perante a modalidade da *ekphrasis* nocional que assenta na representação de uma obra de arte imaginária⁷⁴. Assim se pacifica, em certa medida, a disputa paragónica: a ficção poética torna possível a emenda – ou, o que é dizer o mesmo, a sabotagem satírica – da pintura (e do mundo), invertendo-a em quiasmo, num evidente propósito de «reavaliação histórica»⁷⁵. O tropo ecfrástico não funciona agora *para além* do quadro de Goya, mas *contra* ele. Não sem alguma ironia, os carrascos nele retratados podem bem vir a tornar-se, no capricho poético de Jorge Sousa Braga, as vítimas, numa transparente alegoria dos *corsi-ricorsi* da História. A implosão da prerrogativa mimética, pela despolarização do olhar em relação à superfície pictórica e pela reconversão da pintura morta em *tableau vivant*, anula a sujeição heteronómica do verbal ao visual, possibilitando a invenção de um novo museu de imagens, a partir da pulsão transfigurante do olhar

poético, assim instaurando uma «comunicação explosiva ou louca com o que o mundo não pode revelar»⁷⁶.

Na abertura do belo monólogo dramático intitulado «Caravaggio, um esboço», de Amadeu Baptista, é ao genial pintor italiano que são atribuídas as seguintes palavras: «Eu sei, há uma diferença indizível entre o que ergo/ na luz das minhas telas e a vida»⁷⁷. Também Goya poderia tê-las proferido – ele e os poetas que, com ele, para além dele, ou contra ele, ergueram a luz das suas palavras.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Luísa. Desconstruindo identidades: ler *Novas Cartas Portuguesas* à luz da teoria queer. *Cadernos de Literatura Comparada*, n.3-4 (*Corpo e Identidades*), p. 77-91, 2001a.

AMARAL, Ana Luísa. Logbuch. *Europaexpress. Ein Literarisches Reisebuch*. Eichborb: Berlin, 2001b, p. 242-250. [versão portuguesa: *Diário de Bordo (Expresso da Literatura)*], disponível em www.babelexpress.livrel.eu/ebooks/DownloadServlet/biblio/pdf4/orig/orig

AMARAL, Ana Luísa. *Poesia Reunida 1990-2005*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2005.

BAPTISTA, Amadeu. *Antecedentes Criminais. Antologia Pessoal 1982-2007*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2007.

BOCOLA, Sandro. *El arte de la modernidad. Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999.

BRAGA, Jorge Sousa. *O poeta nu [poesia reunida]*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

BUCHHOLZ, Elke Linda. *Francisco de Goya. Vida e Obra*. Hagen: Könnemann, 2007.

CARLOS, Luís Adriano. A esplendorosa ressonância de estar vivo. Jorge de Sena 1919-1978-1998. *Colóquio/Letras*, n. 147-148, p. 121-131, Jan. 1998.

CARLOS, Luís Adriano. *Fenomenologia do discurso poético. Ensaio sobre Jorge de Sena*. Porto: Campo das Letras, 1999.

CARLOS, Luís Adriano. *O arco-íris da poesia. Ekphrasis em Albano Martins*. Porto: Campo das Letras, 2002.

CLÜVER, Claus. Ekphrasis Reconsidered: Jorge de Sena's transformations of art and music. *Literatura Comparada: os novos paradigmas*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1996, p. 39-48.

CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: introdução crítica. *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Dom Quixote, p. 333-382.

COELHO, Joaquim-Francisco. Poesia no Paraíso. *Colóquio/Letras*, n.155/156, p. 399, 2000.

CONRADO, Fernanda. Ekphrasis e trânsito intersemiótico em Jorge de Sena. *Jorge de Sena Vinte Anos Depois. O Colóquio de Lisboa, Outubro de 1998*. Lisboa: Edições Cosmos/Câmara Municipal de Lisboa, 2001, p. 117-131.

COUTINHO, Isabel. Devolver Jorge de Sena aos portugueses. *Público*, 18.06.2009.

CORTEZ, António Carlos. Nudez da poesia. *Relâmpago. Revista de Poesia*, n.21, p. 227-229, Out. 2007.

FRANÇA, José-Augusto. O crítico de arte. *Jorge de Sena Vinte Anos Depois. O Colóquio de Lisboa, Outubro de 1998*. Lisboa: Edições Cosmos/Câmara Municipal de Lisboa, 2001, p. 165-170.

GASTÃO, Ana Marques. Vivemos em tempo de ocultação da poesia [entrevista a António Osório]. *Diário de Notícias*, 03.05. 2008.

GOTTARDI, Ana Maria. *Os sonetos de Jorge de Sena: uma releitura da tradição*. São Paulo: Arte & Ciência Editora, 2002.

HEFFERNAN, James. Ekphrasis and Representation. *New Literary History*, n. 22, p. 297-316, 1991.

HEFFERNAN, James. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

HILL, Charles A., HELMERS, Marguerite Helmers (eds.). *Defining Visual Rhetorics*. Mahwah: Lawrence Erlbaum, 2004.

HUGHES, Robert. *Goya*. New York: Knopf Books, 2003.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. *A Poesia de Jorge de Sena. Testemunho, metamorfose, peregrinação*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1998.

MACHADO, Everton V. Entrevista à Poetisa Ana Luísa Amaral. *Latitudes*, n. 7, p. 63-64, mai 2003.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. António Osório. *Um pouco da morte*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 113-123.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. Jorge de Sena. *Os Dois Crepúsculos. Sobre a poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981, p. 49-62.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Rima Pobre*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

MARTELO, Rosa Maria. Anos noventa: Breve roteiro da novíssima poesia portuguesa. *Via Atlântica*, n. 3, p. 225-236, Dezembro 1999.

MARTINHO, Fernando J. B. Ver e depois: a poesia ecfrástica em Pedro Tamen. *Colóquio-Letras*, n. 140/141, p. 258-263, Abril 1996.

MORÃO, Paula. [recensão a] Ana Luísa Amaral, *Minha Senhora de Quê*. *Colóquio/Letras*, n. 131, p. 222-223.

OSÓRIO, António. Amor dos fuzilados. *Colóquio/Letras*, n. 50, p. 75, Julho 1979.

OSÓRIO, António. *Casa das Sementes. poesia escolhida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

PIMENTA, Alberto. [recensão a] Jorge de Sousa Braga, *Plano para salvar Veneza*. *Colóquio/Letras*, n. 74, p. 76-77, Julho 1983.

PINTO DO AMARAL, Fernando. António Osório: o humano e humilde labor da poesia. *O Mosaico Fluido. Modernidade e Pós-Modernidade na poesia portuguesa mais recente*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991, p. 55-66.

PITTA, Eduardo. [recensão] a Jorge de Sousa Braga, *O Poeta Nu*. *Colóquio/Letras*, n. 125/126, p. 282-283, Julho 1992.

PONTES, Maria de Lourdes Belchior. Jorge de Sena: Ética e Poesia. *Jorge de Sena: o homem que sempre foi*. Lisboa: ICALP/Ministério da Educação, 1992, p. 99-105.

QUINTAIS, Luís. A *ekphrasis* como meta-representação. *Relâmpago. Revista de Poesia*, n. 23, p. 94-96, Outubro 2008.

RAMALHO, Maria Irene. Coisas Exatas: a propósito de *Imagias*, de Ana Luísa Amaral. *Scripta*, v. 6, n. 12, p. 258-265, 1º sem. 2003.

RIBEIRO, Eunice. A hipótese da realidade: sobre o *Laocoonte*. *Relâmpago. Revista de Poesia*, n. 23, p. 145-162, Outubro 2008.

RIFFATERRE, Michael. La ilusión de ecfrasis. *Literatura y Pintura*. Madrid: Arco Libros, 2000, p. 161-186.

RUBIM, Gustavo. Osório (António). *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1999, p. 1308-1309.

SENA, Jorge de. *80 Poemas de Emily Dickinson (tradução e apresentação)*. Lisboa: Edições 70, 1978.

SENA, Jorge de. *Líricas Portuguesas*. I Volume. Lisboa: Edições 70, 1984.

SENA, Jorge de. *Poesia-II*. Lisboa: Edições 70, 1988a.

SENA, Jorge de. *Poesia-I*. Lisboa: Edições 70, 1988b.

SENA, Jorge de. *Maquiavel, Marx e outros estudos*. Lisboa: Cotovia, 1991.

SENA, Jorge de. Discurso do Prémio Etna-Taormina. *Poesia e Cultura*. Porto: Caixotim, 2005, p. 203-207.

NOTAS

¹ O conceito de «paragonal energy» é definido por Charles Hill e Marguerite Helmers como «a struggle for dominance over meaning between verbal and visual discourse». Cf. Hill & Helmers, 2004, p. 3.

² Descrito, de modo penetrante, por Luís Quintais nos seguintes termos: «Sendo *uma representação verbal de uma representação visual*, dir-se-ia que a *ekphrasis* trabalha esse hiato entre formas de representação diferenciadas. Celebra a impossibilidade de transporte, mas ironicamente procura uma consistência, afirmando, afinal, o mistério ou a inquietação ou o desassossego dessa impossibilidade». Quintais, 2008, p. 95

³ Heffernan, 2003, p. 7.

⁴ Acolho a tese da natureza modal que Heffernan reivindica para a *ekphrasis* e subscrevo, portanto, a justificação avançada pelo autor: «Murray Krieger calls ekphrasis “a classic genre”, but this would put it on par with epic and tragedy. Since no formal or syntactic features distinguish the literary representation of visual art from other kinds of literature, and since it can appear *within* any recognized genre from epic to lyric, it may be more appropriately termed a mode, like pastoral or elegy. But while those two can be largely defined by their subject matter, the subject matter of ekphrasis requires us to define it in terms of representation». Heffernan, 1991, p. 312, nota 5.

⁵ Como acrescenta Claus Clüver, «Há ainda outra razão porque o *Bildgedicht* tem atraído atenção crescente: trata-se de um exemplo da antiga rivalidade, no discurso crítico ocidental, entre a descrição e a figuração, o poder da palavra e o poder da imagem, do *paragone* frequentemente disfarçado por expressões amigáveis como “as Artes Irmãs” e “ut pictura poesis”. A discussão ainda é muito viva e envolve reconsiderações sobre a distinção entre média e sistemas de signos, incluindo aí a validade de distinguir entre artes temporais e artes espaciais e de outras oposições binárias, como signos naturais e signos convencionais». Clüver, 2001, p. 354.

⁶ Recorro às categorias de *ekphrasis* preconizadas por Laura Sager: *attributive, depictive, interpretive e dramatic*. Como refere a autora, na «*deictive ekphrasis* images are discussed, described, or reflected on more extensively in the text or scene, and several details or aspects of images are named and in the film shown in close-ups, zooms, and with slow camera movement. (...) This type of ekphrasis comes closest to the widespread definition of ekphrasis as “verbal representation of visual representation” (...). Sager, 2008, p. 47-48. A *ekphrasis* interpretativa implica uma «verbal reflection on the image, or a visual-verbal dramatization of it in a *mise-en-scène* tableau vivant. (...) Often, then, the image may function as springboard for reflections that go beyond its depicted theme. In the case of poetry, a genre in which this category abounds, the poet may additionally emulate the picture’s formal construction or aspects of the painter’s visual style in the structure of the poem». *Ibid.*, p. 50-51. Relativamente à *ekphrasis* dramática, refere a autora que «this category is the most visual of all four, and has a high degree of *enargeia*. In other words, texts and films have the ability to evoke or produce the actual images alluded to in the minds of the readers or viewers while at the same time animating and changing them, thereby producing further, perhaps contrasting images. (...) Literary texts can bring characters from one or more images to life and make them characters in the story or drama that speak and act for themselves, thus reflecting on and interpreting the image they come from in the light of their new quotation context». *Ibid.*, p. 56-57.

⁷ Ribeiro, 2008, p. 149.

⁸ Sager, 2008, p. 19.

⁹ Como já salientou Luís Adriano Carlos, a propósito da *ekphrasis* em Albano Martins, «o objecto plástico motivador e o objecto poemático motivado, sistemas de base e valor distintos, ligam-se entre si segundo relações de homologia e interpretância, e funcionam em regime de heteronomia correlativa». Carlos, 2002, p. 23.

¹⁰ Como, a propósito do quadro de Goya, acentua Robert Hughes, «Most of the victims have faces. The killers do not. This is one of the most often-noted aspects of the Third of May, and rightly so: with this painting, the modern image of war as anonymous killing is born, and a long tradition of killing as ennobled spectacle comes to its overdue end». Hughes, 2003, p. 317.

¹¹ Vd., a propósito da interpretação desta figura como arquétipo crístico, a análise proposta por Elke Buchholz: «No centro do quadro está a próxima vítima. Com os braços erguidos, a sua posição faz

lembrar Jesus crucificado e, de fato, podem-se ver feridas nas palmas de suas mãos. Através desta alusão, Goya deixa a moldura histórica e mostra que o cruel assassinato de gente desarmada é uma realidade que se repete uma e outra vez. Ao mesmo tempo, confere ao condenado uma grande dignidade». Buchholz, 2007, p. 70.

¹² Bocola, 1999, p. 76.

¹³ Segundo Fernando J. B. Martinho, as *Metamorfoses* senianas inauguram, entre nós, a voga do *Bildgedicht*, «muito embora o exemplo de Sena, nesse como noutros aspectos, tivesse levado ainda algum tempo a dar os seus frutos. (...) logo desde o autor de *Metamorfoses*, que, a propósito dos textos aí incluídos, fala de «meditações poéticas», de «meditações aplicadas», muito raramente os poetas citados se cingem na sua escrita da poesia ecfrástica àquela que seria a sua mais imediata definição, como um género de poesia que se caracterizaria “por descrever uma obra de arte”, por ser “a descrição poética de uma obra de arte pictórica ou escultórica”. Eles vão, antes, ao encontro da definição mais ampla de *ekphrasis* proposta por Aguiar e Silva, que, para além da descrição, aponta nela também um trabalho de *recriação, comentário e exaltação*, sendo, assim, para o referido autor, a poesia ecfrástica aquela que “descreve, recria, comenta, exalta uma obra de arte (pintura, escultura, etc.)”. Martinho, 1996, p. 258.

¹⁴ Refira-se, a título de curiosidade, que do espólio de Jorge de Sena, recentemente doado pela família à Biblioteca Nacional, consta «um postal com a imagem do quadro de Goya que enviou para a “filhotada Sena” e onde escrevia “... este quadro (...) serviu para uma poesia que eu escrevi há anos pensando em vós”. Coutinho, 2009, s. p.

¹⁵ Como argumenta Fernanda Conrado, «A *ekphrasis* moderna afasta-se cada vez mais do modelo pormenorizadamente descritivo original, tendendo para tomar o referente como uma motivação ou pretexto para uma meditação sobre um tema, ou para uma crítica social, narrativa, histórica ou genealógica, homenagem ou enaltecimento de um personagem, etc. Deste modo, para que haja algum elemento suficientemente seguro de identificação do objecto, o título torna-se, na maior parte das vezes, se não indispensável, pelo menos recomendável. No ensaio “*Ekphrasis and Representation*”, James Heffernan desenvolve a importância do título como processo *ekphrástico* em si mesmo, aproximando a sua posição da noção de *inset allusion*, de Tamar Yacobi: “a picture title is a verbal representation of the picture”. Conrado, 2001, p. 120-121.

¹⁶ Sena, 1988a, p. 158.

¹⁷ Sena, 1988a, p. 156.

¹⁸ Sena, 1988a, p. 157.

¹⁹ Sena, 1988a, p. 159.

²⁰ Magalhães, 1981, p. 59.

²¹ Sena, 1988a, p. 152.

²² Lourenço, 1998, p. 192.

²³ Lourenço, 1998, p. 214. Jorge Fazenda Lourenço advoga que a «assumpção humanista da dignidade e centralidade da pessoa humana», evidenciada no poema de Sena, «radica, sem dúvida, na conhecida *Oração sobre a Dignidade do Homem*, de Pico della Mirandola (*De Hominis Dignitate*), que Jorge de Sena pôs em epígrafe no seu conto “Os Amantes” e cita em “Céfalo e Prócris”».

²⁴ Lourenço, 1998, p. 195.

²⁵ Sena, 1988a, p. 123.

²⁶ Como bem lembra Jorge Fazenda Lourenço, «A publicidade do testemunho opõe-se à privacidade da confissão. Testemunhar é um acto público, e não confidencial». Cf. Lourenço, 1998, p. 118-19. Na mesma linha, acentua Luís Adriano Carlos que «Uma poética baseada na atitude testemunhal implica necessariamente a condição intersubjectiva do discurso, a comunidade e a comunhão dos sujeitos no horizonte da palavra». Carlos, 1999, p. 149.

²⁷ Recorde-se que *hístōr* significa “aquele que viu”, reenviando explicitamente para o estatuto testemunhal de quem escreve a História.

²⁸ Cf., a este respeito, as seguintes palavras de Jorge Fazenda Lourenço: «O testemunho seniano, sendo desejo de mundo, será, pois, convocação (citação, apelo, chamamento) e evocação de uma realidade vivida, mas será também proposição de uma realidade a viver». Lourenço, 1998, p. 181.

²⁹ Gottardi, 2002, p. 192.

³⁰ Sena, 1988a, p. 123.

³¹ Sena, 1988b, p. 25-26. Em 1977, no «Discurso do Prémio Etna-Taormina», Sena recapitula os fundamentos da sua teoria da poesia como testemunho, empenhada na construção de «um sentido que não há, se não formos nós mesmos a criá-lo e a fazê-lo», destacando, para além dos sectarismos de escola ou flutuações de ideário estético-literário, a sua indeclinável filiação ética e axiológica. E acrescenta: «Quis sempre que essa poesia fosse o testemunho fiel de mim mesmo neste mundo, e do mundo que me deram para viver. Mas uma testemunha que cria no mundo aquele sentido que eu disse, e, ao mesmo tempo,

deseja lembrar aos outros que há uns valores essenciais, muito simples: honra, amor, camaradagem, lealdade, honestidade, sem os quais a vida não é possível e toda a poesia, por mais sábia que seja, é falsa. Uma testemunha de que, sem justiça e sem liberdade, as sociedades humanas não dão ao homem a dignidade que é a sua, e que ao poeta cumpre afirmar. Não uma testemunha passiva: mas *activa*. Porque é esse o papel da poesia. Pode ela ser panfleto, ou ser visão mística, ou ser sátira, porque ela pode ser tudo. Mas tem de ser *activa*, não só no sentido meramente panfletário, mas no de, herdando tudo o que a Antiguidade e o passado nos legaram, criarmos a língua do presente e a língua do futuro». Cf. Sena, 2005, p. 207.

³² Magalhães, 1999, p. 282.

³³ Carlos, 1999, p. 159. «O humanismo e o anti-humanismo, ou o optimismo e o pessimismo, são eticamente polarizados nas posições de dignidade e de indignação. Esta polaridade profunda determina um fluxo dialéctico de estados de exaltação e estados de indignação, de ode e de sátira, forças contraditórias que dominam o campo da expressão intersubjectiva e organizam a ordem temática». Cf. *ibid.*, p. 125.

³⁴ Repare-se como, no prefácio de 1977 à segunda edição de *Poesia-I*, Jorge de Sena glosa, em clave crítica, o *ethos* poético explanado na «Carta»: «Nenhuma liberdade estará jamais segura, em qualquer parte, enquanto uma igreja, um partido, ou um grupo de cidadãos hiper-sensíveis, possa ter o direito de governar a vida privada de alguém. Do mesmo modo, não devemos nunca pactuar com a ideia de que qualquer reforma vale o preço de uma vida humana». Sena, 1988b, p. 21.

³⁵ Sena, 1988a, p. 123-124.

³⁶ Como, em arguto comentário, assinala José-Augusto França, a propósito do poema-epístola de Sena, «Aí não existe descrição, porque não pode haver: o horror da crueldade ultrapassa a cena cortada, como no quadro de Goya ultrapassou, na aparição luminosa do fuzilado, e nas sombras dos soldados, contra o horizonte negro da Espanha. E através da cena é toda uma história da humanidade que se atravessa num testamento de esperançada desesperança que vem ao poeta do respeito pelo mundo que depois dele seus filhos criem (...)». Cf. França, 2001, p. 169.

³⁷ Analisando as palavras de Sena, incluídas no prefácio a *Poesia-II*, Luís Adriano Carlos salienta que o «*carácter meditativo* [de *Metamorfoses*] *arruína o carácter descritivo*. Por certo os objectos visuais são reflectidos na consciência constituinte; porém, essa reflexão é menos uma *representação* na superfície de um espelho do que uma *refracção contínua*, uma mediação mediada pela mediação da linguagem poética». Carlos, 1999, p. 199.

³⁸ Lourenço, 1998, p. 213.

³⁹ Sena, 1984, p. 282.

⁴⁰ Pontes, 1992, p. 101.

⁴¹ Sena, 1988a, p. 124.

⁴² Sena, 1991, p. 161.

⁴³ Lourenço, 1998, p. 351.

⁴⁴ Não é este o único caso de diálogo intertextual explícito com a lírica seniana. Em *E muitos os caminhos* (1995), inclui-se um *pastiche* do célebre poema de Sena «Em Creta, com o Minotauro», de *Peregrinatio ad Loca Infecta*, parodicamente rebaptizado «Em Creta, com o Dinossauro». Cf. Amaral, 2005, p. 243-246.

⁴⁵ Encontra-se uma curiosa menção ao poema de Sena no *Diário de Bordo* que Ana Luísa Amaral escreveu, por ocasião da sua participação, em 2000, no *Expresso da Literatura*. Recebida por uma família russa em Kaliningrado, a autora trava conhecimento com um antigo professor que lhe relata as trágicas circunstâncias da sua vida: «Nascido na Polónia, vira os pais morrerem num bombardeamento nazi, o avô ser fuzilado, o irmão desaparecer. Ficava, criança de dez anos, perdido no mundo, sobrevivendo graças ao que lhe davam vizinhos, até que os russos entraram na sua aldeia e o trouxeram para aqui e o internaram num orfanato. Depois de expulsar os alemães da cidade, as saudades de tudo, o continuar só. Era uma pessoa alegre, o pai da minha anfitriã. Lembrei-me do poema do Sena, o seu “Carta a meus filhos, sobre os fuzilamentos de Goya». Amaral, 2001b, p. 11.

⁴⁶ Amaral, 2005, p. 349.

⁴⁷ Amaral, 2005, p. 349.

⁴⁸ Amaral, 2005, p. 350.

⁴⁹ Amaral, 2005, p. 349.

⁵⁰ Em 2003, reconhecia, aliás, Ana Luísa Amaral «ter muitos poemas que falam do fazer poético, seja em termos científicos (por exemplo, os neurónios), domésticos (as tigelas, por exemplo), amorosos (por exemplo “Coisas de Partir”)), acrescentando que essa inclinação auto-reflexiva em sede poética «não é consciente; é algo “natural”, que assim me sai». cit. em Machado, 2003, p. 64.

⁵¹ Martelo, 1999, p. 231.

⁵² Colho a expressão no ensaio de Isabel Allegro de Magalhães intitulado *O Tempo das Mulheres. A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*. Lisboa: IN-CM. Já numa recensão a *Minha Senhora de Quê*, destacava Paula Morão a «presença ao longo dos poemas das tarefas do quotidiano, do irrisório e do insignificante que lhe estão ligados», frisando que «isso tem extensão no modo de tratar o tempo (...)» Cf. Morão, 1994, p. 222. Sobre o «lugar do feminino em literatura», declarava, em entrevista de 2003, Ana Luísa Amaral: «A questão da existência de um “feminino” e de um “masculino” é, no mínimo, polémica. Entender o feminino como o lugar da diferença, do deslocamento, é continuar a insistir numa estrutura dicotómica, em que um dos pólos é sempre menos privilegiado (...). Depois, julgo que a literatura, ou, no caso mais concreto, a poesia, é, por excelência, o espaço da diferença, da transgressão». cit. em Machado, 2003, p. 63.

⁵³ Sena, 1978, p. 32.

⁵⁴ Como sublinhou Rosa Maria Martelo, é detectável, na lírica de Ana Luísa Amaral, «a apropriação poética de uma periferia temática tradicionalmente subvalorizada como especificamente feminina e, por isso mesmo, tida como desprovida de pendor generalizante ou arquetípico. Uma interioridade de espaços, gestos e laços quotidianos e (mais) femininos, embora estreitamente conjugados com a revisitação e desconstrução irónica dos grandes temas da Modernidade estética, conduz, também neste caso, ao fragmento narrativo, ao “fait divers”, à exploração da memória e mesmo ao humor». Cf. Martelo, 1999, p. 231. Maria Irene Ramalho relaciona a prevalência deste metaforismo prosaico com o hábito retórico, caro aos poetas metafísicos ingleses, de associação inusitada de conceitos. Ramalho, 2003, p. 260.

⁵⁵ Amaral, 2005, p. 349.

⁵⁶ Amaral, 2005, p. 349.

⁵⁷ Na penetrante análise que conduz de *Novas Cartas Portuguesas* à luz da teoria *queer*, Ana Luísa Amaral inventaria como um dos seus postulados axiais «a explosão de dicotomias, a defesa de um miríade de identidades não fixas nem estáveis, antes em constante transformação, a própria questionação de pontos de referência tidos como seguros». Amaral, 2001a, p. 77.

⁵⁸ Amaral, 2005, p. 32.

⁵⁹ Coelho, 2000, p. 399.

⁶⁰ Amaral, 2005, p. 350.

⁶¹ Amaral, 2005, p. 350.

⁶² A profusão da poesia ecfrástica não causa, afinal, estranheza num autor que, na «Entrevista Apócrifa», incluída em *Décima Aurora* (1982), considera os pintores «os mestres inexcedíveis». Cf. Osório, 2006, p.

7.

⁶³ Osório, 2006, p. 155.

⁶⁴ Osório, 1979, p. 75.

⁶⁵ Como nota Gustavo Rubim, «(...) o poder – de morte e aniquilação – é, em geral, a forma do mal em António Osório». Rubim, 1999, p. 1309.

⁶⁶ Magalhães, 1989, p. 121.

⁶⁷ Osório, 2006, p. 155-156.

⁶⁸ Pinto do Amaral, 1991, p. 64.

⁶⁹ Gastão, 2008, s.p.

⁷⁰ Pimenta, 1983, p. 77.

⁷¹ Braga, 2007, p. 28.

⁷² Braga, 2007, p. 31.

⁷³ Braga, 2007, p. 36.

⁷⁴ Heffernan, 2004, p. 7. Michael Riffaterre salienta o carácter necessariamente ilusório da dupla mimese ecfrástica, uma vez que a transcrição verbal do referente pictórico é irrevogavelmente condicionada pela apropriação hermenêutica que dele faz o autor, bem como pelo co-texto literário no qual surgirá transplantado: «Como el texto ecfrástico representa con palabras una representación plástica, esta *mimesis* es doble. Pero también es ilusoria, ya sea porque su objeto es imaginário, o bien porque su descripción tan sólo hace visible una interpretación dictada menos por el objeto real ou ficticio que por su función en un contexto literario». Cf. Riffaterre, 2000, p. 161.

⁷⁵ Pitta, 1992, p. 282.

⁷⁶ Cortez, 2007, p. 229.

⁷⁷ Baptista, 2007, p. 39.

PONTES TRANSATLÂNTICAS: DAS RELAÇÕES ENTRE A MADEIRA E O BRASIL NO PRIMEIRO QUARTEL DO SÉCULO XIX (ALGUNS ASPECTOS)

Paulo Miguel Rodrigues - Universidade da Madeira (Portugal)¹

A análise das relações entre a Ilha da Madeira e o Brasil durante o século XIX remete-nos para diversos aspectos da realidade insular madeirense e brasileira, não se podendo resumir, por isso, à tradicional temática das migrações, que tende a predominar nos trabalhos de investigação na área das Humanidades. Com a nossa comunicação, pretendemos destacar esses outros (novos) aspectos, demonstrando a sua relevância para a compreensão das relações luso-brasileiras, que têm na Madeira a sua *pedra-de-toque*.

Neste sentido, ocupar-nos-emos da análise de um *período-charneira* marcado por uma crise multifacetada, sentida nas duas margens do Atlântico, aproveitando para reflectir também sobre algumas *questões-chave* (a *adjacência*, a mobilidade humana, as trocas interculturais) que emergiram durante o período investigado e que nos ajudam a compreender melhor as relações entre a Madeira e o Brasil (do cultural, ao económico, passando pelo político).

Assim, o nosso ponto de partida situar-se-á em finais de 1807, data da fuga da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro, acontecimento que contribuiu para a criação de um novo paradigma relacional entre a Madeira e o Brasil. Apresentaremos, portanto, uma breve síntese analítica, sobre três temas, sabendo que cada um deles é susceptível de um desenvolvimento mais aprofundado, mas que não cabe no âmbito deste Congresso. No fundo, cada um deles seria suficiente para outras tantas comunicações.

As fontes consultadas encontram-se no ANTT (Lisboa), no Arquivo Regional da Madeira (Funchal) e no *National Archives / Public Record Office* (Londres).

¹ Doutor em História Contemporânea de Portugal (Universidade Madeira), Mestre em História de Portugal e Licenciado em História (Universidade Lisboa, Faculdade Letras). Professor auxiliar no Centro de Competências de Artes e Humanidades da Universidade da Madeira (CCAH), coordenador do Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais (CIERL). A Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) financiou parte dos custos de participação do autor neste Congresso, através de uma bolsa.

Neste sentido, vamos passar um rápido olhar sobre: as consequências gerais e imediatas da fuga da Coroa portuguesa nas relações entre o Brasil e a Madeira; as ligações particulares entre Pernambuco e a Ilha, e a posição da Coroa e da Regência portuguesas, no contexto dos acontecimentos de 1817, tendo em conta a comunidade madeirense residente em Pernambuco); a interessante (mas ainda muito desconhecida) questão da *Adjacência* da Madeira (ao Reino de Portugal e/ou ao do Brasil).

O período que delimita o objecto desta comunicação foi, como sabemos, de profundas mudanças nos contextos internacional, nacional e local. Na verdade, durante o primeiro quartel do século XIX, para além de se ter alterado o sistema internacional, também se começaram a desenvolver, no espaço atlântico português - em particular naquele que hoje se considera da lusofonia - as raízes dessa enorme árvore, de crescimento lento e complexo, que se chamou liberalismo, então associado ao nacionalismo e aos projectos de autonomia, emancipação, independência e formação de novos Estados (quer no espaço Ibero-americano, quer no espaço europeu).

A Ilha da Madeira também entrou nesse turbilhão, até porque, nunca é de mais destacar, durante o período em causa o Atlântico reafirmou a sua importância, quer enquanto espaço central/essencial de confronto, quer enquanto espaço de desequilíbrio entre as grandes potências. Ou seja, na perspectiva europeia ocidental, o Atlântico reafirmou-se enquanto *auto-estrada* para o mundo, via principal de ligação aos Impérios.

Neste quadro, a Madeira, colónia portuguesa, representava, para quem a ocupasse, uma importante mais-valia, não só sob o ponto de vista estratégico-militar, mas também económico-financeiro. Por isto mesmo a Ilha foi ocupada, duas vezes, pelas forças britânicas: a primeira, em Julho de 1801 (durante 6 meses, até Janeiro de 1802); a segunda, em Novembro de 1807 (durante 7 anos, até Outubro de 1814). Neste segundo caso, aliás, a Ilha começou por ser *tomada* pelas forças britânicas, deixando de ser, inclusive, portuguesa, entre 27 de Dezembro de 1807 e Março/Abril 1808. Mas este é um assunto sobre o qual já escrevemos e que se encontra à margem do objecto desta comunicação¹.

Mesmo sem desenvolver este assunto, é necessário tê-lo sempre presente, pois só assim se compreende devidamente o teor das relações que se estabeleceram entre a Madeira e o Brasil. A este respeito, já tivemos oportunidade de apresentar uma proposta

de subdivisão em quatro fases para este período (1800-1825)²: 1. 1800-1807; 2. 1808-1814; 3. 1815-1820; 4. 1821-1825.

1. 1800-1807: caracterizada ainda pelas linhas de força definidas no século XVIII, isto é, persistência de um sistema de monopólios, atribuídos e controlados pela Coroa portuguesa. A partir de Lisboa se restringia, evitava ou tornava ilegais as ligações comerciais com a costa brasileira. Na verdade, mesmo às ligações asseguradas por navios com bandeira portuguesa se impunha um limite, não sendo permitido que ultrapassassem os dois ou três navios/ano³. Aliás, mesmo quando, no início do século, se procurou criar um sistema de correios marítimos, foi evidente a preocupação de afastar a Madeira do circuito luso-brasileiro, o que se concretizou, por exemplo, na indicação expressa de que os correios apenas deviam existir entre o Reino, a Madeira e os Açores⁴.

Apesar de tudo, convém não esquecer que entre Julho de 1801 e Janeiro de 1802, na sequência da ameaça franco-espanhola na Península Ibérica e da Guerra das Laranjas, a Ilha esteve ocupada por forças britânicas. Esta primeira ocupação persistiu até à definição dos termos da Paz de Amiens, entre a França e o Reino Unido, que estabilizando a situação na Europa e na Península, tornava inconsequente a manutenção de uma força armada britânica na Madeira.

No fundo, a Madeira funcionava como uma *farpa* no próprio sistema comercial português - uma *farpa* impulsionada pelos mercadores britânicos, que tentavam usar a Ilha como entreposto (o *carrefour*, nas palavras de Albert Silbert), usado para promover também a introdução de produtos/fazendas no espaço brasileiro. A coroa portuguesa tinha consciência disto e em 1803 viu-se obrigada a reafirmar, com veemência, a proibição do embarque a partir do Funchal a quaisquer géneros estrangeiros com destino ao Brasil⁵.

Como facilmente se deduz, esta situação só se manteve até à fuga da Corte e à abertura dos portos brasileiros, iniciativas que ocorreram por decisiva pressão britânica.

2. 1808-1814: marca o fim de um paradigma, introduzindo alterações muito significativas, algumas delas radicais, nas relações madeirense-brasileiras.

A *pedra-de-toque* foi fim do monopólio comercial imposto por Lisboa, algo que a fuga da Corte e, acima de tudo, a pressão britânica (política e comercial) e as reivindicações insulares/locais vieram pôr termo⁶.

A primeira alteração deu-se quase de imediato, pois a partir de então as relações entre a Madeira e o Brasil passaram a ser as relações entre a Ilha e a Coroa portuguesa. Ou seja, de interditas, as ligações passaram a ser necessárias, se não mesmo imperiosas, inclusive na perspectiva da Corte portuguesa, pouco interessada em permitir a natural e progressiva ascensão da influência britânica na Madeira.

Estas circunstâncias, aparentemente simples, tiveram múltiplas consequências, impondo, desde logo, a redefinição do paradigma administrativo, que teve repercussões políticas e institucionais. Numa outra dimensão, é preciso ter consciência das alterações que se verificaram nos quadros mentais dos coevos, algo que ainda hoje temos alguma dificuldade em compreender. Na verdade, é-nos, de todo, impossível aferir aquilo que sentiram e vivenciaram os homens da época, perante tamanha mudança na arquitectura do Império português.

Isto será relevante, por exemplo, quando se colocar a *questão da Adjacência*, no início dos anos Vinte, no âmbito da revolta liberal e da instauração do novo ideal político, com um forte cariz nacionalista.

Mas esta segunda fase, como já se disse, foi marcada, acima de tudo, pelos acontecimentos da última semana de Dezembro de 1807, quando a Madeira foi *tomada* pelas forças britânicas, deixando de se exercer então sobre ela a soberania portuguesa, situação que se manteve até Março/Abril de 1808, data em que aquela foi devolvida à Coroa, embora com o comando militar reservado aos britânicos. Só então se deu início à segunda ocupação, que na sua génese e princípios norteadores foi muito semelhante à que se concretizara em 1801. Desta vez, porém, com uma duração consideravelmente superior, uma vez que os britânicos só retiraram passados sete anos, em Outubro de 1814.

Mas estes anos marcaram uma viragem significativa, com repercussões na História, Cultura e Literatura madeirenses e nas relações da Ilha com o espaço Atlântico e, em particular, com o Brasil, embora este continue a ser um vasto campo por investigar, circunstância que, por defeito, leva muitos a concluir que nada existiu e que nada há para estudar.

No caso específico das relações *madeirense-brasileiras*, a fuga do príncipe regente representou uma mudança substancial, mas num sentido diametralmente oposto àquele que seguiram as relações entre o espaço brasileiro e as cidades de Lisboa e do Porto. Ou seja: se a passagem da Corte para o Rio implicou uma quebra abrupta nas ligações/contactos do Reino com o Brasil, aconteceu exactamente o contrário em relação ao Funchal, em termos absolutos, mas acima de tudo em termos relativos. A começar pela dimensão material.

Bastam-nos alguns exemplos: o número de saídas de navios do porto do Funchal com destino ao Brasil passou de um máximo de 2/ano (entre 1799 a 1807), para um valor médio de 18 navios, entre 1808 e 1814, com picos de 32 navios (em 1808), 21 (em 1809 e 1810) e 29 (em 1813). O número médio de navios da Madeira com destino ao Brasil cresceu quase dez vezes. E é necessário ter consciência da importância da chegada de um só navio quando se trata do mundo insular.

Algo semelhante sucedeu com os navios provenientes do Brasil, embora, como é óbvio, de uma forma não tão substancial: a média passou de 2 para 6 navios/ano, entre 1808 e 1814.

O porto brasileiro com o qual se realizou maior intercâmbio (em valores totais, isto é, a soma entradas/saídas) foi o de Salvador da Baía: entre 1808 e 1814 saíram do Funchal 37 navios com destino a Salvador, pouco menos do que aqueles que se dirigiram para o Rio de Janeiro (45). Por outro lado, no que diz respeito aos navios que deram entrada no Funchal, destacam-se claramente os 28 provenientes de Salvador, perante os 5 oriundos do Rio. A este respeito, aliás, convém destacar o lugar ocupado pelo Pernambuco, com 19 navios a saírem do Funchal com destino ao Recife.

Neste novo quadro, por razões conjunturais, estavam extintos os pressupostos que afastavam a Madeira do circuito luso-brasileiro. Isto fez aumentar, de uma forma exponencial, o tráfego naval, incentivado, inclusive, por algumas medidas, tomadas pela Coroa, que agora visavam proteger a entrada e o comércio dos produtos brasileiros na Ilha, com destaque para o algodão, o tabaco, o açúcar e a aguardente (cachaça), tendo em vista quer a sua reexportação, quer a sua utilização interna⁷.

Ora, com o aumento do intercâmbio, também se transportaram ideias, reivindicações comuns, periódicos, folhetos, ideologias, emergindo assim novas noções e propostas de relacionamento entre a Madeira e o(s) espaço(s) brasileiro(s).

Neste âmbito, as autoridades insulares e locais, incentivadas pela distância a que passaram a estar da Corte (de semanas, para meses), pela presença britânica no Funchal, e também pela evolução da realidade político-administrativa brasileira (do surgimento de diversas Academias à fundação do Banco do Brasil), procuraram aprofundar e desenvolver a sua autonomia perante o(s) poder(es) do centro, quer promovendo novos mecanismos de decisão, que ultrapassassem a(s) inércia(s) e o(s) descontentamento(s) que a distância centro/periferia também fizera emergir, quer adoptando uma atitude passiva ou activa, consoante estas beneficiassem os interesses insulares⁸.

É exactamente esta dimensão que se vai salientar nas duas fases seguintes (1815-1820 e 1821-1825), até porque, pelo teor das reivindicações e pelo surgimento dos primeiros sinais de crise (dos dois lados do Atlântico), num quadro de mudança da conjuntura internacional, irá verificar-se uma aproximação clara da Ilha aos sentimentos *brasileiros*, em particular àqueles que se começaram a viver no Nordeste. Aliás, convém ter a noção de que em Pernambuco e na Baía existiam importantes comunidades madeirenses.

3. 1815-1820: A instituição do Reino Unido de Portugal e do Brasil, em Dezembro de 1815 - verdadeira tentativa de refundação do império português, que se pretendia concretizar e desenvolver através de uma união transatlântica, sob a égide da Casa de Bragança - é uma clara demonstração das intenções futuras de D. João VI (algo que aqui, como é óbvio, nos abstermos de analisar). A estas intenções a Inglaterra, como é evidente, não podia anuir e deixou-o sempre bem claro⁹.

Esta terceira fase é marcada, portanto, pela *ressaca* do *vendaval* napoleónico, pelo início do sistema de hegemonia britânica, pela edificação do Reino Unido acima referido, mas também pela não adesão da Madeira à revolta liberal, entretanto vitoriosa no Reino. Na Ilha aquilo que se fez foi confirmar a fidelidade ao monarca e reconhecer a sua soberania, uma atitude aprovada e louvada por D. João VI. Com isto, a Madeira passava a estar *adjacente* ao Brasil, uma quase colónia, em teoria subordinada ao poder instalado no Rio de Janeiro, mas sobre pressão de Lisboa.

Deste modo, a Madeira, à semelhança do que sucedeu no Nordeste brasileiro (em particular na Baía e em Pernambuco, exactamente os espaços com os quais a Ilha mantivera mais contactos), viu-se perante dois pólos de poder, ambos com intenções centrípetas. Sem a presença das tropas britânicas (que se retiraram em Outubro de

1814)¹⁰, a Madeira *flutuava no Atlântico* - para usar uma expressão coeva -, entre a Corte e a Regência. E, à semelhança do que sucedia na Baía e em Pernambuco, exigia o reforço da sua autonomia, fundamentando-a na distância e nas medidas adoptadas por D. João no Rio.

Também a este respeito se detecta a proximidade e as semelhanças entre a Ilha e aqueles dois Estados: não retiravam as vantagens de quem estava perto do poder (recebendo favores e privilégios), mas queixavam-se de ter o ónus de o sustentar. O mesmo sucedeu quanto à crescente insatisfação dos militares (como sucedeu no Recife) e à criação de (novos) impostos e/ou saques (no caso da Junta da Fazenda do Funchal), realizados para satisfazer as crescentes e elevadas necessidades financeiras da Coroa.

Por outro lado, se na região nordestina se começou a fazer sentir a crise nas produções açucareira e algodoeira, na Madeira, com o fim das guerras napoleónicas, passou-se o mesmo em relação à produção vinícola. Ou seja, a vários níveis, os factores de insatisfação eram comuns, associados também à crise nas principais indústrias.

A este quadro, devem ainda juntar-se outros dois factores:

a) as ideias liberais, disseminadas pela Europa e Atlântico, associadas à emergência do nacionalismo, mas também ao *autonomismo*;

b) a influência (nos dois lados do Atlântico) da actividade maçónica na definição das linhas de evolução política a seguir.

Foi por ter consciência de tudo isto que a Coroa portuguesa se apressou a proibir, por exemplo, os contactos entre o Recife e o Funchal, quando se deu a eclosão do movimento de revolta em Pernambuco, em Março de 1817. De imediato se enviaram instruções, com carácter de urgência, para que fossem sequestrados os bens e os navios dos mercadores estabelecidos naquela praça brasileira que se encontrassem no Funchal (caso se provassem que estavam ligados à revolta)¹¹.

Não foi por acaso que também por este anos (1817 a 1819), ocorreram na Madeira vários confrontos entre alguns sectores da população e as autoridades insulares: os casos das vilas da Ponta do Sol, Calheta e São Vicente são os melhores exemplos.

Daí que, ao mesmo tempo, o poder instalado no Brasil também se tivesse apressado a estabelecer (em 1818) um sistema de correios marítimos, que garantisse a rapidez na troca de correspondência entre Lisboa, o Funchal e o Rio. Vejam-se, portanto, as diferenças em relação à atitude adoptada durante a primeira fase (até 1807).

Apesar de tudo, durante esta terceira fase, uma das questões proeminentes teve a ver com a definição da *Adjacência* política da Madeira, que se começou a colocar com as crescentes dúvidas em relação a quem tinha legitimidade e autoridade para exercer o poder sobre a Ilha. Esta foi uma indecisão que, por sua vez, promoveu fortes hesitações, não só quanto à atitude a adoptar perante a legislação que chegava ao Funchal, emanada do Rio, como também o que fazer perante as ordens provenientes das autoridades existentes em Lisboa.

No fundo, o que estava em causa - em definitivo e de uma forma agravada após os acontecimentos de meados de 1820 no Reino - era saber a quem se devia subordinar a Ilha e as autoridades nela existentes, no quadro de um profundo nacionalismo que caracterizava os *vinhistas*, decididos a fazer reverter o Brasil à sua antiga condição de colónia, mas continuando a admitir que a soberania legítima se mantinha na Coroa de D. João VI, em particular se este se compromettesse a jurar as *Bases da Constituição*¹².

Eis outro tema que ultrapassa o âmbito restrito desta comunicação, mas que nos interessa, pelo teor da resposta que chegou do Rio de Janeiro: a Madeira não devia qualquer sujeição às autoridades do Reino, impondo-se, por isso, que cumprisse a legislação adoptada no espaço brasileiro, por ser uma colónia, sob a tutela do ministério da Marinha e dos Domínios Ultramarinos (sediado no Rio)¹³.

A este respeito, a Coroa só começou a vacilar (anuindo à aproximação da Ilha do Reino) a partir de Março/Abril de 1820, em parte porque na Corte só então se começou a ter a noção do rumo que estavam a seguir os assuntos políticos na Península (como poucos meses depois, em Agosto/Setembro se confirmou). Mas mesmo assim, o que se procurou defender, no primeiro trimestre de 1820, foi uma espécie de relação dual, algo que, na essência, estava de acordo com a (nova) monarquia que D. João pretendia desenvolver: por um lado, uma *adjacência* política, institucional e militar da Ilha ao Brasil; por outro, uma *adjacência* comercial e económica ao Reino, neste caso para que se cumprisse a legislação de carácter proteccionista a implementar no Reino.

4. 1821-1825: estes foram anos de extrema tensão, nos dois lados do Atlântico e também, por via disso, no arquipélago da Madeira. Como se sabe, as consequências políticas imediatas da revolta liberal, o regresso do monarca a Lisboa e a proclamação

da independência do Brasil iriam marcar um momento de viragem na História Contemporânea de Portugal.

Foi neste contexto que a Madeira viu, uma vez mais, ser alterado o teor das relações que vinha mantendo com o Brasil. A adesão da Ilha à causa liberal, a 28 de Janeiro de 1821, já fazia pressupor uma mudança, algo que o regresso de D. João VI ao Reino (em Julho) impôs em definitivo, colocando um ponto final nas bases relacionais estabelecidas desde 1808.

Por outro lado, o regresso do monarca confirmou - se isso ainda fosse necessário - a subordinação da Ilha ao poder instituído em Lisboa, algo que, na prática, para muitos assuntos, já vinha ocorrendo desde Fevereiro de 1821. Verificou-se, assim, na essência, um *regresso ao passado* - uma quase analepse -, um esforço analéptico por parte do novo poder liberal, que também se deve compreender como parte integrante do desejo *vantista* de restaurar as forças da nação e do Império colonial, embora agora a coberto de um pensamento político diverso e de uma nova arquitectura de poderes, pensados - destaque-se - quase exclusivamente para o Reino.

O *Grito do Ipiranga* e o constante receio de uma renovada intervenção britânica, vieram apressar a concretização legislativa e jurídica do conceito de *adjacência*, artifício que os *vantistas* encontraram para confirmar e garantir em definitivo a soberania portuguesa sobre os arquipélagos da Madeira e dos Açores.

A este respeito, porém, não podemos deixar de destacar o facto de, num primeiro momento, no projecto da Constituição brasileira de 1824 deixar em aberto a hipótese de expansão do novel Reino, inclusive para o Atlântico. Ora, parece-nos evidente que a(s) prioridade(s) seriam Angola e Cabo Verde, mas isto não nos deve fazer esquecer quer as palavras de D. João VI antes de regressar a Lisboa, assumindo *adjacência* da ilhas ao Brasil, quer o fundado receio que no Reino, num momento de confronto entre Portugal e o Brasil, efectivamente se sentiu em relação à manutenção da soberania portuguesa nas ilhas do Atlântico. O fiel da balança, como se percebe, foi a Inglaterra: não por acaso, a hipótese deixada em aberto no projecto de Constituição, desapareceu por completo do texto promulgado.

No mesmo sentido, aliás, se devem entender a oposição britânica quer à manutenção do Reino Unido de Portugal e do Brasil, quer às renovadas intenções colonialistas de Portugal sobre o Brasil, quer ainda às incipientes intenções independentistas madeirenses e/ou às propostas para a Ilha passar a existir num regime

de protectorado britânico (sucedâneo, por exemplo, daquele que os britânicos criou em algumas ilhas do Mediterrâneo, durante as guerras napoleónicas). Esta questão, porém, já faz parte de outra História.

Para terminar podemos ainda referir que, em termos totais (entradas e saídas), entre 1799 e 1825, temos os seguintes valores registados: 112 navios/viagens a ligar a Baía à Madeira; 83 em relação ao Rio; 48 a Pernambuco, num total de 291 viagens (202 saídas e 89 entradas). Em termos percentuais, as saídas para o Brasil representaram 1% do total de saídas em 1807; 10% em 1808; 5% em 1809; 10% em 1813. De uma forma muito significativa, estes valores desceram para 0,3% em 1821 e 0,6% em 1822.

REFERÊNCIAS

RODRIGUES, Paulo Miguel, *A Madeira entre 1820 e 1842: relações de poder e influência britânica*, Funchal, Funchal500Anos, 2008.

----- *A política e as questões militares na Madeira. O período das guerras napoleónicas*, Funchal, SRTC/CEHA, 1999^a.

----- “Os interesses britânicos na Ilha da Madeira”, *O Exército Português e as Comemorações dos 200 Anos da Guerra Peninsular*, vol. I, Lisboa, Tribuna da História, 2009, pp. 101-152.

----- “A Madeira e o Brasil no primeiro quartel do século XIX”, *As Ilhas e o Brasil*, Funchal, CEHA, 2000, pp. 429-442, reeditado em *A Madeira e o Brasil – Colectânea de Estudos*, Funchal, CEHA, 2004, pp. 85-98.

----- “O movimento do porto do Funchal durante as Guerras Napoleónicas”, *XIX Encontro da APHES (Working Paper)*, Funchal, 1999^b (policopiado).

SILBERT, Albert, *Un carrefour de l'Atlantique: Madère (1640-1820)*, Lisboa, Império, 1954 (reed. 1997).

NOTAS

¹ Rodrigues, 1999^a.

² Rodrigues, 2000.

³ Silbert, 1954 (reed. 1997).

⁴ ARM-AGC, 197, 22/12/1800.

⁵ ARM-AGC, 197, 10/1/1803.

⁶ Rodrigues, 1999^b e 2009, pp. 101-152.

⁷ No âmbito destas medidas, foram aumentados os direitos de todo o algodão que não fosse brasileiro. Para além dos géneros referidos, também vinham do Brasil muitos outros produtos, entre os quais se podem destacar: mel, meias solas, vassouras, varas, farinha, arroz, cera, lenha, couros, tábuas, cocos, café e cachaça. Com alguma frequência, também se encontra o chamado *vinho da roda* (vinho da Madeira, embarcado nos porões dos navios, para fazer o percurso no Atlântico durante largos meses, com vista ao apuramento das suas qualidades).

⁸ A criação das Juntas do *Desembargo do Paço* e da *Agricultura* (ambas em Setembro de 1811) são exemplos, que se vieram juntar às Juntas da *Fazenda* (Abril 1775) e *Criminal* (Novembro 1803).

⁹ Rodrigues, 2008.

¹⁰ Note-se que à época chegou a circular o rumor de que nas negociações de paz em Viena a Inglaterra ia exigir a entrega da Madeira, de algumas das Ilhas dos Açores e da Ilha de Santa Catarina.

¹¹ ARM-AGC, 200, 26/3/1817 - A chamada revolução pernambucana eclodiu a 6 Março e durou até Maio de 1817.

¹² As *Bases da Constituição* foram aprovadas a 9 de Março de 1821 e juradas por D. João, a 21 de Julho, pouco depois de ter desembarcado em Lisboa (a 4).

¹³ ARM-AGC, 200, 26/8/1815 e 2/10/1817.

**JOÃO SOARES COELHO, PICANDON E UM JOGO DE AVESSOS: SOBRE
“VEDES, PICANDON, SOO MARAVILHADO”¹**

Paulo Roberto Sodré - UFES

1. Conviria perguntar, diante das atuais investigações sobre a sátira galego-portuguesa – como as de Jesus Montoya Martínez (1991), Graça Videira Lopes (1994), Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (1995), Américo António Lindeza Diogo (1998), Benjamin Liu (2004) e Vicenç Beltran (2005), para referir apenas os mais recentes –, como ler as cantigas de escárnio e maldizer; quais seriam os limites de seu caráter lúdico e crítico; qual o sentido, a abrangência e o efeito do uso dos equívocos que nelas encontramos. Responder a essas questões, sabe-se, implica não apenas no estudo atento da *Arte de trovar*, das teorias sobre riso, sátira e comicidade, de um conjunto de textos que, contemporâneos aos trovadores, podem nos ajudar a compreender melhor a cultura peninsular dos séculos XII, XIII e XIV, mas implica, sobretudo, na *releitura* das cantigas. Neste sentido é que talvez seja produtivo revermos a tenção entre João Soares Coelho e Picandon, “Vedes, Picandon, soo maravilhado”, cotejando-a com o que se tem discutido sobre a produção escarninha galego-portuguesa. Creio que a cantiga parece revelar um aspecto pouco percebido pela crítica, normalmente fascinada pelo que ela oferece de provençalismos na linguagem e de dados para o mapeamento do itinerário poético de Coelho e das passagens e contatos de trovadores estrangeiros em terras peninsulares. Até o momento, duas edições da tenção propõem leitura diferente: a de Rodrigues Lapa, de 1970, e a de Elsa Gonçalves, de 2000; sigamos esta com justaposição de discrepâncias daquela:

Vedes, Picandon, soo maravilhado
eu d’ En Sordel, que ouço en tenções

[de] que ouço entenções

¹ Este trabalho é parte de um ensaio inédito, *O riso no jogo e o jogo do riso na sátira galego-portuguesa*, derivado do estágio de pós-doutorado *Non serie juego onde omne non rrye: aspectos da sátira galego-portuguesa*, desenvolvido em 2007, na Unicamp, e subsidiado pelo CNPq.

muytas e boas [e] en mui boos sões,
 como fui en teu preyto tan errado:
 pois non sabes jograria fazer,
 por que vos fez per corte guarecer?
 Ou vós ou el dad' ende bon recado.

sabedes

Johan Soarez, logo vos é dado
 e mostrar-vo-lo-ey en poucas razões:
 gran dereit' ei de gaar [por en] dões
 e de seer en corte tan preçado
 como segrel que diga mui ben ves
 en canções e cobras e serventes,
 e que seja de falimento guardado.

gaar [muitos] does

“Mui ben m'es

*falimen*²

Picandon, por vós vos muyto loardes
 non vo-lo catarán por cortesia,
 nen por entrardes na tafularia,
 nen por beverdes nen por pelejardes,
 e se vos esto contaren por prez,
 nunca Nostro Senhor tan cortês fez
 como vós sodes, se o ben catardes.

Johan Soarez, por me deostardes,
 non perç' eu por esso mia jograria
 e a vós, senhor, melhor estaria
 d' a tod' ome de segre ben buscades:
 ca eu sey canções muitas e canto ben
 e guardo-me de todo falimen
 e cantarei cada que me mandardes.

Sinher, conhosco-mi-vos, Picandon,
 e do que dixi peço-vos perdon
 e gracir-vo-l'ey, se mi perdoardes.

Johan Soarez, mui de coração
 vos perdoarei, que mi dedes don
 e mi busquedes prol per u andardes³

Na cantiga, João Soares acusa Picandon de má “jograria”, de que se defende o jogral a serviço de Sordello da Goito, alegando ser muito bom em “canções e cobras e serventés”, sem cometer falha. Na finda, os dois versos iniciais de Coelho sugerem justamente que o trovador português sabia ou reconhecia (“conhosco-mi-vos”), entretanto, as *qualidades* de Picandon. João Soares lançaria mão, a princípio, do *avesso* das qualidades do jogral, “deostando-as” ou deformando-as, para efeito de seu jogo satírico. Resta saber a razão de João Soares Coelho ter se desculpado pelo *deostar* na própria cantiga, o que não sói ocorrer em outras, como indica Giuseppe Tavani (1988, p. 383).

² LAPA, 1995, p. 163.

³ GONÇALVES, 2000, p. 385-386.

Segundo leitura de Vicenç Beltran, de 2005, em que desconhece infelizmente a edição de Elsa Gonçalves, seguindo, portanto, apenas a de Rodrigues Lapa, João Soares estranhou que Sordello, de gosto tão refinado, confiasse nos poucos dotes artísticos de seu jogral; chama atenção para o segundo verso, “eu d’ En Sordel, [de] que *ouço* entenções”, apontando que o verbo “ouço” sugere a presença imediata da arte do trovador provençal. Essa sugestão enseja a pesquisa de Beltran sobre a data e o local da feitura da cantiga.

Dentre os vários trabalhos sobre Picandon e sua presença no ambiente trovadoresco peninsular, destaco dois, por serem os mais pontuais para o que aqui se deseja discutir: 1º. o artigo de Elsa Gonçalves, “...soo maravilhado/ eu d’En Sordel...”, de 2000, em que ela apresenta nova leitura da tenção, e levanta a hipótese de Picandon ser uma invenção do português, para atingir o trovador provençal a respeito de quem João Soares havia ouvido falar em boas tenções; 2º. o mencionado estudo de Vicenç Beltran, *La corte de Babel*, de 2005, em que revisa os resultados expostos sobre a questão – inclusive os da tese de Ângela Correia sobre o ciclo da ama, de 2001 –, e deduz que Sordello deve ter saído da Itália entre 1228-1229, estando primeiro com Savaric de Mallen e talvez em outras regiões da Gália, para se dirigir a Castela e Leão em busca do apoio de Fernando III; com este viajou para Sabugal, na primavera de 1231, onde e quando, na corte portuguesa, deveria estar João Soares Coelho; mas sem sucesso em sua solicitação de dons junto ao Santo, regressa a Provença no verão de 1233 (2005, p. 64).

Comentada a cantiga a partir do recorte específico de sua fortuna crítica, de maneira necessariamente breve em função do tempo de que dispomos, vejamos o que poderia nos oferecer de chave de leitura a noção de *jugar de palabra*, sinônimo jurídico que Afonso X atribui às cantigas satíricas, exposta na segunda de *Las siete partidas*, produzidas sob a direção e os auspícios diretos do Sábio, entre 1256 e 1265.

2. Uma das alternativas para apurar certos aspectos da produção trovadoresca, tanto no campo geral da cultura e da sociedade, como no particular da poesia e das mentalidades, pode ser a investigação de documentos como o código jurídico organizado por Afonso X. Nos estudos filológicos, históricos e literários, Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1896) e Ramón Menéndez Pidal (1942) fundamentaram nas leis das *Partidas* suas opiniões a respeito da corte trovadoresca peninsular. Em investigações mais recentes, Jesús Montoya Martínez (1991), Rafael M. Mérida (1993) e Benjamin Liu (2004)

voltaram às leis afonsinas, procurando observar sua relação com a sátira e a organização da corte.

Dos códigos jurídicos mais completos desse período, *Las siete partidas* estão longe de ser “uma mera seqüência de normas”, sendo ao mesmo tempo um tratado moral, espelho do tempo, projeto de reforma social, monumento da arte literária, como observou Alfonso D’Agostino (2001, p. 745). Considerada uma sùmula de seu projeto jurídico, anunciado e preparado nos anteriores *Especulo* (1255), *Fuero real* (1255) e *Setenario* (1256), as *Partidas* condensam um ideário de jurisdição que abraça todas as esferas de um senhorio de rei e de candidato a imperador, o que as torna, segundo Azucena Palácios Alcaine, “uma magnífica porta para o conhecimento de uma época” (1991, p. xx).

Em 1991, Aurora Juarez Blanquer e Antonio Rubio Flores publicaram a edição do manuscrito 12.794 da Biblioteca Nacional de Madrid da “Segunda Partida”, em que o Sábio discorre detalhadamente sobre três fundamentos do poder terreno ou leigo: governo e papel do rei, defesa e arte da guerra, e educação como recurso central e garantia sagrada do governo (BURNS, 2001, v. 2, p. ix). Nessa “Partida” é que deparamos, no Título IX, informações importantes para a concepção de convívio cortesão, o *fablar en gasaiado*, isto é, o gozar alegremente “o passatempo prazenteiro em companhia”. Em tal ambiente entrariam os trovadores, jograis, menestrelis e soldadeiras, com a finalidade de contar histórias ou apresentar cantigas, tocar a cítola ou dançar, agradar e receber os dons, caso sua competência seja aprovada, sendo esta aquilatada por meio da capacidade de os trovadores obedecerem a uma expectativa de discurso sancionado pela tradição.

O conceito específico que interessa, o *jugar de palabra*, encontra-se na Lei XXX do Título IX. Nelas se vislumbram, ao menos teoricamente – ou *utopicamente*, como observa Francisco López Estrada (1992) –, as normas de conduta para o entretenimento do rei e dos que o freqüentam. Para garantir o respeito à convivência em palácio – onde “convém que não sejam aí ditas palavras senão verdadeiras, perfeitas e adequadas” –, Afonso X tratou de regularizar as principais circunstâncias sociais e maneiras palacianas de entretenimento ou *gasaiado*. Dentre elas, o *jugar de palabra*, conceito-chave para a compreensão do que aqui se discute – a cortesia de João Soares Coelho ao final de seu escárnio contra Picandon. Sobre o “jugar de palabra” diz o rei:

(...) no jogo devem observar que aquilo que disserem seja apropriadamente dito, não a respeito do que for defeituoso naquele com quem jogarem, mas a jogos dele, como no caso do covarde dizer-lhe que é esforçado, jogar com sua covardia; e isto deve ser dito de maneira que aquele com quem jogarem não se tenha por ofendido, mas que sinta prazer, e ria do jogo tanto quanto os outros que o ouvirem. E que aquele que jogar saiba bem fazer rir no lugar conveniente, porque de outra maneira não seria jogo onde homem não ri; pois sem falha o jogo se deve fazer com alegria e não com sanha nem com tristeza. De modo que aquele que sabe se guardar de palavras excessivas e deselegantes, e usa as que estão nesta lei é chamado palaciano, porque estas palavras usaram os homens entendidos nos palácios dos reis mais que em outros lugares (...) (ALFONSO X, 1991, p. 101-102)⁴.

O ponto difícil e fundamental do trecho está nessa passagem: *no jogo devem observar que aquilo que disserem seja apropriadamente dito, não a respeito da coisa [defeito] que estiver naquele com quem jogarem, mas a jogos dele, como se ele fosse covarde dizer-lhe que é esforçado, jogar com sua covardia* (“E en el juego deven catar que aquello que dixieren sea apuestamente dicho, e non sobre aquella cosa que fuere en aquel lugar a quien jugaren, mas a juegos dello, commo sy fuere cobarde dezirle que es esforçado, jugarle de cobardia”): o que significariam precisamente a expressão “a juegos dello” e o exemplo “commo sy fuere cobarde dezirle que es esforçado, jugarle de cobardia”? Jesús Montoya Martínez examinou esse trecho da “Segunda Partida”, primeiramente no artigo “Caracter lúdico de la literatura medieval (A propósito del ‘jugar de palabra’. Partida Segunda, tít. IX, ley XXIX)”, de 1989, e no estudo “Teoria educativa”, de 1991, mais sintético do que o primeiro, mantendo, no entanto, as mesmas conclusões iniciais. Eis a paráfrase do autor do trecho:

No jogo – entenda-se, o de palavra – deve-se observar que aquilo que se disser seja adornadamente dito, e não sobre aquela coisa que estiver naquele com quem se jogar, mas pelo avesso; como se fora covarde, dizer-lhe que é esforçado, e ao esforçado jogar com sua covardia⁵.

⁴ “(...) E en el juego deven catar que aquello que dixieren sea apuestamente dicho, e non sobre aquella cosa que fuere en aquel lugar a quien jugaren, mas a juegos dello, commo sy fuere cobarde dezirle que es esforçado, jugarle de cobardia; e esto debe ser dicho de manera que aquel a quien jugaren non se tenga por denostado, mas quel ayan de plazer, e ayan de rreyr dello tan bien el commo los otros que lo oyeren. E otrosy el que lo dixiere que lo sepa bien rreyr en el lugar do conveniere, ca de otra guysa non serie juego onde omne non rrye; ca sin falla el juego con alegria se deve fazer, e non con sanna nin con tristeza. Onde quien se sabe guardar de palabras sobejanas e desapuestas, e usa destas que dicho avemos en esta ley, es llamado palaciano, porque estas palabras usaron los omnes entendidos en los palacios de los Reyes mas que en otros lugares (...)” (ALFONSO X, 1991, p. 101-102)

⁵ “En el juego – de palabra, se entiende – deve catar, que aquello que dixere, que sea apuestamente dicho, e non sobre aquella cosa que fuere en aquel, con quien jugaren, mas aviessas dello; como si fuera covarde, decirle que es esforzado, e al esforzado jugarle de covardia” (MONTOLYA MARTÍNEZ, 1989, p. 438).

Montoya Martínez traduz uma das expressões-chave, “mas a juegos dello” para “mas aviessas dello”, dando a entender que o exemplo dado pelo Sábio é negativo, ou seja, ele deduz que *não* se deve brincar com o covarde, chamando-o, por equívoco, de valente, nem vice-versa:

Verdade e estética são portanto as exigências para esse jogo. Ao covarde não se pode jogar de esforçado, nem ao esforçado e valente de covarde, mas qualquer deles pode ter traços morais que podem ser habilmente deformados. A chave está em encontrá-los e expressa-los convenientemente⁶

A desconfiança sobre essa leitura de Montoya Martínez surge a partir do momento em que se observa que o *exemplo* (covarde *versus* valente) dado pelo rei segue a *norma* estabelecida (não se deve apontar o defeito do cortesão, mas deve-se jogar com seu avesso): “mas a juegos dello, commo sy fuere cobarde dezirle que es esforçado, jugarle de cobardia”. Martínez lê, portanto, o trecho do exemplo como o que não se deve fazer, quando, talvez, parece ser o contrário, isto é: no jogo devem cuidar que aquilo que disserem seja apropriadamente/bem compostamente dito, e não [diretamente] sobre aquela coisa [o defeito do visado] que estiver naquele com quem jogarem, mas a jogos dele; ou seja, se ele for covarde, [devem] jogar satiricamente com seu esforço, se esforçado, com sua covardia. O jogo, o avesso, ou seja, um tipo diferente de *equívoco* estaria justamente na surpresa de os ouvintes e o próprio visado perceberem a brincadeira do jogo dos contrários. Nisso estariam a conveniência e a boa composição da cantiga: não dizer ao covarde que é covarde, nem ao sodomita que é sodomita, mas jogar com seu avesso, se isso fosse conveniente ao trovador e à corte: um seria valente; o outro, heterossexual. Esses exemplos – muito arriscados, no caso do covarde, como indica a lei –, poderiam não ser exatamente os utilizados pelos jogadores de *palabra*. Mais provável é que os trovadores, por meio da “injúria lúdica”⁷ e do jogo de contrários, tomassem como alvo um funcionário heterossexual como *sodomita*, ou um

⁶ “Verdad y estética son por tanto las exigencias requeridas para este juego. Al cobarde no se le puede jugar de esforzado, ni al esforzado y valiente de cobarde, pero cualquiera de ellos puede tener unos rasgos morales que pueden ser hábilmente deformados. La clave está en encontrarlos y expresarlos convenientemente” (MONTAYA MARTÍNEZ, 1989, p. 438. Itálicos acrescentados).

⁷ Marta Madero expõe os temas passíveis de injúria: corpo (enfermidade, sexualidade, estética, integridade, parentesco), religião (judeus e mouros) e comportamento (traição, covardia, avareza etc.). Como resume Jacques Le Goff, no prefácio ao estudo de Madero: “Respecto del hombre las mayores injurias son las que lo acusan de sodomía y de traición; respecto de la mujer, las que ponen por delante la lujuria y la fealdad. Pero más en general, esta sociedad misógina ve en la feminidad ‘la inversión de todo lo alto, lo bello o lo puro’” (MADERO, 1992, p. 15).

bom trovador como “plagiário” ou “jograrón”, ou um rico-homem generoso como *escasso*, o que aparece com certa frequência no cancionero de burla galego-português.

Esse jogo de avesso é que parece estar subjacente à tenção de Coelho e Picandon. Coelho inicia uma cantiga provocadora com o jogral – ou com o próprio Sordello, se levamos em conta a hipótese de Elsa Gonçalves – injuriando-o ludicamente com a acusação de má “jograria”, uma “razon” contrária ou avessa às reconhecidas qualidades do jogral e de seu trovador. Isso explicaria o inesperado pedido de desculpas da finda: “– Sinher, conhosco-mi-vos, Picandon,/e do que díxi peço-vos perdon/e gracir-vo-l’ ei, se mi perdoardes”.

Tal estratégia de sátira parece ser utilizada também nas diversas cantigas dirigidas a Lourenço, para *deostar* seu *trobar*, inclusive uma do próprio Soares Coelho: “Quem ama Deus, Lourenç’, am’ a verdade”. Joaquim Ventura afirma, a esse propósito, que “os ataques contra trovadores e jograis (excluo os ataques de tipo político) não podem ser tomados como prova de sinceridade (impossível em geral na lírica da Idade Media) senão como um jogo – cruel às vezes, isso sim – entre colegas ou entre senhor e assalariado, frequentadores dos mesmos *circuitos de atuação*”⁸. Não fosse assim, não teria Lourenço cantigas de qualidade – como afiança seu autorizado editor, Giuseppe Tavani (LANCIANI; TAVANI, 1993, p. 425-427), nem estaria ele, passe a evidência, entre os poetas dos cancioneros.

3. Examinar esse ponto da lei e cotejá-lo com as cantigas é produtor, uma vez que dele se pode depreender um dos traços principais da sátira galego-portuguesa, não suficientemente desenhada na *Arte de trovar*. Qual seria o grau de “verdade” das “acusações” e “denúncias”, já posto em relatividade por Menéndez Pidal a propósito da cantiga de Afonso X, “Pero da Pont’ á feito gran pecado”, em que o rei acusa Pero da Ponte de homicida e plagiário? Se não deveria haver, a princípio, ira nem tristeza, no entretenimento palaciano, e se a maior qualidade de um *jugar de palabra* estaria na capacidade de seu autor fazer-se ouvir prazenteiramente, as cantigas escarninhas, então, poderiam ser lidas como jogos de avessos, além de jogos de equívocos verbais?

⁸ “os ataques contra trobadores e xograis (exclúo os ataques de tipo político) non podem ser tomados como proba de sinceridade (imposible en xeral na lírica da Idade Media) senón mais ben como um xogo – cruel ás veces, isso si – entre colegas ou entre señor e assalariado, frecuentadores dos mesmos *circuitos de actuación*” (VENTURA, 1993, p. 535. Itálicos do autor). Diante da ausência de apelido nas apóstrofes a Lourenço – o que não ocorre com outros jograis –, Ventura indaga se isso não seria uma demonstração da alta consideração que os trovadores lhe tinham (p. 543).

Podemos supor que o jogo equívoco prescrito na lei e utilizado pelos trovadores estaria não apenas no plano retórico da *palavra ambígua*, mas também no plano da deformação pelo contrário de uma dada circunstância, de um rasgo moral ou de uma qualidade de um cortesão. Em outras palavras, o equívoco se manifestaria tanto no plano do *texto* (jogo de palavras *stricto sensu*) como no plano do *contexto* (situação posta pelo avesso). No caso da tenção que estudamos, estão ausentes os equívocos verbais, prevalecendo os equívocos referentes ao contexto.

Se estiver correta a hipótese, na poética fragmentária galego-portuguesa, afirma-se que a cantiga de escárnio satiriza alguém por meio de equívocos verbais, ao passo que a de maldizer, por meio de palavras claras. Por outro lado, a Lei XXX do Título IX da “Partida Segunda” regula uma atividade cortesã que coincide com a natureza do gênero satírico, considerando o que nele deve prevalecer de equívocos de situação que propiciem o humor e o divertimento; isso complementaria o alcance da definição da *Arte de trovar*. Portanto, creio que não é apenas o recurso retórico da *equivocatio*, em sentido estrito, que deve estar em pauta quando investigamos a produção satírica peninsular medieval; além dos famosos equívocos *verbais* da “maeta descadeada” (em “Maria Pérez, a nossa cruzada”, de Pero da Ponte) ou da “midida de Espanha” (em “Joan Rodríguez foi osmar a Balteira”, de Afonso X), devemos sondar os equívocos *contextuais* ou *jogos de avesso* como o do mal jogral Picandon e Lourenço, entre outros.

É certo que a sátira ocupava um lugar destacado nos serões palacianos, seja pela grande produção dos trovadores (388 cantigas de 65 trovadores⁹), seja pela própria produção do Sábio (40 cantigas), seja ainda pelo destaque dado ao assunto em suas leis. Não menos evidente, no entanto, é a natureza desestabilizadora do escárnio e maldizer, oscilante entre o jogo e o crime, o que requeria certo controle na produção de homens interessados em divertir uma corte por meio de cantigas que contrabalançassem, talvez capciosamente, o desejo de jogar/denunciar/divertir/ferir e a adequação palaciana exigida por lei, sim, mas, antes ainda, e sobretudo, *pelos costumes dos homens polidos, palacianos*. Ambas as ações, entretenimento e crime, dependiam da intenção do escarnecedor e da interpretação do escarnecido. Lembre-se de que a concepção de diversão cortesã era amparada pela noção de jogo que, segundo Marta Madero, era

⁹ Entre 1240 e 1300, foram produzidas 568 cantigas de amor por 72 trovadores, e 471 cantigas de amigo por 79 trovadores (OLIVEIRA, 2001, p. 164).

compartilhado e aceito unanimemente pelos participantes, o que apagava, teoricamente, o efeito injurioso do *jugar de palabra* (1992, p. 38).

Cotejando o que dizem as *Partidas*, o que sugere o verso das cantigas e o que afirmam os pesquisadores, deduz-se com certa plausibilidade que provavelmente havia dois tipos de alvo para o *jugar de palabra*. Um presumível *rex facetus*¹⁰, Afonso X regia sua corte e o *fablar en gasaiado*, levando em conta os rumos históricos (de que são testemunhos os cantares sobre a traição dos vassallos na guerra contra Granada) e as relações políticas de seu reino. Assim sendo, o tratamento satírico dado aos inimigos – certamente fora de sua corte ou enrustidos em sua presença – implicaria na menção direta e na crítica explícita dos defeitos dos visados, irrompendo aí *saña* e *tristeza*, além do riso. Por outro lado, para o tratamento satírico dado aos amigos do rei o trovador dispunha do jogo do avesso, do equívoco para surtir surpresa e gargalhada descontraída. Para o *jugar de palabra* sobre os cortesãos leais é que a lei parece ajustar-se especialmente e para a qual deviam adequar-se os trovadores, como João Soares Coelho em relação a um trovador de prestígio e, ainda por cima, provençal, como Sordello e seu Picandon.

A despeito da não coincidência entre a presumível data da tenção, que teria ocorrido entre o final da década de 20 e início da de 30, e a data da produção das *Partidas*, entre 1256 e 1265, e não obstante ainda o fato de a figura de Picandon poder ser fictícia, evidencia-se que os trovadores que produziram suas cantigas, no período de Fernando III, poderiam já dispor de certas regras e estratégias palacianas para a produção satírica, herdeiras de tratados retóricos em que se evidencia a necessidade da conveniência, com vistas a um *fablar en gasaiado* em companhia do rei ou de um senhor poderoso.

A tenção “Vedes, Picandon, soo maravilhado” acenaria para um cuidado palaciano e para uma prática satírica que, ainda não registrada em leis, norteava a produção trovadoresca de extração aristocrática e cortesã. Essa lei sobre o *jugar de palabra* seria a expressão jurídica de um costume anterior, respeitado como norma e, por essa razão, presumivelmente lembrado na confecção de *Las siete partidas*, que

¹⁰ Sobre o *rex facetus*, afirma Jacques Le Goff a propósito de Henrique II: “Par la plaisanterie distillée par le roi et circulant dans le cercle, la collectivité des participants à la *curia* royale, Henri II a attaché à la couronne ce groupe de rieurs et a fait des nobles indisciplinés des courtisans apprivoisés par le rire en commun suscité par le roi. Mais cette cour rieuse utilise aussi le rire comme une arme pour ruiner la carrière de tel ou tel puissant ou candidat à la sphère supérieure. Rire d’un membre de la cour peut être mortel” (LE GOFF, 1997, p. 452).

pretendeu ser uma recolha e uma s  mula do Direito medieval peninsular, eivado de *fueros* municipais, senhoriais e r  gio, como afirma Joseph O’Callaghan (2001, p. xxxi).

Uma afirmação de Jean Marie D’Heur parece sustentar a conjectura que apresentamos: “As institui  es poéticas estão porventura mais próximas das institui  es jurídicas do que cremos”. Tal suspeita certamente n  o    gratuita.

REFER  NCIAS

ALFONSO X. *Esp  culo*. Edición de Robert A. MacDonald. Madison: Universidad de Richmond, 1990.

AFONSO X El Sabio. *Fuero real*. Edición de Azucena Palácios Alcaine. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1991a.

AFONSO X. *Fuero real*. Edição de José de Azevedo Ferreira. Braga: Universidade do Minho, 1982. 2 v.

ALFONSO X. *Las siete partidas*. Edição fac-similada da edição salmantina de 1555, glosada por Gregorio Lopez e impressa por Andrea de Portonariis. Madrid: Boletín Oficial del Estado, 2004. 3 v.

ALFONSO X. *Las siete partidas*. Translation by Samuel Parsons Scott. Edition by Robert I. Burns. Pennsylvania: University of Pennsylvania, 2001. 5 v. v. I-II.

ALFONSO X. *Las siete partidas*: antología. Selección de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy. Madrid: Castalia, 1992.

ALFONSO X. *Partida Segunda de Alfonso X el Sabio*. Manuscrito 12794 de la BN. Edición de Aurora Juarez Blanquer y Antonio Rubio Flores. Granada:   caro, 1991.

ALFONSO X. *Setenario*. Edición de Kenneth H. Vanderford. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1945.

BALLESTEROS BERETTA, Antonio. *Alfonso X el Sabio*. Barcelona: El Albir, 1984. Cap. VI: Las cortes de Toledo del a  o 1259, p. 213-253; Cap. VIII: Niebla y Cadiz, p. 296-361.

BARROS, José D’Assunção. Afrontando o rei através da poesia – Um estudo sobre as lutas de representa  es entre os trovadores medievais-ibéricos dos séculos XIII e XIV. *História e Perspectivas*, Uberl  ndia, n. 34, p. 49-82, 2006.

BELTRÁN, Vicenç. El rey sabio y los nobles rebeldes. La poética del escarnho. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS DA ABREM, 3., Rio de Janeiro, 1999. *Anais...* Rio de Janeiro:   gora da Ilha, 2001. p. 31-58.

BELTRÁN, Vicenç. *La corte de Babel*: lenguas, poética y política en la España del siglo XIII. Madrid: Gredos, 2005.

BURNS, Robert I. The *Partidas*: Introduction. Introduction to the First *Partida*. In: ALFONSO X. *Las siete partidas*. Translation by Samuel Parsons Scott. Edition by Robert I. Burns. Pennsylvania: University of Pennsylvania, 2001. 5 v. v 1. p. ix-xxix; p. li-lviii.

CORREIA, Ângela. *As cantigas de amor de D. Joam Soares Coelho e o “ciclo da ama”*: edição e estudo. Lisboa, 2001. Dissertação [Tese] (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. 2001.

DIOGO, Américo António Lindeza. *Leitura e leituras do escarnh’ e maldizer*. [s. l.]: Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental, 1998.

DOBARRO PAZ, Xosé María. Moral e política nos cancioneros. In: BANEIRO BANEIRO, X. L. (Ed.). *O pensamento galego na história*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990. p. 95-102.

GONÇALVES, Elsa. ... soo maravilhado/ eu d’En Sordel... *Cultura Neolatina*, Modena, a. LX, f. 3-4, p. 371-386, 2000. p. 385-386.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *As cantigas de escarnio*. Tradução de Silvia Gaspar. Vigo: Xerais de Galicia, 1995.

LAPA, Manuel Rodrigues (Ed.). *Cantigas d’escarnho e de maldizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*. 3. ed. ilustrada. Lisboa: João Sá da Costa, 1995.

LIU, Benjamin. *Medieval Joke Poetry: the cantigas d’escarnho e de mal dizer*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University, 2004.

LOPES, Graça Videira (Ed.). *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 2002.

LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 1994.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco. Introducción. In: ALFONSO X. *Las siete partidas*: antología. Sel. de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy. Madrid: Castalia, 1992. p. 9-56.

M. MÉRIDA, Rafael. D’ome atal coita nunca vi cristão: amores *nefandos* en los trovadores gallego-portugueses. In: BREA, Mercedes (Coord.). *O cantar dos trobadores*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993. p. 433-437.

MADERO, M. *Manos violentas, palabras vedadas*: la injuria en Castilla y León (siglos XIII-XV). Madrid: Taurus, 1992.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. Caracter lúdico de la literatura medieval (A propósito del ‘jugar de palabra’. Partida Segunda, tít. IX, ley XXIX). In: CASTILLO, C. Argente del et al. (Rec.). *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*. Granada: Universidad de Granada, 1989. p. 413-442.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. Teoría política. Teoría educativa. In: ALFONSO X. *Partida Segunda de Alfonso X el Sabio*. Manuscrito 12794 de la BN. Edición de Aurora Juárez Blanquer y Antonio Rubio Flores. Granada: Ácaro, 1991. p. 317-356; p. 357-373.

O’CALLAGHAN, Joseph F. Alfonso X and the *Partidas*. In: ALFONSO X. *Las siete partidas*. Translation by Samuel Parsons Scott. Edition by Robert I. Burns. Pennsylvania: University of Pennsylvania, 2001. 5 v. v. I. p. xxx-xl.

O'CALLAGHAN, Joseph F. *El Rey Sabio. El reinado de Alfonso X de Castilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999. Introducción, p. 21-24; Cap. 9: Literatura y vida intelectual, p. 169-187; Cap. 17: El rey Sabio: p. 320-332.

OTERO, Alfonso. Las Partidas y el Ordenamiento de Alcalá en el cambio del ordenamiento medieval. *Anuario de Historia del Derecho Español*, Madrid, t. LXIII-LXIV, p. 451-547, 1993-1994.

OTERO GONZÁLEZ, Serxio. Alegorias na “cantiga de escarnho” galego-portuguesa: uma aproximação. In: SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; VIDAL DOVAL, Rosa (Ed.). *Lãs metamorfosis de la alegoría: discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2005. p. 83-103.

PAIS, Marco Antonio de Oliveira. *A lírica galego-portuguesa nos séculos XIII-XIV: realidade histórica e inversão*. 1990. 421 f. Tese (Doutorado em Antroploxía Social) – Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1990.

PALÁCIOS ALCÁINE, Azucena. Fueros medievales y sus problemas. Obra legislativa de Alfonso X. El *Fuero real*. In: ALFONSO X El Sabio. *Fuero real*. Edición de Azucena Palacios Alcaine. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1991. p. i-xxxviii.

PAREDES NÚÑEZ, Juan. Las cantigas profanas de Alfonso X el Sabio (temática y clasificación). In: CARMONA, Fernando; FLORES, Francisco J. (Ed.). *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X*. Murcia: Universidad de Murcia, 1985. p. 449-466.

PRESILLA, Maricel E. Conflicts between ecclesiastical and popular culture in the *Cantigas de Santa Maria*. *Romance Quaterly*, Kentucky, v. 33, n. 3, p. 331-342, aug. 1986.

VAN SCOY, Herbert Allen. *A Dictionary of Old Spanish Terms Defined in the Works of Alfonso X*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986.

VENTURA, Joaquim. Sátira e aldraxe entre trovadores e xograis. In: BREA, Mercedes (Coord.). *O cantar dos trovadores*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993. p. 533-550.

VIEIRA, Yara Frateschi. Retrato medieval de mulher: a bailarina com pés de porco. *EPA. Revista de Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 1, p. 95-110, 1983.

INÊS PEDROSA: RODA DO TEMPO, RODA DA ETERNIDADE

Pedro Brum Santos - UFSM*

A eternidade pode ser uma ânsia que no século hiper veloz em que vivemos rima com variedade e insegurança. Mais fundo, porém, é aquilo que se mostra como desejo infinito, círculo sem fim, desafio do desconhecido e revelação do encoberto. É a experiência da liberdade de quem vê porque não enxerga e enxerga o que não vê. Contraste inaudito de luz e sombras, alma e formas. Conflito permanente de tempos e espaços. Velhas dualidades barrocas esticadas na corda das eras a ecoar sobre culturas superpostas e a falar pela manifestação de um “eu” declarado a um “tu”, da mulher que busca o homem, do encaixe entre um e outro corpo, da viagem que interrompe a ânsia de andar pela satisfação de permanecer.

A eternidade e o desejo é livro de aprendizado e de sensações. Tradução da fina sensibilidade da autora, Inês Pedrosa, e de outra jornada, a sua, como escritora convidada de uma etapa do ciclo “Os Portugueses ao encontro de sua história”, promoção do Centro Nacional de Cultura. Informa-nos que “do percurso e dos cenários dessa viagem”, feita pelo “Brasil do padre Antonio Vieira”, em 2005, nasceu-lhe a idéia do livro. Com ele, converteu em ficção as impressões da caminhada que renderam ainda o volume *No coração do Brasil – seis cartas a Padre Antonio Vieira* dentro da série *Diários de viagem*.

O título inaugural dessa coleção do Centro de Cultura, em 1991, decorreu de percurso semelhante. Agustina Bessa-Luís, na época, escreveu *Breviário do Brasil* para registrar impressões originadas de um longo deslocamento iniciado no Rio de Janeiro e prolongado até Manaus, no extremo norte. Depois disso, com base em várias rotas internacionais e pelas mãos de diversos convidados, a iniciativa já alimentou uma dezena de títulos. A experiência, como se percebe, reforça e atualiza o duradouro interesse pela temática de viagem.

* Professor do Departamento de Letras Vernáculas, UFSM, Santa Maria, RS.

No universo cultural português, a simpatia pelos relatos de viajantes viveu seu primeiro grande estágio no século XVI, como correlato das aventuras marítimas. Afora os textos de circulação restrita, decorrentes de missões oficiais, foi significativo, na época, o testemunho de religiosos a apresentarem descrições das paragens descobertas. Tratados sobre as Índias, a China, a Terra Santa e a Europa Oriental verdadeiramente mexeram com a imaginação ainda seriamente vincada pelos dogmas medievais.

A essa profusão de narrativas reveladoras de realidades inauditas seguiu-se a influência projetada sobre a literatura coetânea. Gil Vicente dedicou alguns de seus autos ao tema e, em linha aproximada, Camões transformou o desafio da viagem e dos descobrimentos no grande argumento épico de *Os Lusíadas*.

De uma quadra adiante, do século XVII, nos ficou o monumental relato de Fernão Mendes Pinto. *Peregrinação* é testemunho pujante de aventuras infundáveis, contadas com sinceridade comovente e com precisão de detalhes. Mendes Pinto mostra o empenho com que se conduziu pelas terras do Oriente em uma prosa ágil e encantadora, de uma força admirável não apenas pelo conteúdo da ação mas também pelo desempenho formal da narrativa, cuja graça alcançou reconhecimento no tempo.

Não admira que, com iniciadores tão notáveis, o tema tenha alcançado imensa persistência, a confundir-se mesmo com o propalado saudosismo já apontado como característica de identidade em Portugal. Daí, pelas linhas nem sempre retas do tempo, ser freqüente sua presença na prosa de ficção da segunda metade do século XX notavelmente marcada pela capacidade de ler a tradição para reinventar-se a partir de assuntos já muito pisados e consumidos.

Ao inscrever-se nessa saga de viagens e descobrimentos pela via do testemunho, Inês Pedrosa, de acordo com tendências dessa ficção mais recente, onde se inclui, busca ir além da geografia e da impressão imediata provocada por gentes e lugares. A mesma coisa vale para sua antecessora de percurso, Agustina Bessa-Luís. Deixemos de lado, no entanto, os diários que ambas compuseram para a coleção do Centro de Cultura para nos concentrar em Pedrosa que, está visto, a partir de uma experiência semelhante à de Agustina Bessa-Luís, resolve ir além e, ao recorrer à ficção, acaba por atar mais um nó no longo novelo da tradição portuguesa de literatura de viagem. Nosso objetivo é demonstrar alguns aspectos de *A eternidade e o desejo*, através dos quais Pedrosa, no nosso entendimento, contorna satisfatoriamente as armadilhas que a matéria bruta prepara ao escritor turista.

1. VIAGEM E FICÇÃO

Para começar a transformação de viagem vivida em viagem imaginada, Pedrosa arquiteta uma protagonista cega, ironicamente chamada Clara, e constrói o nó do argumento em função de duas idas ao território brasileiro. A primeira, falhada, pertence ao universo extradiegético. Por isso, dela temos apenas a informação de que Clara seguira para surpreender Antonio, o baiano especialista em Vieira que conhecera em Portugal e por quem se apaixonara. A promessa de prazer, no entanto, inverte-se em dor e perda: em pleno bar *Beleza Pura*, com os amantes ainda não refeitos do susto do reencontro, a sucessão irônica se fecha com uma bala que acerta o coração de Antonio e outra que fere o nervo ótico da protagonista.

Morto ele, cega ela, aprontam-se os ingredientes para a viagem imaginada de Pedrosa. Calçada no retorno de Clara a Salvador, a narrativa dessa trajetória é feita de um estilo vivo, pontuado de domínio técnico e compreensão histórica, que encontra na tradição de Antonio Vieira o anteparo filosófico adequado a salientar marcas de confluências e divergências entre um Portugal vivido e um Brasil sentido, ambos desdobrados no interesse intelectual da protagonista, no seu saliente conhecimento de literatura e canção popular brasileiras, na sua diligência pelo sincretismo religioso baiano. Esses são os desvãos do discurso, são as frestas que nos são dadas para espiarmos por onde se debate a alma do escritor confrontada com os fantasmas de sua própria tradição, desafiada a falar do seu encontro com a história.

Em Pedrosa revigora-se o pensamento que se constrói e se molda na experiência de andar. Como ocorre em *Viagens na minha terra*, a caminhada é a oportunidade para manifestar emoções e distorcer compreensões. Porém, ao ideal romântico de consórcio com a natureza, paradigma de Garret, às margens das tradições pátrias, como nauta do século XXI, Pedrosa enfrenta águas incertas de orlas invisíveis. Firma âncoras no além do oceano e sob o calor contagiante dos trópicos. Sua pauta afina-se no constante dizer da mulher que transmite a imemorial experiência da revelação, que não lhe vem do olhar que se projeta sobre o que lhe rodeia, mas do que enxerga como coisa sentida, do fundo do ser.

2. PRÓPRIO E ALHEIO

A exemplo daquela personagem de Clarice Lispector do conto “O amor”, que, ao ver um cego mascando chicletes perde suas referências imediatas e inicia um conturbado percurso rumo ao ser insondável que a habita, assim Pedrosa concebe a viagem de Clara, na junção do feminino e do masculino, da paixão e do amor, do sagrado e do profano, da tradição e do contemporâneo. Clara, o ser na confluência de outro ser, a razão na busca da emoção, a mulher solta na escuridão do mundo guiada pela luz de sua própria intuição. A mulher entre os homens de sua vida, algumas vezes a segurar-lhe os passos, a amarrar-lhe as mãos, como aquele primeiro Antonio encontrado em Portugal e logo morto em um Brasil desconhecido ou como este descartado Sebastião, rei frágil de um mundo caduco que as primeiras circunstâncias fizeram-na trazer como guia de sua segunda viagem e que as prontas revelações logo a levaram a abandoná-lo no meio da jornada. Outras vezes, entretanto, homens-estrelas, guias do caminho, reveladores de rotas surpreendentes.

Nessa segunda categoria habita Vieira, que Pedrosa cola ao texto, contrapondo às “descobertas” de Clara na realidade contemporânea brasileira, trechos de vários sermões, contaminando a narrativa com o vigoroso pensamento do pregador seiscentista, legitimamente autor de dois mundos, de alma barroca e verbo transcendente às fronteiras da geografia e do tempo, de cuja luz a protagonista se encarrega de testemunhar: “preciso de tuas palavras Antonio Vieira, porque dentro delas o Sol e a Lua e as Estrelas e a Natureza ressuscitam, em maiúsculas e com uma firmeza de recorte que nunca a minha retina conseguiu captar”ⁱ.

Mais do que de sexo e de corpo, essa segunda categoria dos homens de Clara é feita de palavras, idéias, sensações e sentimentos, composta de seres indistintos, às vezes afeitos à convivência do masculino e do feminino, sínteses do prolongamento entre o eu e o tu, o próprio e o diverso. Vieira é o facho que atravessa os tempos, Emanuel é a sua atualização na energia estelar do amor. Com ele, Clara vive o amálgama entre aspiração e realização, sonho e fantasia e aprende a funda transformação dos sentidos.

O negro ou o mulato, o porto de chegada, o esperado, o eleito, o descoberto. Emanuel, do hebraico, “deus conosco”, nome profético referido à vinda do filho unigênito destinado a cumprir na Terra as predições dos antigos profetas. Emanuel, achado de Pedrosa nas sendas macunaímicas da cultura brasileira, revelação totêmica de

onde Clara tira inspiração e, como uma versão feminina do ancestral Tirésias ou do contemporâneo Jorge Luis Borges, num acurado diálogo com a tradição, erige, das trevas do ser, a clareza atual e instigante de sua inquietante busca.

À sugestão dos nomes, Inês Pedrosa fia a intercalação dos tempos e a bem dosada distribuição dos registros discursivos, seus e alheios, do presente e do passado, conduzindo com mão firme a caminhada de Clara que, já se viu, é de descoberta, ou, para avaliá-la adequadamente na perspectiva das séries literárias, de formação. Vieira, enigma e metáfora dessa trajetória iluminada, às vezes é o par confidente, reflexo de sua própria busca, a quem a protagonista aprendiz confessa: “vejo-te, Antonio menino, sem saberes de que terra és. Trouxeram-te de Portugal para os trópicos através de um mar imenso, e o violentíssimo baloiço do mar desenhou-te a forma da alma”ⁱⁱ. Outras vezes ganha a constituição do reverenciado orador, torna-se o intransferível exemplo a ser seguido: “temos que carregar nos contornos do mundo se pretendemos sacudi-lo – Vieira compreendeu-o como ninguém”ⁱⁱⁱ.

Nessa trajetória do aprendizado de Clara, a autora efetiva o particular interesse por atualizar a figuração do feminino, que desde o primeiro romance, *A instrução dos amantes*, de 1992, transformou-se em uma das linhas de força de suas obras. A propósito do festejado *Fazes-me falta*, de 2002, Agustina Bessa-Luís salientava a expressividade desse traço característico:

Entramos numa nova era do romance de aprendizagem no feminino. Enquanto que no tempo de George Sand e depois no tempo de Simone de Beauvoir, a mulher pretendia lutar contra todas as formas de miséria, tanto afetiva como espiritual, hoje o romance, de que é exemplo o de Inês Pedrosa, tem um outro despertar cultural^{iv}.

A autora de *A eternidade e o desejo*, de fato, pertence a uma geração de novos ficcionistas que aos poucos vai deixando para trás ou vai alargando com aportes mais flutuantes e permeáveis a insistente temática da identidade portuguesa, ainda bastante engajada no compromisso de revisão da história em contemporâneos mais velhos, como Saramago e Lobo Antunes. Na observação de Maria Fernanda Abreu, trata-se de “geração mais cosmopolita, aberta a influências internacionais como a das literaturas americana e britânica ou da vertente latina de Jorge Luis Borges e seus seguidores”^v.

3. FOCALIZAÇÃO DUPLA

Outro traço característico de *A eternidade e o desejo* é a manutenção da técnica narrativa experimentada com acerto por Pedrosa em romances anteriores. Ainda a propósito de *Fazes-me falta*, a crítica saudou a perícia da autora no uso do classificou como dupla focalização autodiegética. Mônica Guerra da Cunha chama a atenção para o tom de monólogo dessa estrutura narrativa e para o quanto fortalece a verossimilhança e a fluidez discursiva, na medida mesmo em que o primeiro plano da voz se orienta pelo tom confessional das personagens, relegando para segundo plano a intenção de contar uma história.

Diferente de *Fazes-me falta*, cujo enredo se concentra fundamentalmente em duas personagens, *A eternidade e o desejo* possui elenco bem maior. Isso não impede que toda a estrutura narrativa se calque no mesmo esquema de cenas orientadas por monólogos dialogados, cuja marcação permanente é o cruzamento de vozes sempre aos pares. A fala do “eu” é contaminada pela inarredável presença do “tu” e, na sequência das cenas, uma e outra voz, vale dizer, uma e outra personagem, alternam posições. Mônica Cunha observa com justeza que nesse jogo de perspectivas “o leitor se vê duplamente informado acerca das personagens e dos acontecimentos e, porque não, [...] se vê duplamente preso à história”^{vi}.

Essa estrutura narrativa de duplicações, além de coadunada à trama de tantas alusões ao barroco, resolve os principais perigos oferecidos pela matéria temática, em função do natural e permanente apelo ao “outro”. Graças a isso, Pedrosa pode abordar com entusiasmo “impressões de um Brasil mulato e sincrético” sem cair nas armadilhas de uma sociologia fácil e linear, mesmo que, às vezes, as afirmações sejam excessivamente parciais, como na fala de Clara a Sebastião, uma das várias passagens em que a personagem proclama a súbita afeição pela terra brasileira em detrimento do Portugal de onde vem:

Sou daqui, do Brasil – sou deste odor violento a floresta e mar, desta melancolia urbana excessivamente quente e perigosa, desta língua portuguesa lenta e lúbrica, deste baile de gerúndios mergulhado nos compassos do presente. O Brasil é o hoje vertical: todas as misérias do passado e as esperanças do futuro se aglutinam na experiência do momento presente. Eu sou desta mestiçagem mais potente do que toda a História, tu és da História, com princípio, meio e fim^{vii}.

Na verdade, circunscrita à busca de Clara, e perfeitamente adequada ao processo de duplicação inerente à técnica narrativa utilizada, o que poderia ser reducionismo sociológico justifica-se como legítimo sentimento e adequada sensação da personagem. Além disso, o aspecto dialógico do monólogo da protagonista (“eu sou desta mestiçagem” / “tu és da História”), garantia de que a voz que fala é permanentemente secundada, sugere que, ao universo imediato do que é dito se correspondam outros por onde a astúcia da autora nos leva em sua viagem de descoberta e revelação.

Os sermões de Vieira, intercalados à ação narrativa, seguidamente servem de glosa justificadora à ação e à posição das personagens. Informada pela autoridade argumentativa desse discurso primordial, a voz narrativa acautela-se atrás das palavras. Daí, busca reinscrever o mundo de quem fala e de quem vê, de quem cria e de quem lê. Por essa transposição escorregadia entre ficção e realidade, Clara é constantemente a viva expressão da voz autoral decisivamente expressa naquela junção de Portugal e Brasil, passado e presente:

Não, não vês, como eu não via. Pertencer a um país que de antigo se tornou velho também não ajuda a ver. Só através dos olhos desse Antônio que veio do Brasil eu comecei a ver. Nos olhos dele aprendi a ler Vieira, como no seu corpo aprendi a saborear o desejo infinito, o desejo como experiência da eternidade. Para essa experiência não tenho palavras. Nem sequer silêncio. Dessa experiência, sobrou-me o que sou^{viii}.

A insistência dos verbos “ver” e “pertencer”, no trecho citado, acusam uma das chaves principais do “aprendizado” de Clara/Pedrosa ao longo do universo discursivo de *A eternidade e o desejo*. Trata-se da tentativa de incorporar a experiência que se supõe a partir da disposição das palavras. Não por acaso a eleição de Vieira insiste em sua dupla personalidade de orador tentacular e sujeito de ação vigorosa. Ao seguir seus passos, Clara justifica suas próprias posições e, já nas fronteiras da ficção, a história de Pedrosa busca o passado com vistas a lançar renovadas luzes sobre o presente.

EM CONCLUSÃO

Lembremos, a propósito, que, na época de Antonio Vieira o homem vivia na história e a história habitava nele. O historiador francês Philippe Ariès define assim a identidade do povo cristão no período medieval. Já a cristandade moderna desprezou essa face da história como vivência e em seu lugar elegeu leis e teorias baseadas em

dogmatismo e moralismo. Mas a característica da sociedade medieval, baseada na recordação do passado, na sua incorporação ao cotidiano, conforme Ariès, ainda pode ser encontrada na experiência existencial de algumas comunidades tradicionais.

Essa parece ser a chave pela qual se orienta Pedrosa ao reler Vieira e aproximá-lo da figura de Clara no seu périplo baiano. Do quanto se cruzam passado e presente nessa relação entre ficção e história, emerge o apelo do arcaico, do tradicional, ou para dizer como o próprio pregador, do permanente que a roda do tempo não destrói. No fundo, a viagem de Pedrosa, a transposição do espaço nas pegadas de um passado histórico, coloca-a frontalmente diante da séria questão da temporalidade humana.

Para refleti-la, de fato, é preciso bem mais que um diário de viagem. A *eternidade e o desejo*, o romance, nasce da rica sugestão literária do tema, da vontade de representar o quanto uma trajetória, como configuração de um desejo autêntico, pode estender-se indefinidamente no tempo. Esta, aliás, é a magna lição de Vieira, no trecho que serve de epígrafe a segunda parte da narrativa, sugestivamente intitulada “O desejo”.

O excerto foi retirado do sermão pronunciado por ocasião da festa de Nossa Senhora do Ó e pregado na Igreja de Nossa Senhora da Ajuda na Bahia, no ano de 1640. O tema é a concepção de Maria. Ao redor desse núcleo ideativo, o pregador tece importantes considerações acerca da relação entre finitude e eternidade. Através da figura de Maria, cujo útero continha o próprio Deus e cuja invocação (Ó!) expressava o desejo da manifestação desse sagrado conteúdo, Vieira afirma que a aspiração temporal e carnal do homem é capaz de conter em si o eterno. Encontramos a síntese desse princípio na epígrafe selecionada por Pedrosa, que é a seguinte:

E se me perguntarem os filósofos, como podia o desejo fazer eternos aqueles dias, sendo de tão poucos meses, respondo que o modo foi, e a razão é porque os desejos da Senhora e os O dos mesmos desejos – que também são rodas – unidos e acrescentados à roda do tempo, posto que o tempo fosse finito, eles o multiplicavam infinitamente^{ix}.

A presença ausente é o que move o desejo. Essa é a conclusão de Vieira, tirada da invocação de Maria. Esse é o achado de Pedrosa, aplicado à cegueira de Clara. E essa, enfim, é a mola da história humana, permanente porque sempre se molda, eterna porque nunca se resolve.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maria Fernanda. Uma outra linguagem (entrevista). *Veja*, São Paulo, 17 de agosto de 2005.

ARIÈS, Phillipe. *O tempo da história*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

BESSA-LUÍS, Agustina. A cintilação da mortalidade. *Jornal de Letras*, p. 19, 15 de maio de 2002.

____; TÁVORA, F. *Breviário do Brasil*. Porto: ASA, 1991.

CUNHA, Mônica de Moraes Guerra da. *Sucessos na literatura*. Regras, receitas e surpresas na literatura portuguesa contemporânea. Dissertação de Mestrado. Lisboa, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, fevereiro de 2004.

PEDROSA, Inês. *No coração do Brasil – seis cartas a Padre Antonio Vieira*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

____. *A eternidade e o desejo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

NOTAS

ⁱ PEDROSA, 2008, p. 49.

ⁱⁱ Idem, p. 63.

ⁱⁱⁱ Idem, p. 24.

^{iv} BESSA-LUÍS, 2002, p. 19.

^v ABREU, 2005.

^{vi} CUNHA, 2004, p. 49.

^{vii} PEDROSA, 2008, p. 146.

^{viii} Idem, p. 26.

^{ix} VIEIRA, *apud* PEDROSA, 2008, p. 129.

PESSOA E OS LIMITES DA EXPERIÊNCIA

Pedro Dolabela Chagas - UESB¹

Uma perspectiva, um plano comum, um ponto de visada singular pode revelar semelhanças entre fenômenos aparentemente diversos. No caso que nos ocupa, se, por um lado, parece óbvio que três heterônimos de um mesmo poeta devem (por definição) ter algo em comum, por outro as diferenças entre Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos são fortes a ponto de ofuscar a visibilidade das suas convergências – mas elas existem...

Tais convergências, ausentes na forma-poema, são eixos de estruturação da composição poética. Nesse sentido, sua virtualidade se coloca como o *mesmo* que permite a variabilidade da construção poemática. Na busca desse *mesmo* (que não sugerimos ser único), discutiremos a propriedade do conceito do “observador de segunda ordem”, desenvolvido por Niklas Luhmann, para a análise comparativa dos três heterônimos de Pessoa.

Em Luhmann, a “observação de segunda ordem” descreve a condição em que se viu lançada a epistemologia moderna ao consagrar-se a percepção de que o sujeito, inevitavelmente, confere a sua própria marca ao universo que observa. Nenhuma observação é “direta” ou “isenta”, e se aquele que vê inevitavelmente impõe algo de si àquilo que é visto, então o sujeito da observação vai sendo progressivamente impelido a observar a si mesmo enquanto “autor” das suas próprias observações: ele se torna, desse modo, um observador “de segunda ordem”, alguém que se observa no próprio ato da observação (apercebendo-se, então, do seu alcance limitado). Mediante a aproximação entre o conceito de “observador de segunda ordem” e a poética dos heterônimos, interessa-nos investigar o modo como o reconhecimento da limitação da própria capacidade de abarcamento do mundo leva, em cada um deles, ao delineamento de diferentes formas de pertencimento ao mundo (a autodissolução de Caeiro, o suave hedonismo de Reis, a volúpia de Campos) e diferentes respostas emotivas à percepção

¹ Professor Adjunto do Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

da própria finitude. Interessa-nos demonstrar como, encharcados de finitude, Caeiro, Reis e Campos desenvolvem formas radicalmente diferentes de organização e reação à realidade circundante, em sua pletora de experiências possíveis.

Para situarmos a noção de “observador de segunda ordem”, façamos uma breve panorâmica da construção da idéia de sujeito no pensamento moderno, a partir da equivalência, formulada já em Descartes, entre sujeito e razão, numa associação estreita que, quando bem firmada (quando não deturpada pela fantasia ou pelos sentidos), permitiria ao sujeito modelar e controlar as suas próprias representações. Imbuída de tal poder, a razão se torna não apenas autônoma, mas também íntegra, sólida, consistente e coerente consigo mesma, pois apenas isso a torna capaz de controlar fielmente as suas observações da realidade – capaz de produzir representações *objetivamente fidedignas* ao real observado. Há coincidência, portanto, entre a realidade e a representação que dela se faz.

É, então, o uso de uma razão “pura” o que permite ao sujeito entender que o que ele vê corresponde ao que a realidade é, onde cumpre notar a reafirmação, aqui, da separação rígida entre mente e corpo (ponto em que Caeiro firmará a sua diferença). A adentrar-se o século XVIII, porém, à construção do “sujeito solar” cartesiano segue-se uma longa crise, que acabará mais tarde por colocar a própria noção de sujeito em questão (basta lembrarmos como a “crise do sujeito” esteve no centro do debate nos estudos literários em décadas recentes). A “crise” veio da constatação progressiva de quanto o observador concorre para determinar as suas próprias representações, constatação que funda um abismo entre sujeito e objeto: não há mais “ponte segura” entre “eu” e o mundo.

Tal abismo é mais propriamente “sofrido” do que friamente “constatado”. Ele é, acima de tudo, incômodo. É mesmo possível percebê-lo com tanto mais agudeza em autores que procuraram “saná-lo”. Em especial a crítica kantiana procurou fazê-lo, mas de um modo que, ao fim e ao cabo, acabou por reafirmá-lo – pois para sanar o abismo era preciso, primeiramente, reconhecer a sua existência, o que Kant fez ao fundamentar epistemologicamente a noção de que nós não vemos os objetos tais como eles são, mas sim tais como nós (biológica e epistemologicamente) os vemos... Que ele procure, a partir desse reconhecimento, conferir legitimidade epistemológica ao conhecimento objetivo produzido nas ciências (tomando Newton como referência), tal otimismo não apaga o pressuposto inicial que separa o observador do fato observado, estabelecendo

uma necessidade de mediação entre eles cujo delineamento, então, ocupará boa parte do pensamento filosófico posterior.

Por exemplo, como imediata reação ao aprofundamento da cisão em Kant, o romantismo alemão apostou na experiência estética como forma de reconciliação possível entre o sujeito e o mundo circundante – um momento em que ambos constituiriam uma espécie de sujeito-mundo indivisível, ainda que momentaneamente. É conhecida também a via hegeliana, pela qual o modo narrativo de apresentação e conexão dos fenômenos seria uma forma eficiente de mediação, servindo para suprir a lacuna entre sujeito e objeto, conferindo completude (ou “plenitude”) à insuficiência. Nada, porém, diminuiu a percepção de que o mundo escapava por entre as representações do sujeito, forçando a impressão de que “nós não estamos plenamente aí” – de que o mundo não nos pertence de fato...

Esse estado de coisas motivou a emergência daquilo que Niklas Luhmann, mais tarde, denominaria de “observador de segunda ordem”: o observador que observa a si mesmo no ato da observação. Este conceito não pretende se referir a este ou àquele pensador em particular, mas sim à questão (e à pressão) que se coloca sobre toda uma época da história do pensamento, levando à elaboração de respostas variadas. A partir do momento em que a realidade se torna opaca, o observador se percebe responsável por suas próprias representações; nesse sentido, se aquilo que “é” é aquilo que ele vê, em última análise a constatação desse atrelamento terá um viés pessimista. Pois mesmo a ação individual é colocada em questão, uma vez que, se há muito o que pensar ou sentir, pouco se pode fazer, pouco se pode *operar* a realidade: se o sujeito não pode sair de si mesmo, tudo o que ele fizer será inextricavelmente seu, e não pertencente (ou fidedignamente atinente) “ao mundo”. A ação política, tal como a produção de conhecimento, parte de um ponto-de-vista, de uma perspectiva contingente, o que mitiga a sua pretensão à universalidade, justamente no momento (pós-1789) em que as expectativas político-normativas se tornam radicalmente universais. O que a noção de “observador de segunda ordem” procura deixar claro, portanto, é o quanto o sujeito epistemológico e político (e também afetivo, como se verá em Pessoa) se torna cada vez mais consciente da sua própria finitude.

Aqui alcançamos o nosso tema, pois esse alheamento será constitutivo da “implosão” da subjetividade ao redor da qual se constrói a obra poética de Fernando Pessoa. Nela, não ocorre que um mesmo poeta tenha se “dividido” em vários, como se de variações ou “subdivisões” do mesmo se tratasse. O fato notável é que Caeiro, Reis e

Campos (aos quais nos limitamos) foram poetas diferentes, sendo isso o que justifica o nosso interesse em buscar, neles, condicionantes estruturais em comum, um esforço que doutro modo – se acaso os considerássemos faces diferentes do mesmo – seria redundante. Da nossa perspectiva, e na seqüência da discussão que viemos encaminhando, aqueles três heterônimos, colocados numa relação de autonomia recíproca (que não prevê qualquer possibilidade ou vontade de síntese), dramatizam os limites do pensamento, da percepção e da ação do sujeito *diante de* um mundo que não mais se deixa assimilar. Em Pessoa, a subjetividade deixa de ser o meio cristalino de abertura para mundo, para se tornar o meio *denso* de exploração do mundo a partir de si mesma, em sua cisão com um mundo que, justamente por isso, se torna opaco.

Começemos por Alberto Caeiro. Podemos, de saída, imaginar o seguinte desdobramento das premissas que elencamos: num plano epistemológico, a finitude do sujeito, a sua circunscrição (quase “prisão”) a si mesmo, a limitação da sua capacidade de tocar diretamente aquilo que o circunda teria como pólo oposto o caráter ilimitado (ou “infinito”) da natureza, plena em si mesma e indiferente à escala humana de apreciação. A natureza seria ilimitada, pois, ao passo que aos humanos é possível encontrar nela somente aquilo que eles nela colocam, a natureza, em si mesma, teria uma imanência própria, que a nossa visão finita estaria condenada a ignorar. Se esse é um desdobramento do campo epistemológico inaugurado pelo “observador de segunda ordem”, por ele se entende como, na poética de Caeiro, tem-se uma imanência e uma plenitude da natureza que, para ser de fato apreciada, em sua oposição radical aos padrões de percepção e aos modos de vida “humanos, demasiado humanos” socialmente reificados, favorecerá duas saídas: em vários momentos, tem-se em Caeiro a *denúncia* da incapacidade dos homens em tocar a natureza circundante (por privilegiarem, em seu agir normalizado, a faculdade do pensamento, tão caracteristicamente humana); noutros, tem-se a *dissolução* radical da voz poética na natureza pura.

A primeira alternativa é mais propriamente “crítica”, ao colocar-se visivelmente *contra* um estado de coisas cuja insuficiência quer-se deixar manifesta. Nesse sentido, não se deve procurar nela uma sugestão de equacionamento prático (ou “ético”) do estrato criticado; ali, o que se tem é o auto-distanciamento da voz poética quanto à “queda” humana na finitude, em função da sua auto-entrega acrítica ao *cogito* – pela sedução do conhecimento, que é tanto mais produtivo quanto mais se afasta (afastando o Homem) daquilo com que se ocupa: “Creio no mundo como um malmequer/ Porque o vejo./ Mas não penso nele/ Porque pensar é não compreender.”ⁱ O “não pensar” surge,

nesta primeira alternativa, como uma proposição (ou ação) programática, um gesto de resistência ou recusa.

A segunda alternativa, que é quase como um desdobramento desta, será, porém, bem mais radical. Ela evoca, mais uma vez, a denúncia da razão como *métro*n primordial de interação com o mundo, mas para levar, agora, à dissolução completa do sujeito cognitivo na natureza. Nessa dissolução o sujeito deixa de ser a “pura mente”, privilegiada pela modernidade epistemológica, para se tornar “pura sensibilidade”: “os meus pensamentos são todos sensações./Penso com os olhos e com os ouvidos/E com as mãos e os pés/E com o nariz e a boca.”ⁱⁱ A finitude está superada aí, porém tragicamente: ela é superada apenas mediante a própria dissolução do sujeito na natureza. Se é a nossa condição de “sujeitos” que nos aprisiona, ao deixarmos de sê-lo ganhamos, em troca, o mundo. A consequência ética (quase “etológica”) deste auto-apagamento está em que, na poética de Alberto Caeiro, tem-se o distanciamento voluntário do sujeito poético quanto ao comércio humano e à ação intramundana. Não há “cidade” em seus poemas, o campo é a sua ambiência de eleição, a solidão é o seu estado preferencial. Não se imagina que os seus “rebanhos” sirvam para o proveito econômico, que o poeta conviva regularmente com outras pessoas ou mesmo que ele habite algum lugar específico. No limite, a sua crítica à finitude da razão é uma crítica radical ao universo humano; que outra consequência poderia isso ter senão a impossibilidade da vivência social, tal como ela se institui regularmente?

Em Ricardo Reis o quadro é composto de maneira diferente. O mundo continua sendo inalcançável pelo sujeito em seus modos preferenciais de observação (i.e., através da cognição). Mesmo a percepção (em sua porção meramente sensorial) parece conhecer limites que ela não tem em Caeiro, uma vez que Reis jamais chegará à vertigem da dissolução total da mente – o que preserva a percepção como um *factum* humano, pelo qual (dada a imposição da sua própria forma àquilo com que se depara) a exterioridade do mundo é convertida em alteridade. Paralelamente, também a ação tem a sua finitude reforçada, uma vez que o poeta é consciente quanto ao seu caráter também auto-confirmador – a sua constrição do livre fluxo da experiência. Por isso se vê que o lugar do sujeito se mostra, mais uma vez, limitado; ele não é, todavia, anulado, o que estabelece uma diferença entre Reis e Caeiro. Enquanto neste último tem-se o auto-distanciamento da ação intramundana através da valorização ética da solidão e do isolamento na natureza, em Reis o reconhecimento dos limites da percepção, da observação e da ação é um reconhecimento ativo, uma vez que, dentro dos nossos

limites, e especialmente se soubermos reconhecê-los (mas não para negá-los), a vida pode, e deve, ser gozada: “ Não consentem os deuses mais que a vida./Tudo pois refusemos que nos alce/A irrespiráveis píncaros.”ⁱⁱⁱ Esses versos *reconhecem* limites, *programaticamente*. A crítica recai sobre a compulsão a medir a presença humana no mundo pela recorrência a padrões (literal ou cripticamente) extra-mundanos: tais “irrespiráveis píncaros” remetem à miragem metafísica ou, pelo menos, à ambição de fazer-se da vida mais do que simplesmente “vida”. É o que busca, por exemplo, aqueles que fazem do amor um compromisso: o matrimônio, por exemplo, pretende congelar o momento singular (e talvez fugaz) de uma relação num contrato permanente; em direção contraposta, a poética de Reis parece privilegiar o contato momentâneo, a maior liberdade de movimento: “Não queiras, Lídia, edificar no spaço/Que figuras futuro, ou prometer-te/Amanhã. Cumpre-se, hoje, não sperando./Tu mesma és tua vida.”^{iv}

De maneira semelhante, o prazer com as coisas do mundo (o suave hedonismo de Reis) não é diminuído como frivolidade, uma vez que, em sua dimensão pequena, o prazer efetivamente oferece pequenos momentos de plenitude. Em Reis, alguma ação é afirmada, desde que se reconheça a sua finitude essencial – o que, por sua vez, não mitiga o seu potencial eticamente positivo, mormente relacionado à pequena constituição cotidiana de um pequeno-porém-saudável mundo da vida. Dentro dos limites que nos são constitutivos, “Sê todo em cada coisa. Põe quanto és/No mínimo que fazes./Assim em cada lago a lua toda/Brilha, porque alta vive.”^v Em Reis tem-se a delimitação, pelo sujeito, de um espaço que, pequeno, parcial e contingente, ainda assim é *seu* – e desse modo pode ser vivido, bem vivido, dentro dos seus claros limites.

Álvaro de Campos, por fim, nos traz a implosão do sujeito que pretende tudo abarcar, mas que sofre ao perceber a sua impotência em fazê-lo. A finitude é tão mais fortemente sentida como limitação quanto mais intensa permanece a vontade de rompê-la, no desejo – na compulsão – pelo abarcamento das coisas do mundo: “Sentir tudo de todas as maneiras./Sentir tudo excessivamente/Porque todas as coisas são em verdade excessivas./E toda a realidade é um excesso, uma violência.”^{vi} O que produz a nota de tensão, aqui, é uma vontade de plenitude que se vê lançada a enfrentar a sua própria finitude. Daí a voz poética oscilará entre a violência ativa – a fúria na vontade de absorver no poema a pletora de estímulos circundantes (neste poeta que, oposto a Alberto Caeiro, tem na cidade o seu ambiente de eleição) – e a resignação, a amargura daquele em que o máximo de vontade de absorção trará, inevitavelmente, a máxima percepção de tudo aquilo que ficou por absorver, assim como da medida em que a

matéria absorvida é, também inevitavelmente, filtrada e moldada pelas suas disposições subjetivas. Em Campos, o *máximo* é, ao fim e ao cabo, sintoma da falta: “Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti./Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir.”^{vii} Em Álvaro de Campos a melancolia da impotência é o reverso da ânsia do sujeito por um contato pleno com a realidade circundante, ânsia que só pode esbarrar em sua própria impotência. Ao observar-se em “segunda ordem” – ao observar-se em sua limitação como sujeito observador –, em sua frustração, Campos vive a sua própria condição intramundana como um convite ao niilismo.

Em todos os três heterônimos, nota-se algum tipo de posicionamento ou resposta à percepção de que o sujeito tem um raio limitado de ação no mundo, decorrente da limitação das suas capacidades de percepção, observação e interpretação. Incapaz de acessar o real de forma imediata (há sempre alguma mediação colocada pelo *self*), o sujeito pode 1) descartar as suas próprias representações por serem “excessivamente humanas”, e portanto alienadas do mundo natural (como na porção declaradamente crítica da poesia de Caeiro); 2) restringir as suas representações a um domínio restrito, defendendo ao mesmo tempo a noção de que representações e ações, desde que autoconscientes da própria finitude, podem manter-se saudavelmente ativas (como no *gozo* da vida defendido por Reis); ou então, dentre os casos que analisamos, 3) sofrer ao perder o controle sobre as suas próprias representações (que excedem a sua capacidade de visão e discernimento): sofrer ao percebê-las excessivamente limitadas ou excessivamente suas, como em Campos.

Três “respostas” são dadas, que não podem ser sintetizadas numa solução apaziguadora. O fato é que o “drama” encenado por Pessoa (para utilizarmos o termo de Seabra) é tal que, dele, não se depreende qualquer solução unívoca. O reconhecimento da limitação da própria capacidade de abarcamento das “coisas do mundo” leva, em cada um dos heterônimos, ao delineamento de uma forma diferente de pertencimento ao mundo: em Caeiro, o mergulho no mundo mediante o apagamento (a autodissolução) do sujeito cognoscente na natureza (com a colocação entre parênteses do mundo, enquanto comércio humano); em Reis, o hedonismo autocontido (a disciplina do prazer); em Campos, a oscilação entre a volúpia e a depressão. Em todos os casos, saber-se finito produz perturbação, impelindo à formulação de uma resposta etológica. Num limiar entre a epistemologia e a ética (e a moral e a política), a formação do “observador de segunda ordem”, tão decisivo para o pensamento moderno, deixa o seu lastro performativo na poética de Pessoa.

Apenas na década de 60 do século XX a crise do sujeito (em conjunto com a famosa “crise da representação”) assumiu uma posição proeminente nos Estudos Literários. Mesmo que Nietzsche e Heidegger sejam vistos retrospectivamente como os arautos da questão, a geração de Derrida e Foucault foi quem lhe deu impulso, num momento da história do pensamento em que ela finalmente encontrou pouca resistência – por razões diversas, um momento suficientemente maduro para colocar por terra as noções de objetividade científica herdadas do século XIX, assim como também a estabilidade, a “identidade consigo mesmo” daquele que a produz. A partir de então a “crise” da noção de sujeito conheceu fortes desdobramentos – basta nos lembrarmos de Barthes e a sua declaração da “morte do autor”.

Mas aqui já adentramos noutro assunto, corolário de uma questão histórica que o próprio Fernando Pessoa, assunto deste texto, jamais teria podido imaginar – e que apenas indiretamente diz respeito à sua poesia.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. “A morte do autor”, in: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987, pp. 49-53.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1997.

LUHMANN, Niklas. *Social systems*. Stanford: Stanford University Press, 1995.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

NOTAS

ⁱ Pessoa, 1965, p. 207.

ⁱⁱ Pessoa, 1965, p. 212.

ⁱⁱⁱ Pessoa, 1965, p. 260.

^{iv} Pessoa, 1965, p. 292.

^v Pessoa, 1965, p. 289.

^{vi} Pessoa, 1965, p. 406.

^{vii} Pessoa, 1965, p. 334.

MIGUEL E MIGUÉIS TORGA: UMA RECRIAÇÃO DE SI MESMO¹

Raquel Terezinha Rodrigues - UNICENTRO²

Amanhã regressarei. Este paraíso ainda não é meu duradoiramente. É dos meus antepassados, que nele moram em cada canto da casa e do quintal. Desde há muito que sei que sou usufrutuário de uma herança sagrada, que só merecerei se nunca me esquecer que S. Martinho de Anta é um berço onde tenho de nascer todas as horas e morrer um dia. (Torga, Diário XVI)

A condição de usufruir da herança sagrada para Miguel Torga é não se esquecer. Um dos casos mais famosos da literatura, que trata não do esquecimento em si, mas do medo desse mesmo esquecimento, é *A Odisseia*. Ulisses teme esquecer o retorno, ele luta contra tempestades, forças inimigas, deusas apaixonadas, contra Polifemo, mas o pior perigo a que foi submetido foi o da tentação de esquecer-se do retorno.

Contudo, o esquecimento, segundo Weinrich, aproxima-se muito mais da memória, do que imaginamos: “Mas talvez o esquecimento também seja apenas, dito de forma trivial, um *buraco na memória*, dentro do qual algo cai, ou “do qual algo cai”³.

Dessa forma, as lembranças passam livremente para o esquecimento como também podem ressurgir dele. Essa propriedade de conservar e restituir informações que caracteriza a memória, dá a ela, segundo Ecléia Bosi, “um caráter não só pessoal, mas, familiar, grupal, social. (...) É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora, é

¹ Este trabalho faz parte de um projeto maior que se propõe estudar a obra memorialística de Miguel Torga intitulada *A criação do Mundo*, e que foi apresentado como tese de doutoramento na Universidade de São Paulo (USP)

² Professor Adjunto da Universidade Estadual do Centro-Oeste Paraná (UNICENTRO)

³ WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p 31.

sentimento, reaparição do feito e do ido...”⁴, estabelecendo assim, uma relação entre a memória, a temporalidade e a identidade. A existência de um passado e do seu resgate, o que para autora, não só junta o que aconteceu em um outro tempo a um eu que ele era, mas também, explica como esse mesmo eu tornou-se a partir das mudanças sofridas. Assegura, igualmente, ao memorialista a sua permanência histórica.

O grande questionamento se dá sobre o momento do surgimento da literatura de cunho intimista, tendo em vista que ela tem como centro o sujeito e assim, faz parte da sua existência narrar fatos que aconteçam a ele. Todavia, o discurso íntimo manifesta-se um pouco mais tarde.

Alguns autores localizam o fortalecimento desse discurso na cultura ocidental a partir do século XVIII, ou seja, do estabelecimento da burguesia, mas são unânimes em concordar com Lejeune, quando este distingue traços desses textos no século XII, salientando que as cantigas medievais portuguesas são exemplos claros de textos confessionais.

Uma primeira definição de autobiografia pode ser encontrada no próprio nome: biografia de uma pessoa feita por ela própria, traduzindo assim, sua vida em “grafias” ou “escritas”. Philippe Lejeune⁵ define textos autobiográficos como sendo relatos retrospectivos que alguém real faz de sua própria existência. Compreende gêneros como memórias, biografias, romances pessoais, auto-retratos, etc. Segundo o autor, se estabelece, nesses textos, um pacto autobiográfico em que a identidade desse autor será confirmada pelo seu nome no texto, que remete ao nome da capa.

Todavia, admite que haja ambigüidades que não podem ser delimitadas claramente e, em seu texto *Je est un autre*⁶, fala de um eu, cujo relato verdadeiro de sua vida é relativizado pela possibilidade de uma autobiografia literária, que se situa entre verdade histórica e ficção. Essa tradução garante ao texto uma ilusão maior de veracidade, que Pierre Bourdieu⁷ chama de ilusão retórica. Porém, ao admitir-se a possibilidade de que a história de uma vida possa ser mesclada pela interpretação e pela imaginação criadora, evita-se a ilusão retórica, proposta por Bourdieu.

⁴BOSI, Ecléia. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.22

⁵ LEJEUNE, Philippe. “Le Pacte autobiographique”. In: *Poétique*. Paris: Seuil, 1973, p 137-162.

⁶ _____. *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1990.

⁷ BOURDIEU, Pierre. “L’illusion Biographique”. in.: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. Paris: n. 62/63, juin. 1986, p. 69-72. Paris: n. 63, sep. 1985, p. 259-277.

Todas essas reflexões suscitadas pela autobiografia, fazem pensar com Bonnet⁸ que mesmo vivendo em um tempo em que foi declarada a morte do autor por Roland Barthes⁹, ele evoca esse desprendimento entre quem escreve e o que escreve. Com isso, é impossível pretender que o tema intimista seja eliminado. Trata-se, pois de um retorno ao já referido tema, o qual segundo o autor, nunca deixou de estar presente.

Dessa forma, escrever sobre si, vai além da tentativa de não deixar que seu nome seja esquecido. Há autores que alcançariam permanência histórica pela sua obra, sem a necessidade de recorrer aos textos intimistas, mas que se debruçam sobre eles, fazendo mais do que satisfazer a mera curiosidade dos seus leitores. A escrita de si atenua a solidão, é uma tentativa de reconhecimento, faz o papel de companheiro, de confissão e acima de tudo é uma forma de lutar contra os próprios medos.

Clara Rocha¹⁰, ao citar Morgenthau e Person, assegura que o homem moderno é um ser desamparado e que faltam lugar, grupo, deus ou tribo com quem ele possa se identificar, sendo assim, conclui a autora que a escrita do eu pode ser vista como uma forma de salvação individual.

Em se tratando de textos autobiográficos, um dos aspectos a ser levado em conta, além da complexidade do gênero é, segundo Eliane Zagury¹¹, a sua participação em duas linhas contrastantes, ou seja, ao mesmo tempo em que é uma narrativa histórica é prosa lírica. O escritor se vê, ora puxado para um lado, ora para outro, mas a linha mestra desse movimento é a memória. E mesmo que opte por um dos lados a tendência é, segundo a autora, de ser atraído pelo outro.

Monteiro Lobato, em seu livro *Memórias de Emília*, mostra como a boneca e dona Benta, conhecidas personagens da literatura brasileira, em uma conversa aparentemente ingênua, evocam os grandes questionamentos que envolvem o gênero e o seu conteúdo. As personagens questionam sobre a escrita memorialística, o período de abrangência que será narrado e o conceito de verdade, pois a idéia é que ninguém supostamente escreveria algo que não fosse totalmente verdadeiro sobre si, entrando conseqüentemente nas duas linhas contrastantes sugeridas por Zagury:

⁸ BONNET, Jean-Claude. *Le fantasme de l'écrivain*. in. Poétique. Paris: Éditions du Seuil, Le Biographique. n. 63, sep. 1985, p. 259-277.

⁹ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

¹⁰ ROCHA, Clara. *As máscaras de Narciso. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992. o que se discute aqui diz respeito também ao homem de fins do século XIX.

¹¹ ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1982, p. 15.

Tanto Emília falava nas suas memórias que uma vez dona Benta lhe perguntou:

_Mas, afinal de contas, bobinha, que é que você entende por memórias?

_Memórias são a história da vida da gente, com tudo que aconteceu desde o dia do nascimento até o dia da morte.

_Nesse caso, caçooou dona Benta, uma pessoa só pode escrever suas memórias depois que morre...

_Espere, disse Emília. O escrevedor de memórias vai escrevendo, até sentir que o dia da morte vem vindo. Então pára; deixa o finalzinho sem acabar. Morre sossegado.

_E as suas vão ser assim?

_Não porque não pretendo morrer. Finjo que morro, só. As últimas palavras têm que ser estas: E então morri...com reticência. Mas é peta. Escrevo isso, pisco o olho e sumo atrás do armário para que Narizinho fique mesmo pensando que morri. Será a única mentira das minhas memórias. Tudo mais será verdade pura, da dura – ali na batata, como diz Pedrinho.

Dona Benta sorriu.

_Verdade pura! Exclamou. Nada mais difícil do que a verdade, Emília.

_Bem sei, disse a boneca. Bem sei que tudo na vida não passa de mentiras, e sei também que é nas memórias que os homens mais mentem. Quem escreve memórias arruma as coisas de jeito que o leitor fique fazendo uma alta idéia do escrevedor. Ora, para isso ele não pode dizer a verdade, porque senão o leitor fica vendo que ele era um patife igual aos outros. Logo, tem que mentir com muita manha, para dar idéia de que está falando a verdade pura.¹²

Mesmo sabendo que tanto dona Benta quanto Emília são personagens de ficção, não se pode negar, inicialmente, o que o próprio nome já traz no cerne de sua definição: um texto autobiográfico é aquele em que o autor, em vida, escreve sobre si mesmo, baseando-se em fatos vividos e utilizando-se da memória como arquivo de emoções. Nos estudos realizados por Lejeune são definidos como relatos retrospectivos e que estabelecem os mais variados pactos nos quais o nome da personagem coincidirá ou não com o nome da capa.

Pode-se dizer que através da grande brincadeira que Lobato faz ao atribuir uma existência, ainda que ficcional a uma boneca, ele proporciona recordações dessa vida ficcional que merecem ser contadas e lidas.

¹² LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 3 ed. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1939.

E também, ao dar voz à personagem, faz uma reflexão sobre questionamentos mais profundos em relação ao gênero intimista que é o fato de atribuir a idéia do inacabado que permeia o texto de cunho intimista, pois só a morte poderia dar a completude necessária. Além disso, a idéia de “verdade pura” como ressalta a boneca, ao ser questionada sobre o fato de dizer que morreu, sem que isso tenha acontecido, essa seria, segundo Emília a “única mentira” em suas memórias. Todavia, ela se diz consciente de que na realidade há “um certo” arranjo por parte do escritor, para que o “leitor fique fazendo uma alta idéia do escrevedor” e também para que ele se destaque dos outros seres “comuns”.

É o que William Gass¹³ chama de autocentrimento, que consiste não somente no fato de achar que sua vida tem algo muito interessante que despertará a curiosidade de alguém, como também no de admitir que o sujeito omite certos trechos “chatos” de sua existência, os quais julga embaraçosos, e reforça outros em que “tenta ocultar o engodo atrás da confissão” e há ainda a idéia de que a mentira tem que “ter manha” para dar a impressão de verdade.

O que Emília chama, inocentemente ou não, de mentira, é definido por Lejeune como sendo uma ambigüidade que permeará o texto intimista, ou seja, uma narrativa que é relativizada pela verdade histórica e pela ficção, e que Bourdieu chama de ilusão retórica, que só é evitada quando se admite tal possibilidade de existência.

Dessa forma, o livro *A criação do mundo*, apresenta, aparentemente, a história de uma vida como tantas outras que a literatura ao longo dos tempos revelou, sem grandes complicações no enredo, uma existência contada com suas alegrias e suas tristezas. A diferença dos outros seres se dá porque essa vida narrada tem duas profissões consideradas “sagradas”: uma que interpreta e cura as dores do corpo e a outra que interpreta e revela as dores da alma, sem que necessariamente sejam curadas, mas têm, nessa revelação um alívio considerável.

Pensando com Lejeune, tem-se aqui a história de alguém contada por essa mesma pessoa o que vem a caracterizar o gênero intimista. Contudo, em *A criação do mundo*, vê-se o pacto autobiográfico descrito por Lejeune confirmado apenas quando o próprio autor assina o prefácio, identificando-se e dizendo que escreveu sobre questões pessoais tiradas do material da sua própria vida. É o que Lejeune chama de pacto zero

¹³ GASS, William. A arte do self. *Folha de São Paulo*, 21 agosto 1994, Mais, p.6-4

em que há uma indeterminação ou mesmo ausência de nome na narrativa, como no caso de Torga.

A escrita de si, da maneira como é estabelecida em *A criação do mundo*, é além de um ato narcisístico, no sentido de auto-conhecimento, também, a identificação com outra figura mitológica: Zeus. Dessa forma, a relação com a Bíblia se dá pelo fato de o mundo ser criado em seis dias, mas além de criador ele se revolta, aí é que a aproximação com Zeus se efetiva, tendo em vista que, após se rebelar, este se relaciona com a memória, perpetuando-se.

Júpiter ou Zeus, embora seja chamado de “o pai dos deuses e dos homens” teve um começo, após ter se rebelado contra Saturno. Dividiu os domínios paternos com os irmãos. Da sua união com Mnemósine (Memória) nasceram as musas. É a representação do poder criador e preservador.

Segundo Schüller, essa união constitui um ato revolucionário, pois sem a memória ele não era nada e não seria nada, estaria mais próximo das pedras do que dos homens, sempre idêntico, sem planos.

O casamento fere o poder absoluto. Zeus contamina-se com a instabilidade das construções mentais, que incessantemente dissolvem o que edificaram. A memória propõe-lhe um passado inseguro, de múltiplas versões, como se constata nas epopéias, nas odes, nas tragédias, nos textos em prosa. Já que a Memória atualiza possíveis, a nenhuma versão cabe o privilégio de definitiva. Versão verdadeira? Todas e nenhuma. Móvel como o homem é a substância que flui no leito do acontecer.¹⁴

Essa propriedade de conservar, humanizar e restituir informações que caracteriza a memória dá a ela, segundo Ecléia Bosi, a compreensão do que acontece agora por meio do que aconteceu outrora, culminando na reaparição do feito e do ido. Com isso estabelece o que a autora chama de uma relação entre a memória, a temporalidade e a identidade, em que o “eu” de agora vai ser explicado, por meio das mudanças sofridas ao longo da sua existência.

¹⁴ SCHÜLER, D. A fragmentação da memória. In.: *Literatura e Memória cultural*. 2º Congresso ABRALIC, Anais, Belo horizonte, 1991, p. 418

Wander Melo Miranda no capítulo que intitula “o texto da memória”, afirma que a mesma atua como uma espécie de arquivo, dando ao sujeito uma consciência, ainda que falsa, de plenitude. Para ele:

Nesse caso, ao atuar como eco, arquivo, duplo do *eu*, a memória impõe ao sujeito que lembra a consciência (falsa) da sua plenitude e autonomia, condenando-o a refazer o tecido da sua história sempre com os mesmos fios de um único e imutável trançado o qual, por não conter os fios que o Outro tece, é irremediavelmente alienante.¹⁵

Segundo o crítico, o texto procura imitar a memória, ou seja, “a escrita procura perfazer, então, caminho semelhante ao da memória – página meio branca, impressa em sulcos negros. O resultado são as idas-e-vindas, interrupções e retomadas da matéria narrada. Ao que Rocha considera como sendo “o eterno recomeço do dizer”. E que em Torga funciona como um mascaramento e uma traição das expectativas de leitura, o que faz com que as repetições sejam lidas, não como questões com as quais o autor não consegue lidar, mas como situações que ele pretende reforçar, como por exemplo, o amor à terra natal.

Embora o próprio autor tenha dúvidas em relação ao tipo de texto que produziu, uma crônica, um romance, um memorial ou um testamento, o teor do texto é recheado de reminiscências, que têm ligação com a vida real. Ao confrontar objetividade com imaginação, a idéia proposta no prefácio em relação à construção de vários mundos concretiza-se ao dizer que no mundo dele foi feita uma tenaz, paciente e dolorosa construção reflexiva, tendo como material a própria vida.

Mundo de contrastes, lírico e atormentado, de ascensões [*sic*] e quedas, onde a esperança, apesar de sucessivamente desiludida, deu sempre um ar da sua graça, e que não trocava por nenhum outro, se tivesse de escolher. Plasmado finalmente em prosa – crônica, romance, memorial, testamento -, tu dirás, depois da última página voltada, se valeu a pena ser visitado. Por mim, fiz o que pude. Homem de palavras, testemunhei com elas a imagem demorada de uma tenaz, paciente e dolorosa construção reflexiva feita com o material candente da própria vida.¹⁶

E essa construção reflexiva encontra no texto memorialístico, que é o conteúdo da forma, um campo apropriado para que a imaginação “imponha seus direitos”:

¹⁵ MIRANDA, Wander M. 1992. op. Cit. p.120

¹⁶ TORGA, Miguel. *A criação do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p.12-13

Cansada de tanta objectividade, a imaginação ia impondo os seus direitos. E quase sem eu dar conta, quando fui a ver, ao lado desse livro aplicadamente descoberto, tinha outro ludicamente inventado, onde uma fauna estranha se movia a cumprir com romanesca naturalidade as leis da vida e da morte.¹⁷

O estabelecimento do gênero memorialístico serve como estratégia de contenção, para que o leitor tenha uma maior ilusão de verdade. Mesmo dando pistas de que o relato tenha algo de fantasioso ou impreciso, como o da primeira experiência tida em relação à morte a qual denominou de “a primeira noite da minha vida”. Conta que assim como o professor Botelho, a vida, também, dava-lhe lições cotidianas e uma delas foi a *encomendação* que avivava essa primeira noite. De resto, diz que é uma reminiscência imprecisa.

Contudo, se durante a narrativa ele dá pistas quanto à nitidez de suas lembranças, o texto memorialístico permite que se recorra sempre que necessário à vida do autor, por meio das informações fornecidas pela narrativa. O que encontra eco em Lejeune, quando admite a possibilidade de uma autobiografia literária em que o texto oscila entre a verdade histórica e a ficção. Sabe-se que Torga foi colaborador em várias revistas, dentre elas a *Revista Presença*, e que foi ainda responsabilizado pela cisão do grupo. Assim, encontra-se na narrativa a explicação do momento em que o “mundo cultural” começou a dar sinais. Isso aconteceu em relação ao convite que recebeu para fazer parte do grupo de colaboradores da revista, que na narrativa é chamada pelo nome fictício de *Vanguarda*.

Sugere que talvez juntando aos outros gemidos e dúvidas possa ser deles remate, os quais “mais do que páginas de meditação, são gritos de alma irreprimíveis dum mortal que torceu mas não quebrou, que, sem poder, pôde até à exaustão”¹⁸. E conclui dizendo que se despede sem azedume e ressentimentos, mas que confia no juízo da posteridade, que vai relevar os defeitos e pôr em conta as virtudes, ainda que poucas. E em *Coimbra, 10 de Dezembro de 1993*, conclui com o poema:

REQUIEM POR MIM
Aproxima-se o fim.
E tenho pena de acabar assim,

¹⁷ ROCHA, 1996. Op. Cit., p.535

¹⁸ TORGA, Miguel. 1995, op. Cit. p. 1786.

Em vez de natureza consumada,
Ruína humana.
Inválido do corpo
E tolhido da alma.
Morto em todos os órgãos e sentidos.
Longo foi o caminho e desmedidos
Os sonhos que nele tive.
Mas ninguém vive
Contra as leis do destino.
E o destino não quis
Que eu me cumprisse como porfie,
E caísse de pé, num desafio.
Rio feliz a ir de encontro ao mar
Desaguar,
E, em largo oceano, eternizar
O seu esplendor torrencial de rio.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BONNET, Jean-Claude. *Le fantasme de l'écrivain*. in. Poétique. Paris: Éditions du Seuil, Le Biographique. n. 63, sep. 1985. BOSI, Ecléia. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. "L'illusion Biographique". in.: *Actes de la Recherche em Sciences Sociales*. Paris: n. 62/63, juin. 1986, p. 69-72. Paris: n. 63, sep. 1985.

GASS, William. A arte do self. *Folha de São Paulo*, 21 agosto 1994, Mais, p.6-4

LEJEUNE, Philippe. "Le Pacte autobiographique". In: *Poétique*. Paris: Seuil, 1973.

_____. *Je est un autre. l'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1990.

LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 3 ed. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1939.

MIRANDA, Wander M. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da USP; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

ROCHA, Clara. *As máscaras de Narciso. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.

SCHÜLER, D. A fragmentação da memória. In.: *Literatura e Memória cultural*. 2º Congresso ABRALIC, Anais, Belo horizonte, 1991.

TORGA, Miguel. *A criação do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p.12-13

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p 31.

ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1982.

MARCAS DE IRONIA EM LÍDIA JORGE

Raquel Trentin Oliveira - UFSM¹

A literatura moderna assumiu o tom irônico como uma de suas facetas principais. Ao assimilar a ironia como seu processo constitutivo, a literatura pós-romântica levou o termo a uma complexidade crescente, a um alargamento considerável de sua carga significativa, contribuindo para que se tornasse “indefinível/ inclassificável em todas as suas formas e variedades”ⁱ. De fato, a produção literária portuguesa dos últimos tempos usa e abusa da ironia para alicerçar seu profundo vetor ético-político, sua intenção de combatividade.

Atentando para o texto de Lídia Jorge, recorrentemente verifico um tipo de ironia que desmascara a visão do mundo das personagens, fazendo uma crítica mordaz à ideologia que elas representam. Neste espaço, apresento uma pequena mostra disso, focalizando dois de seus romances, **A costa dos murmúrios** (1988) e **O vento assobiando nas gruas** (2002).

Como explica Cullerⁱⁱ, não existe ironia por si ou em si. Não há ironia sem ironista e sem alguém que a receba como tal. Isto é, uma estrutura irônica implica necessariamente a presença de um Emissor, que envia uma Mensagem a um Receptor, que, por sua vez, interpreta essa mensagem como irônica. Para interpretar a Mensagem como irônica, o Receptor precisa entender a contradição que a embasa e visar à intenção do Emissor. E para isso, é necessário que haja entre ele e o Emissor uma convenção preestabelecida, ou seja, que ambos compartilhem do conhecimento de um mesmo código. Assim, o receptor reconhece a intenção do Emissor através de sinais contidos no contexto em que a Mensagem se insere, podendo estes sinais estarem num *contexto restrito* (no nível da expressão de uma frase ou texto) ou num *contexto lato* (nas convenções estabelecidas entre emissor e receptor, desde o conhecimento partilhado de uma mesma língua até as convenções culturais)ⁱⁱⁱ.

Lídia Jorge utiliza-se de um tipo de ironia retórica^{iv}. O Emissor (o narrador ou mesmo o autor implicado no texto) expõe, na fala das personagens, justamente o ponto

¹ Professora Dr. da Universidade Federal de Santa Maria-RS.

de vista que pretende atacar. As personagens assumem uma postura retórica, como se estivessem a enunciar uma grande verdade, mas o próprio modo como proferem seus discursos – a entonação, o uso de determinadas palavras, a gesticulação, a emoção envolvida –, acaba por sinalizar o despropósito do que é dito. A narrativa, assim, apela para a convivência do seu interlocutor, para a sua capacidade de detectar a incredibilidade do que está sendo explicitamente defendido pelas personagens e, por conseguinte, de valorizar a relevância do ponto de vista implicitamente defendido.

Em **A costa dos murmúrios**, esse recurso é usado na construção de personagens do comando do exército português atuante em Moçambique, no decorrer da guerra colonial. No episódio intitulado *Os gafanhotos*, que abre o romance, os soldados assistem ao casamento de um dos alferes, no terraço do hotel *Stella Maris*, enquanto, embaixo, na costa marítima, acumulam-se corpos envenenados de negros. Em meio ao cortejo que observa os corpos negros através de binóculos, o major defende: “Por mim, mataram-se à catanada e foram-se atirando ao mar. Só quem desconhece as matanças sazonais, não aventa essa hipótese como a mais provável”^v. Diante do carregamento dos corpos em caminhões de lixo, ele ainda insiste: “porque não admitir que os povos autóctones daquela terra não se quisessem suicidar? E não seria um gesto nobre? Suicidarem-se colectivamente como as baleias, ao saberem que nunca seriam autônomos e independentes? Nunca, nunca, até o fim da terra e da bomba nuclear?”^{vi}.

Mas quem oferece a versão definitiva do fato é mesmo o capitão das “imensas condecorações”. “Como não haveria de saber?”, esclarece o narrador, “Tinha a camisa de algodão aberta, já transpirando àquela hora, e via-se-lhe sob a camisa uma profunda cicatriz”. O capitão afirma:

Esses gajos, os *blacks*, descobriram no porto um carregamento de vinte bidons de álcool metílico que iam a caminho duma tinturaria, e pensaram que era vinho branco, e descarregaram-nos ontem de tarde, e abriram os bidons, e beberam todos, e distribuíram pelos bairros de caniço, e agora uns estão lerpando e outros vão cegar. Os que a maré trouxe foram só os que o mar encontrou, recolheu à beira e deitou. As praias vão mais é ficar coalhadas deles quando chegar a noite. Vocês vão ver. Os *blacks*! Vê-se mesmo que são ideias de *blacks*!^{vii}.

É fácil de perceber, nessas passagens, o tom impróprio com que as personagens explicam as causas da mortandade negra, sinalizado nos exageros (nunca, nunca seriam autônomos e independentes, nunca, nunca, até o fim da terra e da bomba nuclear), nas repetições (“e pensaram que era vinha branco, e descarregaram; e abriram os bidons; e

beberam; e distribuíram”), nas perguntas insistentes (“porque não admitir que os povos autóctones... não se quisessem suicidar? E não seria um gesto nobre? Suicidarem-se colectivamente...? Nunca, nunca, até o fim da terra e da bomba nuclear?”), na comparação absurda (suicidaram-se como as baleias), no vocabulário estranho (*blacks*, *catanada*, *lerpar*²). Esse tom de autoridade entra num evidente contraste com o que é defendido, pois o mais provável não era que os negros tivessem se suicidado em massa, nem mesmo que tivessem confundido vinho branco com veneno.

No final do romance, já quando é Eva Lopo quem narra a história, tendo os soldados retornado da guerrilha, um jornalista pergunta ao General “Mas será que não se pode já falar em pacificação absoluta?”, ao que ele responde:

Meu Deus, se não chamavam àquele estado de ordem pacificação absoluta, então as pessoas tinham da paz um ideal de planeta sem sussurro de vida. Ora essa! // Numa acção daquela envergadura, apenas tinham perecido trinta e cinco homens, quando se previam para cima de cinquenta! Oficiais só haviam sido atingidos quatro, e desses só dois tinham tido morte, o que era verdadeiramente assinalável. Apenas dois! Além disso tinham-se atingido os santuários fundamentais do inimigo, capturado armas, munições, víveres, desfeito culturas por incêndio e bombardeamento, afugentado vinte mil macondes espavoridos com a invasão – não era um êxito? O General não tropeçava numa única sílaba de tal modo a verdade se impunha e a realidade borbotava^{viii}.

Noutra situação, estão “tenentes-coronéis, majores, vestidos a rigor e com medalhas”, no *hall* do hotel *Stella Maris*, esperando para ouvirem a oratória de “um cego triunfal”, que pertenceu à arma de Cavalaria, tenente, “agora capitão”, cuja cegueira, fruto de uma importante ação militar, era vista entre os seus como distinção honrosa. Desde que ficara privado de visão, o homem havia se entregado à História e estava ali para um pronunciamento que se intitulava “Portugal d’Aquém e d’Além Mar É Eterno”. Depois de fazer a exaltação da coragem aguerrida e do passado belicoso de Portugal, enumerar suas colônias, fazer uma “lista por ordem alfabética de diferentes tribos, uma outra lista de diferentes intrusos”, “uma outra ainda sobre a luta entre as tribos, os cativos e a venda dos cativos”, enquanto as flores postas ao canto da mesa “ondulavam” sob o seu “sopro”, o tenente-capitão declara: “O Planeta é eterno, Portugal

² Segundo o sociólogo Luís Graça, que participou da guerra colonial: “a palavra *lerpar* era utilizada pelas nossas tropas, da Guiné a Moçambique, com o mesmo sentido de perda: morrer, ser ferido, perder qualquer coisa, apanhar um castigo, ser escalado, etc.” Disponível em: <http://blogueforanada.blogspot.com/2004_05_09_archive.html>. Acesso em: 13 de nov. de 2009.

faz parte do Planeta, o Além-Mar é Tão Portugal quanto o solo pátrio do Aquém, estamos pisando solo de Além-Mar, estamos pisando Portugal Eterno!”^{ix}.

Novamente, o exagero com que defendem sua opinião, o tom afetado com que discursam (do qual são marcas interjeições, exclamações, perguntas retóricas) são incoerentes com as ideias que estão a defender, incoerência cuja percepção é estimulada pelos comentários “sacanas” da narradora (“o General não tropeçava numa única sílaba de tal modo a verdade se impunha e a realidade borbotava” e “as flores ondulavam sob o seu sopro”, como também fez o narrador de *Os gafanhotos*, ao se referir à “cicatriz” do capitão das “imensas condecorações”), que ridicularizam a postura das personagens. Na fala do General, a violência física e cultural extrema que ele mesmo deixa entender invalida qualquer possibilidade de “pacificação absoluta”, como tão apaixonadamente defende.

Desse modo, no palco da guerrilha, os mais altos comandantes portugueses parecem estar a representar, tentando convencer aos outros e a si mesmos da sua nobre missão em África e da dignidade de seus feitos. A ironia permanece porque a falácia não é acusada diretamente pelo narrador, nem as opiniões defendidas são retificadas por outras personagens. Pressupõe-se, no entanto, que o conteúdo desses enunciados seja exatamente aquele de que o Emissor discorda. É o “contrato” estabelecido entre Emissor e Receptor que subverte o discurso oficial vigente sobre a guerra colonial, restando as performances das personagens desmascaradas em seu preconceito, covardia e perversidade.

De maneira muito semelhante é construída grande parte das personagens do romance **O vento Assobiando nas gruas**. Nessa narrativa, a diegese se estrutura sobre a representação de dois núcleos familiares: uma família de portugueses, brancos e ricos (os Leandro) e uma família de cabo-verdianos, negros e pobres (os Mata). A ironia recai sobre ambos os núcleos familiares, acusando, todavia, diferentes problemáticas.

A velha matriarca da família Leandro morre enquanto seus filhos estão espalhados pelos mais procurados pontos turísticos da terra. Ao retornarem das férias, preocupados apenas com as publicações da imprensa local, que davam ênfase ao fato de a mãe ter morrido só e abandonada, os filhos buscam a todo custo achar um culpado. Afonso, o advogado da família, chega ao absurdo de pôr a responsabilidade na mãe:

eu sabia que um dia ela iria tramar qualquer coisa [...] Ela quis que parecêssemos maus. Maus filhos, péssimos filhos [...] A mãe foi a responsável. E não foi para me castigar a mim, que a via muito pouco. Ultimamente eu nem vinha aqui a casa, sequer. Foi para culpar vocês. Ela quis demonstrar *urbi et orbi* como vocês a tinham abandonado em pleno mês de agosto. Más filhas. Percebem? Pode não ter agido com o raciocínio, mas fê-lo com o instinto^x.

Para os Leandro, as notícias veiculadas não passavam de ciladas políticas, atos de vingança. O prefeito da cidade de Valmares, casado com Ângela Maria Leandro, muito abatido pelos problemas que envolviam sua imagem, pressiona Milene (sua sobrinha oligofrênica, única testemunha da morte e do enterro da sogra) para que lembre das palavras que o padre usara no velório. No texto bíblico lido pelo reverendo, o prefeito detecta dois termos, “raios” e “flechas”, que também eram mencionados na publicação da imprensa local. Associando os dois registros, conclui que os representantes da igreja estavam a fazer um complô contra sua administração:

O tio a repetir aquelas linhas, revoltado, emocionado – “Pois aqui está, aqui está, esta prosa barroca, toda às curvas e contracurvas, afinal era da autoria deles... Foram eles que tramaram tudo, desde o início”. O tio relia a passagem das setas e dos raios, com o alvoroço de quem descobre uma teoria revolucionária. [...] O tio Rui Ludovici, engenheiro autarca, sentado no sofá espanhol, a descobrir o cerne da maldade do Mundo^{xi}.

Em outro exemplo, Afonso Leandro está a explicar, ao holandês Van den Berg, com o qual negociava a venda da Fábrica de Conservas Leandro, a trajetória de sucesso daquele lugar. A fábrica fora inaugurada por seu avô:

Imagine uma gestão irrepreensível, para a época, já que é preciso pensar na época, e no país miserável que era este, no princípio do século XX. A essa luz, imagine por exemplo o que era o meu avô empregar meninas de sete anos de idade, cujo rendimento laboral seria abaixo de zero, só para ajudar as suas famílias. Está a ver? Pois o meu avô empregou às dezenas delas. Empregou centenas, de tal modo que havia mães que cumpriam promessas de joelhos, diante de S. Francisco do Mar, no dia em que as filhas eram admitidas, vestindo pela primeira vez uns bibinhos azuis que o meu avô, ele próprio, encomendava e pagava^{xii}.

Na continuação, Afonso explica a relação da Fábrica com a Segunda Guerra Mundial:

É que, durante a Segunda Guerra, aquele tipo de indústria tinha disparado, como toda a gente sabia e nem ele, Afonso Leandro, nem os seus irmãos negavam que o avô tivesse feito fortuna. Só que o José Joaquim Leandro jamais havia mandado imprimir a cruz suástica na tapa duma lata. Jamais. [...] O avô apenas tinha feito contrato com negociantes que exigiam que os carregamentos saíssem pelas fronteiras com a indicação de *Sobras de Portugal*, o que era uma mentira. Uma mentira deles. Pois o que sobrava de Portugal? – perguntava o tio, fazendo oscilar a chama das velas com o ímpeto das suas palavras. Mas aí, ao fazer os contratos, como havia feito, o avô desconhecia onde iria parar o seu produto. Só que para o avô era-lhe indiferente a nacionalidade duma boca faminta. Importava-lhe pouco a língua que falava a pessoa que necessitava de alimento, desde que ele próprio não o enviasse para as tropas do Hitler.

Os recursos são muito semelhantes aos usados nos exemplos de **A costa dos murmúrios**: tom emocionado, vocabulário estranho (por exemplo, bibinhos, *urbi et orbi*), interrogações (“percebem?”, “está a ver?”), repetições (“jamais...jamais”), etc; sem falar nos comentários da narradora (“O tio a descobrir o cerne da maldade do mundo”, “fazendo oscilar a chama das velas com o ímpeto de suas palavras”).

Isso faz desconfiar do que as personagens estão dizendo e detectar o quando simulam ou dissimulam a realidade, sempre com o interesse de afastar as responsabilidades e negar a culpa. Na família Leandro, a única exceção é Milene, a moça oligofrênica, que vê com a naturalidade e a franqueza dos loucos, cujo ponto de vista, por isso mesmo, não é considerado capaz de suplantar a opinião do prefeito: enquanto o tio Rui via ligações medonhas entre os fatos, ela “não conseguia ver qualquer ligação entre as palavras do padre, dirigidas a favor da avó Regina, naquele domingo de Agosto, e o horrível desmaio que estava a dar ao tio. E que tudo isso passasse por bispos e maratonas, ainda muito menos”^{xiii}.

A visão distorcida dos acontecimentos também permanece no núcleo familiar dos cabo-verdianos. Enquanto esperava para assistir ao show do filho Janina, que seria transmitido pela televisão instalada no pátio, Felícia Mata abraçava e beijava Dona Milene Leandro, bradando, aos vizinhos, que também vieram de África, que em sua família era natural beijarem-se pessoas de todas as cores, conforme a lição de Jamila Mata. Tal lição “Era muito simples”, fora tirada do escândalo ocorrido com a bisavó Jamila, enganada pelo francês Normand. Depois de detalhar a história da bisavó, que salvara a vida do náufrago francês e que fora abandonada grávida pelo mesmo, Felícia Mata conclui inesperadamente:

Ainda bem que tinham sofrido a traição do Normand, ainda bem, dizia Felícia no meio do pátio. A grande lição aprendida resumia-se numa sentença simples, uma frasesinha que organizava o mundo como nenhuma outra. Nem na Bíblia se encontrava uma página tão esclarecedora [...] Felícia a recitar como se a lição de Jamila fosse um salmo – “Em assunto de cama e de pilim, é assim – branco com branco, preto com preto, pobre com pobre e rico com rico...” [...] Duvidavam? Então como se explicava o sucesso de Janina? O sucesso de viverem naquela casa, com água e luz por todos os lados? Os Mata a serem bem recebidos por toda a gente? – [...] quando se tem a segurança de que uns dormem para um lado, outros para o outro, sem incomodar, toda a gente pode ser amiga, abraçar e beijar uns aos outros, sem problema nenhum. Pode trabalhar junto e até viver junto. Todos irmãos^{xiv}.

Diante da “apoteose do filho na televisão”, que aparece por dois minutos e canta em inglês, Felícia diz a Ana Mata, sua mãe: isso “era a justiça que chegava com cem anos de atraso. Era a justiça feita à família Mata que se estendia a todas as outras famílias iguais. Eram os encarcerados das ilhas pobres do Terceiro Mundo, saindo da fome e da sede, directamente para a televisão. A sua vida a ser difundida até aos confins do mundo e das esferas”^{xv}.

Não parece inadequada a lição que Felícia tira de tamanha violência? E mais inadequada ainda, a maneira como expõe tal lição, aos brados, no meio do pátio, como a recitar um salmo? Ainda, não parece inconveniente a emoção exagerada da mãe e a generalização extrema que faz – passando da exposição do filho na mídia à justiça da história para com os negros –, diante do fato de Janina aparecer no vídeo por tão pouco tempo e ainda cantar em uma língua que ela não entende?

No caso da família Mata, sugere-se a ingenuidade com que aceita as “migalhas” da cultura estrangeira e dominante, e o deslumbramento com que absorve justamente as coisas que negam a sua cultura de origem. Esse modo de entender os fatos da família cabo-verdiana só é subvertido mesmo pela velha Ana Mata, ironicamente, como Milene, a que em tese seria a menos lúcida. Ana Mata percebia: aqui “desaparecemos todos, que não escapa nenhum...”^{xvi}. “O problema era esse – a sua gente tinha-se afogado em coisas, enquanto a casinha, para além do mar, se destelhava”^{xvii}. “Eram escravos disso tudo, e por isso escravos dos lugares onde essas coisas todas estavam”^{xviii}.

Enfim, o romance jorgiano costuma representar situações por demais absurdas (o que dizer de uma festa de casamento no alto de um hotel em plena guerra colonial, de soldados a dançarem inebriados e a contemplarem o espetáculo da mortandade negra por meio de binóculos?), comportamentos por demais estranhos, sem que tais condições sejam combatidas ou revertidas directamente por outras personagens ou pelo narrador.

Esse tipo de contradição irônica, sinalizada nos exageros que carregam os discursos das personagens ou, algumas vezes, pelos próprios comentários irônicos dos narradores, contribui para gerar um estado de inconformidade no leitor, para incitar o lamento e a revolta pelo tipo de visão do mundo representado, reclamando a reposição da justiça que não é feita dentro das páginas. Como afirma a própria Lúcia Jorge, um bom livro é aquele cuja história tem tanta força que nos deixa para sempre atraídos pela sua beleza e incomodados pela imperfeição do que acontece.

REFERÊNCIAS

CULLER, Jonathan. **Structuralist poetics**. London: Routledge and Kegan Paul; Ithaca: Cornell University Press, 1975.

DUARTE, Lúcia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. São Paulo: Alameda, 2006,

FERRAZ, Maria de Lourdes. **A ironia romântica**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

JORGE, Lúcia. **O vento assobiando nas gruas**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

_____. **A costa dos murmúrios**. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

NOTAS

ⁱ FERRAZ, 1987, p.20

ⁱⁱ CULLER, 1975, p. 154.

ⁱⁱⁱ FERRAZ, 1987, p. 21.

^{iv} A maneira de classificar o recurso utilizado por Lúcia Jorge baseia-se na explicação de Lúcia Parreira Duarte (2006, p. 20-22) para esse tipo de ironia.

^v JORGE, 1988, p. 19.

^{vi} Idem, p. 20.

^{vii} Idem, p. 23.

^{viii} Idem, p. 231.

^{ix} Idem, 213.

^x JORGE, 2002, p. 134.

^{xi} Idem, p. 389.

^{xii} Idem, p. 286.

^{xiii} Idem, p. 390.

^{xiv} Idem, p. 230.

^{xv} Idem, p. 335.

^{xvi} Idem, p. 346.

^{xvii} Idem, p. 347.

^{xviii} Idem, p. 348.

INÊS PEDROSA E JOSÉ SARAMAGO SOB O OLHAR DA LITERATURA INFANTO-JUVENIL

Regina Silva Michelli - UERJ / UNISUAM *

E se as histórias para crianças passassem a ser de leitura obrigatória para os adultos? Seriam eles capazes de aprender realmente o que há tanto tempo têm andado a ensinar?
José Saramago

INTRODUÇÃO

A Literatura Infanto-Juvenil apresenta, em suas origens, uma forte ligação com valores doutrinários e moralizantes, consoante, de modo geral, a própria literatura da tradição. Com a portuguesa não acontece algo diferente. A leitura dos *Contos tradicionais do povo português*, de Teófilo Braga, e dos *Contos populares portugueses*, de Consiglieri Pedroso, atesta a presença de histórias que remetem aos contos de fadas recolhidos por Charles Perrault, na França, e pelos irmãos Grimm, na Alemanha, com fortes tons didático-pedagógicos. O mesmo ocorre na seleção levada a cabo por Câmara Cascudo, nos *Contos tradicionais do Brasil*.

Neste trabalho, intenta-se observar a relação estabelecida por dois escritores portugueses contemporâneos - Inês Pedrosa e José Saramago - com a Literatura Infanto-Juvenil, área bastante nova em termos de pesquisa e ensino sistemático, especialmente no ensino superior. Muito se tem discutido a respeito do conceito de literatura infantil, tendo em vista o vínculo estabelecido com a pedagogia e com a arte, o que vem sendo alvo de nossas pesquisas¹. Prevalece, no meio acadêmico de Letras, a posição em prol de uma garantia literária que permita às obras de LIJ afirmarem o seu valor estético, como obra de arte que é, suportando pesquisas na área da teoria literária, independentemente da utilização desses textos por outras áreas e campos do saber, como a Educação.

* Professora Adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e do Centro Universitário Augusto Motta (UNISUAM).

Inês Pedrosa e José Saramago já conquistaram reconhecido mérito, destacando-se o último, único escritor de língua portuguesa a ser agraciado com o prêmio Nobel. Pouco se fala, porém, de suas obras voltadas à infância e/ou adolescência. Interessa-nos analisar em *Mais ninguém tem*, de Inês Pedrosa, e *A maior flor do mundo*, de José Saramago, estratégias narrativas que assinalem seu valor literário, observando-se a voz narradora e a estrutura do enredo como estratégias ficcionais que permitem observar a ideologia que cerca os textos, em princípio para a infância e a adolescência. O fato de os dois escritores em tela não se dedicarem especificamente à produção de obras de Literatura Infanto-Juvenil permite-nos analisar a configuração desse tipo de texto, acessível a essa faixa de público, enquanto obra de literatura, em diálogo, ou não, com propósitos educativos.

1. *MAIS NINGUÉM TEM*, INÊS PEDROSA

A escritora Inês Pedrosa iniciou sua produção literária com a obra *Mais ninguém tem*, publicada em 1991. Integrando a coleção “Primeiras Histórias”, voltada para o público infanto-juvenil, a narrativa focaliza a busca de uma menina e um menino por, respectivamente, um par de sapatos azuis e um chapéu de filmes de aventuras. O confronto entre o socialmente estabelecido e o desafio de ousar o novo conduz a narrativa.

O texto inicia-se de forma bastante interessante. No primeiro capítulo, o narrador dirige-se ao leitor como se ambos, narrador e narratário, participassem da cena. Apresenta a protagonista e, a seguir, introduz a intriga principal:

Esta menina que vem ali do fundo da sala chama-se Margarida. Hão de reparar que ela tem uns encantadores sapatinhos azuis. Foi uma verdadeira aventura, conseguir arranjar aqueles sapatinhos! Uma aventura que a Margarida recordará para sempre.²

A característica de assimilar o leitor aflora em textos da atualidade. Analisando a narrativa infanto-juvenil brasileira, Nelly Novaes Coelho destaca algumas características e idéias-eixo que ilustram tendências contemporâneas, como:

A *seqüência narrativa* nem sempre é linear; por vezes se fragmenta, entremeando experiências do passado com as do presente narrativo (inclusive com o uso do retrospecto ou *flashback*). O desenvolvimento e a conclusão da história procuram muito mais *propor problemas ou situações* a serem

solucionadas de vários modos, do que *oferecer respostas ou soluções* “fechadas” ou absolutas.³

No texto de Inês Pedrosa, há um autor-modelo, na esteira de Umberto Eco, que ilumina o objeto significativo para o desenvolvimento da ação, estabelecendo um foco narrativo que convoca o leitor a participar ou, pelo menos, a prestar a atenção, a reparar em algo que não seria usual à época em que se desenvolve a diegese: os sapatinhos azuis.

O autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo.⁴

Eco distingue ainda o leitor empírico, aquele que efetivamente lê o texto, do leitor-modelo, “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar.”⁵ O autor citado desenvolve a idéia de um leitor-modelo de primeiro e de segundo nível. O primeiro é movido pela intriga, desejoso de conhecer o desfecho da história. O segundo, é o “que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor.”⁶

Na obra de Inês Pedrosa, observa-se o emprego do *flashback* como estratégia narrativa. A história começa em *ultima res*: de antemão, o leitor já sabe que Margarida, a heroína, atingirá seu intento, importando mais destacar o caminho percorrido. A estruturação narrativa abre mão do suspense em relação ao fato de a menina conseguir ou não os sapatinhos ao final da história, interesse apenas do leitor-modelo de primeiro nível, de que o autor-modelo prescinde. O suspense se instaura por outros caminhos, principalmente em relação à trajetória desenvolvida pela personagem principal. Há uma “aventura”, vivida e para sempre recordada por Margarida, a ser descoberta pelo leitor na leitura das páginas da obra. Além disso, o leitor é ainda enlaçado por um enigma: “Dentro dos sapatos azuis havia dois segredos. Não há nada mais bonito e importante do que um segredo. A não ser, evidentemente, dois segredos.”⁷ A curiosidade se instala, projetando o leitor à página seguinte, na busca de partilhar, pela leitura, da experiência vivida pela personagem na história. O autor-modelo vai lançando seus fios.

Os capítulos que se seguem a essa introdução apresentam o conflito que acionará a ação. De um lado, o mundo usual e rotineiro que impregna a vida das pessoas, em

especial adultos, de mesmice, de ‘peso’; de outro, o inconformismo e a insatisfação, levando à ruptura desse mundo já moldado, conformado, com “tanto medo das coisas novas”⁸. A metáfora que articula essas visões vem representada pela cor dos sapatos. Imaginando-se a personagem principal como menina, ainda pequena (não há registros, no discurso, da faixa etária a que pertence a protagonista), ela vê e fixa, do mundo adulto, os sapatos das pessoas. Esse mundo, de que ela faz parte, é percebido como esquisito, caracterizado por sapatos de cores escuras – castanhos, pretos ou cinzentos: “Talvez fosse por isso, pensava ela, que as pessoas andavam com um passo arrastado, como se não valesse a pena ir a lado nenhum.”⁹. A focalização interna assegura, à personagem, uma perspicácia que a projeta numa faixa etária mais elevada que os ‘miúdos’ ou as crianças pré-escolares. Ainda que seja pequena, uma menina e não uma moça, a escritora cria sua personagem com um grau de maturidade e de observação que lhe permitirá desenvolver verossimilmente as aventuras que cercam a obtenção do objeto desejado por sua heroína.

No terceiro capítulo, Margarida manifesta à mãe seu desejo, de forma bastante clara: “quero uns sapatos azuis”¹⁰. O diálogo entre gerações diferentes assinala o desconcerto: a mãe responde com frases feitas, já esperadas pela filha, resmunga algo que Margarida sequer ouve. Nas falas, o narrador perspectiva o ponto de vista da mãe sobre a menina: “Caprichos de menina mimada”¹¹, tanto quanto a própria auto-avaliação da menina, que ratifica seu querer: “Sou, sou mimada, gosto muito de miminhos e de pessoas que têm caprichos. Quero uns sapatos azuis”¹².

Enunciado o desejo, a personagem não ficará à espera de ser atendida pela mãe, que o desqualificara. A mobilização da menina parte do que lhe pertence: busca resolver suas questões com os recursos – ainda que parcos, pela própria idade, - de que dispõe. Para tal, “na manhãzinha do dia seguinte”, quebra o “porquinho-mealheiro”, onde guardava “moedas parvas”. Novamente sob o ponto de vista da personagem infantil, há um questionamento acerca da acumulação de bens visando ao futuro, questionamento que opõe a previdência adulta (ainda que “parva”, pois não sabe exatamente como será o futuro e de quanto exatamente precisará) à impulsividade ou ao empenho jovem de realizar sonhos – os sapatos azuis.

A configuração do objeto de desejo vai sofrendo algumas aderências que o iluminam. Inicialmente, o narrador o apresenta como “uns encantadores sapatinhos azuis”¹³ e, ainda no primeiro capítulo, acrescenta: “sapatos da cor do céu das noites de Verão”¹⁴, já atraindo, para o texto, o maravilhoso que caracteriza os contos de fadas.

Esta última descrição foge à objetividade inicial de apenas formular a cor. Há uma “aura” de magia e encantamento impregnando os sapatinhos: de um lado, o mistério e a escuridão – o desconhecido – da noite; de outro, o calor e a vida que marcam a estação mais quente do ano; unindo as duas imagens, o céu, que, nas noites de verão, permanece claro por mais tempo. No sexto capítulo, mais um dado: “lindos sapatos azuis, que é a cor dos meus olhos e da água da piscina da tia Felicidade.”¹⁵, afirma a menina, momento em que o narrador permite uma espécie de solilóquio, aflorando o pensamento da personagem principal em primeira pessoa.

Do capítulo sete ao doze, há uma grande digressão, cujo objetivo parece ser clarificar mais ainda o hiato entre o mundo adulto e o infanto-juvenil, através da intromissão do autor-modelo, que se dirige ao leitor: “Bom, talvez seja melhor explicar que a piscina”¹⁶. Os pais são vistos como cerceadores e “chatos” pela menina, pois lhe permitem fazer poucas coisas dentre o que ela gostaria. A tia Felicidade é a exceção. Como o próprio nome assegura, ela é a realização da “festa” para Margarida, efetivando transgressões – “Até parecia que eram as duas da mesma idade”¹⁷. Na companhia da tia, que não tem filhos, Margarida permanece na piscina até tarde, toma sorvetes, conversa e passeia com ela, único adulto a não ter medo. Do ponto de vista da menina, focalização até agora privilegiada pelo narrador, há uma crítica ao imobilismo, à desconfiança e à inveja dos adultos: “Tudo os assustava: o dinheiro, os amigos, o patrão, o fim do mês, os amigos dos amigos.”¹⁸. Em momento algum se justifica toda a carga de preocupações, ou mesmo de cuidados, que inunda a vivência dos pais. A focalização, restritiva, concentra-se na menina, estabelecendo a cumplicidade com um possível leitor empírico, com uma idade próxima à da protagonista ou vivenciando as mesmas situações. A identificação é facilitada pelo fato de essa idade não ser claramente definida. Pelo tamanho, Margarida parece uma criança; pelos conflitos vividos com o aparato ideológico das personagens adultas, ela aproxima-se dos adolescentes. De certa forma, a narrativa configura um leitor-modelo, que existe no texto e é por ele determinado:

uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. Um texto que começa com “Era uma vez” envia um sinal que lhe permite de imediato selecionar seu próprio leitor-modelo, o qual deve ser uma criança ou pelo menos uma pessoa disposta a aceitar algo que extrapola o sensato e o razoável.¹⁹

A digressão assinalada enseja e justifica, na narrativa, o desejo da menina: “Com uns sapatos assim, seria capaz de subir à árvore mais alta para ver os olhos das estrelas.”²⁰. É o mundo que “Guidinha”, como os pais se referem a ela, deseja descobrir. A menina sai de casa logo de manhã, quando todos estão ainda dormindo, com um lanche que preparara na véspera. O encontro com o amolador de tesouras propicia a descoberta do caminho a seguir: por onde andara, a menina não vira sinal de sapatos semelhantes ao que buscava; é o amolador, homem viajado, quem lhe fala de uma cidade muito bonita, com “ruas com luzes da cor do Sol”²¹ que ela já conhecia, a que se chega de trem. O amolador de tesouras, senhor João, leva a menina até o comboio, de bicicleta, o que permite nova digressão; mais especificamente, ocorre a divagação, o fluxo de consciência (motivado pela associação com a bicicleta) da menina, em um capítulo aparentemente deslocado na história: Margarida lembra-se da avó, que nunca lhe tinha dado uma bicicleta com o argumento de que “não era próprio de uma menina”, meio de transporte utilizado por operárias; a neta retrucava, sem obter resposta, se as operárias não eram meninas. Evidencia-se, novamente, o distanciamento entre o mundo temeroso e preconceituoso dos adultos e a perspectiva aventureira da menina, que embarca no sonho e viaja no comboio.

Inicia-se a viagem e a descrição centra-se no olhar, no ponto de vista da menina, segundo suas experiências e forma de ver o mundo: não é o comboio que se desloca, mas as casas e as pessoas, transformando-se em manchas, tal como no desenho animado. Margarida dorme e sonha com as neves geladas do Pólo Norte quando acorda protegida por um casaco de lã, pertencente a um menino sentado à sua frente, cuja característica é umas “lãs” nos ouvidos. Margarida, ainda zozza, elogia o protetor, achando-as “divertidas”. O menino concorda, acrescentando: “Mais ninguém tem”²².

A cumplicidade se instala entre Margarida e Bruno, o menino. Ela lhe confia seu segredo: “também estou à procura de uma coisa que mais ninguém tem: uns sapatos feitos do azul do céu das noites de Verão”²³. Em contrapartida, ele lhe revela sua busca:

- Sabes, eu também vou à cidade mágica procurar um chapéu daqueles que só há nos filmes.
- Quais filmes?
- Os filmes de aventuras.²⁴

Margarida desqualifica tais filmes, caracterizados, em sua visão, por uma heroicidade já consagrada e previsível. Bruno esclarece que ele se refere a outro tipo de filmes em que um casal vence os obstáculos, mas o herói perde seu chapéu algumas vezes, precisando de um menino para o ir buscar. O “miúdo” não é o protagonista adulto, repetindo comportamentos estereotipados: é antes um coadjuvante, que participa, a seu modo, das aventuras.

Os dois chegam à cidade ‘mágica’ e novamente impõe-se a ótica infantil diante de um mundo adulto algo assustador, perspectivando as “pernas altas”: “Havia muitas pessoas na estação de comboios, depois do rio. Corriam tão depressa que a Margarida e o Bruno julgaram que iam ser levados naquela ventania de pernas altas”²⁵. Resolveram sentar e esperar que aquela agitação sossegasse. Quando estavam quase dormindo, são despertados por Nicolau, menino de cabelo espetado, e Sílvia, menina “bonita e atilada”. Nicolau se interessa por Margarida e Bruno, perguntando-lhes o que fazem ali. A menina explica-lhe a busca dos dois por uma rua onde vão encontrar os sapatinhos azuis e o chapéu de filme, a que o outro argumenta não existir. É Sílvia, misto de fada e sibila, quem pergunta, “com uma voz muito lisinha e delicada”: “Uns sapatinhos da cor do céu das noites de Verão? E um chapéu de aventuras?”²⁶, provocando o espanto de Bruno, uma vez que Margarida não havia dado tais detalhes.

Sílvia convida Margarida e Bruno a seguirem com eles, que estavam sendo aguardados por um “rapaz crescido” chamado Fernando, de cabelo espetado, ao volante de um carro branco. Fernando, apesar da estranheza de Margarida e Bruno, era o pai de Nicolau e Sílvia; Ana, tímida e linda como Sílvia, era a mãe. Introduz-se na narrativa uma outra família, que vai estabelecer um paralelo contrastivo com a primeira. As duas crianças, Margarida e Bruno, são conduzidas à Quinta da Ponte de Pedra, que, na visão de Bruno, “tinha qualquer coisa de estranho”²⁷.

Aquele grupo configura uma estrutura familiar diferente daquela com que Margarida estava acostumada, assinalando o rompimento de paradigmas. O pai e a mãe parecem novos demais para a função. O pai é pintor, o que já o aproxima de uma visão de mundo criativa, afastada de estereótipos. A mãe, de fala mansa, com voz muito serena, explica e conversa com as crianças, enquanto a narrativa assinalara que os pais de Margarida “estavam sempre aos gritos, sempre a vigiar”²⁸, ressaltando-se a tia Felicidade, que falava com a menina. O gato dorme enroscado no cão, coisa nunca vista. Sílvia tornou-se bailarina e “depois o Nicolau também, para não ficar atrás da irmã. Coisas de rapazes.”²⁹. Pode ser que a última frase refira-se à competição fraterna ou à

dedicação do menino ao balé, atividade sobre a qual ainda paira o preconceito com relação à figura masculina; a frase garante, assim, a inserção do balé como atividade natural ao mundo masculino.

No sótão, estavam os sapatinhos azuis desejados. Havia sido de Ana – alguém os deixara à sua porta, já menina crescida, com um bilhete: “Calça-os e dança”³⁰ -, mas serviriam, anos depois, à filha, Sílvia, que agora não mais precisava deles. A próxima herdeira era, portanto, Margarida.

Resolvida a procura pelos sapatinhos, “O chapéu é que era mais difícil.”³¹. Nicolau não pode ajudar: o seu era de *cowboy*, bem diferente do que desejava Bruno. Intervém o pai:

- Desenha-o – disse o Fernando.
 - Não sei desenhar- disse o Bruno, a pôr-se todo encarnado.
 - Vais ver que sabes – insistiu o Fernando. Fernando pintava quadros enormes com pessoas, ou casas, ou sapatos, ou flores.
 - Desenha tu por mim! – pediu o Bruno.
 - Não pode ser. Se é o teu chapéu, tens de ser tu a desenhá-lo. E se o desenhares, ele aparece.
- Nessa noite, Bruno não se deitou. De manhã, foram encontrá-lo a dormir no chão da sala, ao pé da salamandra, rodeado de folhas brancas com esboços de chapéus. Uma das folhas tinha no meio um buraco em forma de chapéu. E ao lado dessa folha estava, bem sólido, o chapéu com que o Bruno tinha sonhado.³²

E assim termina a história. Uma certa magia cerca esse desfecho, ainda que só alcançável graças à persistência e ao empenho das crianças na obtenção do que desejavam. Se os sapatinhos da cor do céu das noites de Verão já estavam no sótão, meio que à espera de Margarida, o aparecimento deles naquela família está imerso em certo mistério, remetendo às profecias das histórias antigas: alguém os deixara ali, com um bilhete, cujo conteúdo reforça a idéia de alegria, de festa e aventura. O chapéu, ‘sólido’, assinala simbolicamente a necessidade de construir aquilo com que se sonha, necessidade de se efetivar o desenho que vai na alma. O maravilhoso presente no desfecho da narrativa remete aos contos de fadas.

Chegando-se ao final da história, recupera-se o início, em que Margarida já é a portadora dos sapatinhos: “Dentro dos sapatos azuis havia dois segredos. Não há nada mais bonito e importante do que um segredo. A não ser, evidentemente, dois segredos. Mas antes de procurar aqueles sapatos da cor do céu das noites de Verão a Margarida não sabia estas coisas.”³³. A história assinala, portanto, uma aprendizagem – pessoal, intransferível, única, “Mais ninguém tem”. O suspense se instaura por outros caminhos

– não em relação ao final, mas à trajetória, articulada significativamente ao título: o que efetivamente se obtém não é o produto final., mas a experiência advinda da trajetória. O título remete à singularidade, que se opõe ao padrão, à norma, à moda generalizante. Outro suspense se instala para o leitor atento: dois segredos? O dela e o de Bruno? Ou...? No começo da história, Margarida “vem ali do fundo da sala”³⁴. Teria retornado à sua casa? Como? E seus pais, sempre vigiando os passos da menina? O que aconteceu? A elipse é uma estratégia narrativa que não apenas acelera o enredo, como mantém os “claros” imprescindíveis à participação do leitor-modelo:

Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo. Na verdade, essa obrigação de optar existe até mesmo no nível da frase individual (...)

Às vezes o narrador quer nos deixar livres para imaginarmos a continuação da história. Vejamos, por exemplo, o final da *Narrativa de Arthur Gordon Pym*, de Poe: (...)

Aqui, onde a voz do narrador se cala, o autor quer que passemos o resto da vida imaginando o que aconteceu;³⁵

Os sapatinhos remetem, infalivelmente, a outros, aos de Cinderela. Lá, são de cristal ou de couro, ou de pelica ou de vidro...; cá, azuis, “da cor do céu das noites de Verão”. Lá, funcionam como o modelo imposto ao feminino; aqui, como libertação. Por isso Margarida não perderá, como Cinderela, seus sapatos. A conquista lhe pertence. Tampouco será subjugada por eles, como acontece com a protagonista do conto *Os Sapatos Vermelhos*, de Hans Christian Andersen, sapato mais que forma modelar, prisão e castigo a quem ousa desejar e transgredir aos interditos sociais.

2. A MAIOR FLOR DO MUNDO, JOSÉ SARAMAGO

A maior flor do mundo, de José Saramago, publicada em 2001, apresenta um texto cujo embrião se encontra no livro *A bagagem do viajante*, coletânea de crônicas publicadas na imprensa portuguesa entre os anos de 1969 e 1972. As ilustrações, o tratamento gráfico e alguma modificação no texto original sinalizam o direcionamento da nova obra para o público infanto-juvenil, ressaltando-se o título da crônica: “História para crianças”.

A maior flor do mundo resgata parcialmente o texto já publicado. Ambos narram uma busca e um sonho: um herói menino aventura-se por outras novas terras e encontra uma flor murcha, que intenta salvar. O enredo é o mesmo nas duas obras, sem quaisquer modificações nas palavras empregadas, ainda que organizadas sob outras estruturas –

novas divisões em parágrafos foram criadas, bem como disposições de palavras no texto. A grande diferença – aparecendo mais em termos de seleção vocabular que em conteúdo – reside na introdução e num comentário conclusivo, este inexistente no primeiro texto. As ilustrações de João Caetano merecem uma análise detalhada, a que este trabalho não se propõe, não por falta de tempo, mas, digamos, por conta da extensão exigida para uma comunicação. Ficaremos em débito, mas gostaríamos de destacar que a figura do escritor desenhada no texto em muito se parece com Saramago.

Assim inicia a obra *A maior flor do mundo* (em cujas páginas não há numeração):

As histórias para crianças devem ser escritas com palavras muito simples, porque as crianças, sendo pequenas, sabem poucas palavras e não gostam de usá-las complicadas. Quem me dera saber escrever essas histórias, mas nunca fui capaz de aprender, e tenho pena. Além de ser preciso saber escolher as palavras, faz falta um certo jeito de contar, uma maneira muito certa e muito explicada, uma paciência muito grande – e a mim falta-me pelo menos a paciência, do que peço desculpas.

Se eu tivesse aquelas qualidades todas, poderia contar, com pormenores, uma linda história que um dia inventei, mas que, assim como a vão ler, é apenas o resumo de uma história, que em duas palavras se diz... Que me seja desculpada a vaidade se eu até cheguei a pensar que a minha história seria a mais linda de todas as que se escreveram desde o tempo dos contos de fadas e princesas encantadas... Há quanto tempo isso vai!

Na história que eu quis escrever, mas não escrevi, havia uma aldeia. (Agora vão começar a aparecer algumas palavras difíceis, mas, quem não souber, deve ir ver no dicionário ou perguntar ao professor.).³⁶

Há o resgate do texto anterior, “História para crianças”, no que concerne à compreensão de como deveria ser (aparentemente) uma história para crianças: simplicidade vocabular, além de “um certo jeito de contar, uma maneira muito certa e muito explicada, uma paciência muito grande”. Aqui, porém, o autor-modelo resolve a questão do vocabulário, sugerindo o uso do dicionário e o recurso ao professor. Observa-se a estruturação de uma história que concebe um leitor-modelo criança. A introdução à narração da história, porém, não pressupõe necessariamente um leitor infantil, antes apresentando uma reflexão que remete à produção de Literatura Infanto-Juvenil como gênero que requer habilidades específicas do escritor. Nosso autor, contudo, assegura não possuir tais qualidades e, por conseguinte, tal história não foi escrita – ou não o foi da forma que ele gostaria: “Na história que eu quis escrever, mas não escrevi”. Outra história foi escrita – afinal, o livro está aí para quem o desejar ler -, história diferente do paradigma em que (aparentemente) as histórias para crianças devem ser escritas,

paradigma que aprisiona a infância em uma visão por vezes infantilizante, que a debilita.

O autor-modelo manifesta a intenção de escrever a mais linda de todas as histórias “que se escreveram desde o tempo dos contos de fadas e princesas encantadas...”. Esse autor-modelo vai conduzindo o leitor-modelo quanto ao texto que pretende apresentar, também de certa forma evitando frustrá-lo com uma obra aquém do que poderia escrever. Percebe-se, no texto, a referência a um paradigma que remete à tradição das narrativas maravilhosas, modelo que pretensamente seria ultrapassado por essa nova “História para crianças”: “a minha história seria a mais linda de todas as que se escreveram desde o tempo dos contos de fadas e princesas encantadas...”. A exclamação a seguir, ambígua, - “Há quanto tempo isso vai!” – pode referir-se ao tempo do desejo do autor-empírico ou dos contos de fadas, tempo muito passado, passível de ser superado.

O comentário desse autor encerra a obra, configurando autor e leitor, cumplicidade novamente restaurada no texto para crianças – e ausente no de crônicas:

Este era o conto que eu queria contar. Tenho muita pena de não saber escrever histórias para crianças. Mas ao menos ficaram sabendo como a história seria, e poderão contá-la doutra maneira, com palavras mais simples do que as minhas, e talvez mais tarde venham a saber escrever histórias para crianças...

Quem sabe se um dia virei a ler outra vez esta história, escrita por ti que me lê, mas muito mais bonita?...³⁷

Ao final, o autor afirma seu querer. Se não *escreveu* a história que ele queria, terminou por *contar* a que queria. É como contador de histórias que se configura esse autor-modelo, com todo o direito de interagir com seu leitor-modelo, convidando-o a que se transforme em autor, num claro apelo à intertextualidade, característica da estética da recepção – estratégia também utilizada pelo autor empírico ao resgatar a marca da oralidade que está na origem dos contos de fadas. E, afinal, *A maior flor do mundo* é também ela uma “História para crianças” recontada e reescrita.

Mas... e a história do conto? E o herói que sai de casa? Passemos, pois, a ela, idêntica em um e outro texto, cuja narração repousa sobre um narrador que em muito se aproxima do existente nas narrativas tradicionais. O menino empreende uma viagem, como os heróis das narrativas maravilhosas. Sai, porém, pelos fundos do quintal, chegando ao limite do terreno conhecido, carecendo de enfrentar, sem retórica ou literatura, a grande questão, “ser ou não ser?”, aqui correspondendo a “Vou ou não

vou?”. Diz-nos o narrador que ele foi. Não segue o rio, caminho já conhecido. Chega à colina, sobe a encosta e o que vê? “Nem a sorte, nem a morte, nem as tábuas do destino...”, afiança o narrador, recuperando a fala popular. O que há no topo da colina é uma flor: “tão caída, tão murcha, que o menino se achegou, de cansado. E como este menino era especial de história, achou que tinha de salvar a flor.”³⁸. O narrador conta a dificuldade de o menino ir pegar água ao rio tão distante, lançando mão novamente de “efeito literário” que lhe permite exagerar as dificuldades.

Desce o menino a montanha,
Atravessa o mundo todo,
Chega ao grande rio Nilo,
No côncavo das mãos recolhe
Quanto de água lá cabia,
Volta o mundo a atravessar,
Pela vertente se arrasta,
Três gotas que lá chegaram,
Bebeu-as a flor sedenta.
Vinte vezes cá e lá,
Cem mil viagens à Lua,
O sangue nos pés descalços,
Mas a flor aprumada
Já dava cheiro no ar,
E como se fosse um carvalho
Deitava sombra no chão.

O foco narrativo deixa o protagonista dormindo, debaixo da flor, e se desloca para mostrar a preocupação de seus pais com a ausência do filho. Eles avistam a flor, agora enorme, agigantada pela ação do menino, expressão do maravilhoso. Sobem todos à colina e se deparam com o menino dormindo, protegido por uma “grande pétala perfumada, com todas as cores do arco-íris.”. Prossegue o narrador:

Este menino foi levado para casa, rodeado de todo o respeito, como obra de milagre.
Quando depois passava pelas ruas, as pessoas diziam que ele saíra da aldeia para ir fazer uma coisa que era muito maior do que o seu tamanho e do que todos os tamanhos.
E essa é a moral da história.

O desfecho da história resgata o perfil heróico grego, aquele que transcende a medida humana. O menino ultrapassou a ação esperada para o seu tamanho; mais que isso, realizou o inesperado para qualquer tamanho. Aproxima-se da imortalidade conferida ao mito; recorrendo à obra modelar camoniana, “aqueles que por obras *valerosas*/ Se vão da lei da Morte libertando”³⁹. O herói só é imortalizado através de

uma obra que lhe narre os feitos, tal como este conto, história contada e registrada, por escrito, imortalizada por ser literatura. Apenas isso, literatura, independente de seu adjetivo - portuguesa ou infantil -, e, por isso, definitiva.

CONCLUSÃO

As narrativas de Inês Pedrosa e José Saramago assinalam um rompimento em relação às histórias da tradição. Em Inês Pedrosa, a voz narradora acompanha a ótica infanto-juvenil, perspectivando este olhar o mundo. Com Saramago, assiste-se aos embates entre autor empírico, autor-modelo e narrador na configuração do texto, em princípio para crianças. Em ambos, a ideologia que cerca as narrativas afasta-se dos moldes didático-moralizantes, assinalando um comportamento das personagens infantis baseado no questionamento, na ousadia de buscar e de se aventurar pelo desconhecido, realizando feitos e aprendizagens. Não basta àquelas personagens os sapatos cinzentos e os chapéus rotineiros, tampouco a impotência de nada fazer diante do outro que murcha.

Seguindo a proposta de análise estrutural de Nelly Novaes Coelho, segundo Propp⁴⁰, as personagens principais de *Mais ninguém tem* manifestam uma aspiração; empreendem a viagem que lhes permite adquirir experiência; enfrentam desafios e obstáculos inerentes à viagem de comboio e à chegada a uma nova cidade; recebem ajuda de Sílvia, Nicolau e seus pais (mediação natural) e atingem a consecução dos objetivos traçados. Tal ocorre, parcialmente, em *A maior flor do mundo*: o menino decide sair de casa, chegando ao limite do território já conhecido; opta por empreender a viagem, seguindo, por territórios insuspeitados, até a colina; lá encontra a flor murcha e, como numa encruzilhada, precisa decidir: “Vou ou não vou” salvar a flor? E foi. Enfrentou obstáculos, sem qualquer mediação, mágica ou natural; salvou a flor e a si mesmo, configurando, a partir de seu feito, uma nova identidade. Salvou ainda a história, pois, na qualidade de leitor, o menino traz a si a responsabilidade do feito heróico que será transformado em história: “E como este menino era especial de história, achou que tinha de salvar a flor.”⁴¹.

As invariantes estruturais assinaladas já estão presentes nas narrativas maravilhosas tradicionais, atestando a universalidade e a atemporalidade desse tipo de texto. Aqui, registra-se a ligação dos novos textos com essa matriz, presente também no elemento maravilhoso, quase sempre recuperado. Ressalta-se, porém, a construção de uma autonomia das personagens, recordando-se Bauman: os agentes são autônomos

quando formulam as regras que guiam seu comportamento e “estabelecem o leque de alternativas que podem perfilar e examinar ao tomar suas grandes e pequenas decisões.”⁴²; por outro lado, “toda ausência de liberdade significa *heteronomia*, isto é, uma situação em que seguimos regras e comandos impostos por outros, uma condição *agenciada*, na qual a pessoa que age o faz por vontade de outra.”⁴³. Não há, nas duas narrativas, uma fada madrinha ordenando a Cinderela buscar abóbora e camundongos para que a transformação se efetive. As personagens infantis empreendem uma busca que qualifica o *ser*. Além disso, há, em ambas as histórias, um fazer literário que instiga o leitor, transformando-o em sujeito convidado a entrar no jogo da leitura e da escritura de um novo texto, que ofereça a sua interpretação, preencha os claros deixados ou reescreva ficcionalmente a história.

E a moral da história, claramente assinalada por Saramago? A moral é que não há a moral, pelo menos como a encontramos nas fábulas da tradição ou nos contos de Charles Perrault, explicitamente apresentadas ao final da história. Não há mais a proposta edificante da criança, tampouco o compromisso do texto com a difusão dos valores ditados pelo poder, na maioria das vezes associado ao mundo adulto, onde se inclui o escritor. A preocupação recai sobre as estratégias narrativas, o que permite ao texto ser perspectivado por múltiplos olhares, numa visão intertextual e interdisciplinar, articulando diferentes discursos do saber. Permite, principalmente, que o texto seja visitado por teorias literárias, esmaecendo-se a distinção entre a literatura para crianças ou para adultos, aquela simplista e esta complexa, a “verdadeira”. Em síntese, ou o texto é literário, ou seja, responde às especificações que qualificam a obra como tal, ou não é. Neste caso, Pedrosa e Saramago garantem sua maestria e vigor criativo ao produzirem literatura, independentemente do público a que se destine a recepção de seus textos.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

BRAGA, Teófilo. *Contos tradicionais do povo português*. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Ed. organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto, 1974.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2004.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil : Teoria – Análise – Didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. *O conto de fadas: símbolos mitos arquétipos*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2003.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. 8ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PEDROSA, Inês. *Mais ninguém tem*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

PEDROSO, Consiglieri. *Contos populares portugueses*. São Paulo: Landy, 2001.

PROPP, Wladimir. *Morfologia do conto*. Lisboa: Vega, 2003.

SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A maior flor do mundo*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2001.

NOTAS

¹ Apenas para citar alguns trabalhos, destacamos:

MICHELLI, Regina Silva. Literatura Infanto-Juvenil: perspectivas no ensino superior. In: SANTOS, Leonor Werneck dos; MADANÊLO, Cristiane; GENS, Rosa (org.). *Encontro de Literatura Infantil e Juvenil*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2008.

_____. A Literatura Infanto-Juvenil nas tramas do tempo. *CaSePEL Caderno do Seminário Permanente de Estudos Literários*. Rio de Janeiro, v.03, p.6-16, 2007. Disponível em:

http://www.dialogarts.uerj.br/casepel/casepel_3.pdf

² Pedrosa, 1991, p.9.

³ Coelho, 2000, p.152.

⁴ Eco, 2004, p.21.

⁵ Eco, 2004, p.15.

⁶ Eco, 2004, p.33.

⁷ Pedrosa, 1991, p.9.

⁸ Pedrosa, 1991, p.13.

⁹ Pedrosa, 1991, p.12.

¹⁰ Pedrosa, 1991, p.12.

¹¹ Pedrosa, 1991, p.12.

¹² Pedrosa, 1991, p.13.

¹³ Pedrosa, 1991, p.9.

¹⁴ Pedrosa, p.9-10.

¹⁵ Pedrosa, 1991, p.15.

¹⁶ Pedrosa, 1991, p.16.

¹⁷ Pedrosa, 1991, p.20.

¹⁸ Pedrosa, 1991, p.22.

¹⁹ Eco, 2004, p.15.

²⁰ Pedrosa, 1991, p.24.

²¹ Pedrosa, 1991, p.32.

²² Pedrosa, 1991, p.38.

²³ Pedrosa, 1991, p.38-39.

²⁴ Pedrosa, 1991, p.39.

²⁵ Pedrosa, 1991, p.41-42.

-
- ²⁶ Pedrosa, 1991, p.45.
²⁷ Pedrosa, 1991, p.47.
²⁸ Pedrosa, 1991, p.16.
²⁹ Pedrosa, 1991, p.52.
³⁰ Pedrosa, 1991, p.51.
³¹ Pedrosa, 1991, p.52.
³² Pedrosa, 1991, p.54-55.
³³ Pedrosa, 1991, p.9-10.
³⁴ Pedrosa, 1991, p.9.
³⁵ Eco, 2004, p.12-13.
³⁶ Saramago, 2001, s.p.
³⁷ Saramago, 2001, s.p.
³⁸ Saramago, 2001, s.p.
³⁹ Camões, 1974, p. 53. *Lus.*I, 2, vv.5-6.
⁴⁰ Coelho, 2000, p.109-110; Coelho, 2003, p.113-114; Propp, 2003, p.80-81.
⁴¹ Saramago, 2001, s.p.
⁴² Bauman, 2000, p.85.
⁴³ Bauman, 2000, p.85.

SUBJETIVIDADES EM TRÂNSITO: RELATOS DE VIAGENS A ILHAS DESCONHECIDAS

Renata Flavia da Silva - UFFⁱ

N' an laara, an saara.
(Se nos deitarmos, estamos mortos.)ⁱⁱ

O trabalho que ora se apresenta tem como ponto de partida a narrativa de *O conto da ilha desconhecida* de José Saramago. Aproveitando o tema da viagem proposto pelo autor português, estendemos nossos olhares às Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e suas viagens ficcionais.

Quer no plano espacial quer no plano textual, o deslocamento proporcionado pela literatura contemporânea produzida nos países africanos de língua oficial portuguesa recuperam a velha máxima lusitana “navegar é preciso”, nem a saída nem a chegada, o que importa é a travessia, uma navegação que se faz também no interior das subjetividades, em busca de si mesmas. A constante indagação acerca da multiplicidade de identificações e da complexa rede de papéis sociais, representados no texto literário, faz coro à voz da personagem de Saramago, a qual afirma ser a viagem imprescindível pois “se não saís de ti, não chegas a saber quem és”ⁱ.

“Subjetividades em trânsito: relatos de viagens a ilhas desconhecidas” objetiva estabelecer uma possível rota de aproximação entre o texto saramagueano e os espaços ficcionais encenados na literatura angolana contemporânea, representada aqui pelas obras *Um anel na areia: estória de amor*, de Manuel Rui, e *Vou lá visitar pastores: exploração epistolar de um percurso angolano em território Kuvale (1992-1997)*, de Ruy Duarte de Carvalho.

O conto publicado em 1998, texto comemorativo tal qual o camoniano e, mais tarde, o pessoano, remete ao período áureo da expansão marítima portuguesa e ao

ⁱ Professora Doutora / Universidade Federal Fluminense.

ⁱⁱ KI- ZERBO, (2006), p. 06.

consequente declínio do império colonial português, no qual não há mais ilhas a serem descobertas.

O desejo manifesto da viagem, da mudança espacial, é representado na firme decisão do homem que queria um barco. Ancorado à porta do palácio, convence não só o Rei a lhe dar o objeto pretendido mas também a mulher da limpeza a acompanhá-lo, pois segundo ela, “as portas que realmente queria já foram abertas”ⁱⁱ.

Os dois seguem na busca pela ilha desconhecida, apesar de todos os pensamentos em contrário; ligados pelo sonho, o homem e a mulher nomeiam a caravela que os abrigará a partir de então. Ao final do relato, barco, ilha e narrativa, ambigualmente nomeados, simbolizam o novo, o lugar possível que una e já não separe.

Retomando o texto de *A jangada de pedra*, “[p]ara que as coisas existam duas condições são necessárias, que homem as veja e homem lhes ponha nome”ⁱⁱⁱ. Segundo Boaventura de Sousa Santos, “estamos numa época em que a contingência parece sobrepujar a determinação”^{iv}, daí a necessidade de uma linguagem que dê conta dessas contingências modernas, que retrate os deslocamentos e impossibilidades da vida do homem moderno, estes novos marinheiros. A ilha, ao ser nomeada se faz ao mar a procura de si mesma.

Os discursos totalizantes que norteavam a vida no passado, a História, a filosofia, a religião, discursos hoje revistos ou repensados, são postos à prova por fatos que envolvem a passagem do século, e do milênio, assim como o homem deseja por à prova a cartografia existente. Transformações, rupturas, supressão de antigos valores, surgimento de novos conceitos, a mudança no modo pelo qual se organiza a percepção humana é condicionada historicamente. Não há mais mares a desbravar em nossa percepção de um mundo globalizado, mapeado, monitorado e traduzido pelas novas tecnologias.

Saramago subverte esta percepção ao construir histórias acrônicas e atópicas que, em sua maioria, podem refletir a vida de qualquer um e de todos nós, homens dos fins do século. O centro, o ponto de partida ou de chegada para estes homens podem ser todos e qualquer um — afinal, como buscar o centro no mundo caótico e descentrado da contemporaneidade?

A vida na modernidade perdeu o fio de orientação, perdeu a rota com a falência dos discursos totalizantes que a “definiam” e norteavam. O sujeito moderno encontra-se à deriva, naufrago em busca de terra firme, um lugar que o receba e que seja recebido por ele como seu. A terra prometida não está mais localizável em um único ponto do

globo, mas pode estar em qualquer um ou em nenhum lugar, depende dos olhos de quem vê. Os novos viajantes da obra de José Saramago; vivem a buscar um caminho, uma verdade, uma procura que “transformou-se por sua vez em outra procura que, no fundo, é sempre a mesma: a procura do outro”^v. O **eu** e o **outro**, gêmeos modernos que, separados, buscam se reconhecer para, enfim, conhecerem a si mesmos.

Essa busca envolve deslocamentos, mudanças no ponto a partir do qual se olha, viagens pelo mar, pela terra, pelo ar ou para dentro de si. Uma península que viaja mar afora com os habitantes de dois países, pode ser a saída para um povo que não se vê na Europa; ou um barco-ilha carregando dois tripulantes a sonharem com o desconhecido num tempo em que se imagina tudo já visto e nomeado, uma opção entre a fixidez que nos impossibilita ver um futuro, um novo horizonte. É necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós”^{vi}

A recorrente viagem, no conjunto da obra do autor, configura-se rota possível diante dos males que nos atingem neste fim de século. O deslocamento, neste caso, pode não se fazer nem só por mar que se acabou nem por terra que ainda espera, mas dentro da cabeça desses homens.

A travessia que se tenciona empreender em busca da ilha desconhecida pode ser vista como a última utopia do século XX, sem um nome que a distinga ainda, pois, “os nomes das utopias são sempre semi-cegos porque só vêm por onde se caminha e não para onde se caminha”^{vii}.

A rota proposta por Saramago, ao retomar o tema das navegações e o princípio do império colonial, nos leva ao continente africano e seus espaços ficcionais, nos quais múltiplos caminhos se cruzam, se assemelham e se distanciam. É num cenário de transição, entre a guerra e a paz, entre as tradições e as inovações da modernidade, entre a África ancestral e a crescente globalização que as narrativas se desenvolvem, espelhando a sociedade angolana, tal como esta se apresenta no final do século XX e no início do século XXI. As obras focalizam a virada do segundo para o terceiro milênio no espaço discursivo da ficção angolana, suas interpretações e questionamentos, empreendendo uma revisitação da história e uma re-configuração dos papéis sociais inseridos na contemporaneidade narrativa. Viagem pelo ar e pela terra, relatos que somados ao conto nos mostram a não fixidez das subjetividades no espaço das Literaturas em Língua Portuguesa.

Manuel Rui, em *Um anel na areia: estória de amor*, aborda o relacionamento amoroso de um jovem casal luandense. Apesar de narrado em 3^a pessoa, o texto traz

recriada a oralidade dos falares de Luanda para o discurso romanesco, seguindo a trilha aberta por Luandino, nos anos sessenta. A narrativa privilegia a figura de Marina, que vivendo as incertezas da juventude ao lado das impossibilidades trazidas com a guerra, vê-se num conflito entre a modernidade e as tradições seculares africanas, fundamentais para que a identidade da jovem seja construída no espaço da contemporaneidade.

As conseqüências de um processo de globalização aliadas à continuidade da guerra civil fazem com que as personagens da narrativa busquem outros espaços, até mesmo fora do país. O deslocamento, por meio do vôo alegórico na trama textual, possibilita a conciliação entre o antigo e o novo, une o jovem casal, levando-os a ultrapassar os obstáculos e a gerar uma nova vida, fruto dessa nova configuração espaço-temporal.

Nesta travessia, o espaço ganha os ares e atinge a leveza de uma carícia com a estória de um amor lançada aos ventos. Diante das impossibilidades deixadas pela colonização e pelas guerras travadas no país, conseqüências de um processo histórico ainda em curso, o escritor angolano Manuel Rui dá a seus jovens compatriotas, no romance *Um anel na areia: estória de amor*, a possibilidade de novos horizontes. À inércia que assola parte da população de Luanda, contrapõe o deslocamento aéreo como um novo ponto de partida, um recomeço a partir da elevação do universo ficcional.

Citando Ítalo Calvino,

[c]ada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle.^{viii}

No início do livro, Lau e Marina se encontram numa sala de aula às escuras e têm suas vidas unidas a partir de um bilhete, de uma declaração de amor lançada num avião de papel. Este vôo possibilita a passagem para um outro espaço, de onde partem novas perspectivas, capazes de modificar a dura realidade enfrentada pelas personagens. Manuel Rui constrói “uma estória de amor” num tempo de “guerras”, uma história sobre “a privação sofrida que se transforma em leveza e permite voar ao reino em que todas as necessidades serão magicamente recompensadas”^{ix}. A palavra escrita por

Marina toca os ares gerando o movimento, o deslocamento necessário à modificação da cena social na qual estão inseridas as personagens do romance.

O mexicano Néstor García Canclini, especialista nos conflitos da pós-modernidade, afirma que

[ao] se tornar um relato que reconstruímos incessantemente, que reconstruímos com os outros, a identidade torna-se também uma co-produção.

Porém, esta co-produção se realiza em condições desiguais para os diferentes atores e poderes que nela intervêm.^x

No mundo globalizado da contemporaneidade, as desigualdades são locais e carecem de soluções também locais que dêem conta das particularidades de cada espaço social.

Esta parcela da juventude, representada no romance pelas personagens citadas acima, se ressentido do tempo presente, um tempo no qual as palavras não dão mais conta da realidade vivida. Numa sociedade em transição, quase todos se encontram perdidos a meio do caminho; nem na sociedade tradicional nem na modernidade alcançam suas aspirações, e, portanto, necessitam buscar um outro espaço onde seja possível conciliar o passado, o presente e o futuro de Angola, sua ilha desconhecida.

Ítalo Calvino, em sua conferência sobre a leveza, ressalta, ainda, a crueldade do castigo imposto pela Medusa, a petrificação, a estátua de si mesmo, a impossibilidade de mover-se, de transformar-se. Para Boaventura de Sousa Santos, “a descontextualização e a recontextualização das identidades são elementos contraditórios do mesmo processo histórico”^{xi}; logo, a imobilidade impediria que o sujeito se conciliasse com as diferentes forças que compõem o contexto histórico no qual está inserido.

O tempo retratado, na narrativa, é impregnado pela necessidade de mobilidade, de mover-se, a fim de atingir um outro espaço onde estes sujeitos da contemporaneidade possam existir em sua plenitude. A representação da Luanda real do pós-independência é marcada pelo peso das guerras, pela inércia que acomete grande parte da sociedade angolana contemporânea, perdida entre o temor da luta constante e a acomodação da ajuda humanitária externa. Para reverter esse quadro, Manuel Rui opta pelo elemento

aéreo, pela leveza de um avião de papel lançado aos ares num gesto de amor. Tendo a maioria dos caminhos bloqueados, tornou-se imperiosa, para as personagens, a construção de novas trilhas, de novas rotas.

A narrativa propõe uma viagem aérea. Para Benjamin Abdala Junior, “[a] ascensão — isto é, a imaginação — pode propiciar a compreensão do enigma, desvendando-o em suas linhas estruturais, isto é, decifrando e relativizando o que era considerado indecifrável”^{xii}. O indecifrável, aqui referido, é o caminho encontrado para essa conciliação, o equilíbrio entre a modernidade e as tradições.

Entretanto, como o pesquisador salienta, “vale a pena sonhar com a possibilidade do vôo, mas é importante saber descer, mesmo que seja em ilhas, preservando a inteireza dos gestos que motivaram o vôo”^{xiii}. Calvino alerta que “[a]s imagens de leveza (...) não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos”^{xiv} e, sim, representar uma atitude perante a realidade, uma saída nesse labirinto de caminhos minados. Os sonhos aéreos tornam livres todas as imagens, tornam-nas modificáveis a partir da mudança de ótica, de lógica que as reordene.

Nessa travessia aérea, um novo posicionamento diante da cultura é proposto pela juventude representada, na narrativa, por Lau, Gui e Marina. Estes jovens desejam mudar de posição, modificar seu ponto de observação e, paralelamente, modificar o cenário no qual se inserem. Personagens que almejam não apenas atingir outro espaço, mas construí-lo, participar efetivamente de sua organização, política, cultural e social, desejam tal qual o homem e a mulher do conto saramagueano, construir seu barco/ilha, seu espaço em trânsito permanente.

Esses relatos de viagens a ilhas desconhecidas nos levam, agora, a uma viagem ao sul do país, a observar os contornos e relevos de uma região marcada pela mobilidade, ao discurso narrativo de *Vou lá visitar pastores: exploração epistolar de um percurso angolano em território Kuvale (1992-1997)*, romance do escritor Ruy Duarte de Carvalho, publicado em 1999.

Vou lá visitar pastores descreve a experiência do antropólogo junto aos pastores nômades do sul de Angola. Aliando o discurso antropológico ao ficcional, o autor/narrador se apresenta como testemunha dos fatos narrados e lança sobre eles sua interpretação. Exemplo de uma ficção contemporânea, mescla a observação antropológica à imaginação poética do escritor. Um romance-ensaio sobre uma minoria étnica angolana.

Deslocando-se continuamente e preservando sua organização social tradicional, esses pastores, protagonistas da narrativa de ficção, são marginalizados e ameaçados pela “modernização” do país. A interseção dos discursos ficcional e antropológico confere à narrativa a projeção de uma alteridade que se coloca solidária à pluralidade e à heterogeneidade cultural do continente.

A narrativa nos leva à observação das dinâmicas sócio-espaciais da sociedade Kuvale, seus deslocamentos no tempo e no espaço, sua inserção na contemporaneidade do país, apesar dos obstáculos encontrados. O colonialismo e o processo traumático da independência angolana marcam a trajetória desses indivíduos. A necessidade de construir o próprio percurso no meio desse oceano de identificações históricas, geográficas, individuais e coletivas leva o autor a buscar hipóteses “outras”, “africanas”, “endógenas”, capazes de traçar um novo rumo para o país que, ainda segundo sua opinião, “vive em pleno, a par de outras, uma crise de ‘percepção’ e de afirmação identitárias, como não podia deixar de ser”^{xv}. Para Ruy, a encapsulização de algumas cidades do país, em nome do progresso, tende a fechar os horizontes de Angola em torno de visões redutoras, e quase sempre impostas, acerca dos caminhos a serem seguidos. Para expandi-los é preciso prosseguir na viagem, nessa errância constante, como autor nos indica em *Hábito da terra*, é imperioso “caminhar em frente e procurar o espelho de outras águas”^{xvi} — o reflexo de outros sujeitos também angolanos —, procurar o espaço onde seja possível elaborar seu próprio discurso.

A África é um continente marcado por movimentos de migrações, de deslocamentos, desde o período anterior à colonização portuguesa. Com o colonialismo é reforçado o estigma das sociedades pastoris, uma vez que “um aspecto importante do discurso colonial é a sua dependência do conceito de ‘fixidez’ na construção ideológica da alteridade”^{xvii}. A fixidez funcionaria como um signo da diferença cultural; aqui e não lá, este e não aquele. O outro, para ser assim classificado, deve ter uma imagem segura, fixa e não ambígua e transitória como a apreendida a partir de seus deslocamentos espaciais e sociais não compreendidos pelo exterior de suas sociedades. Esse desejo de objetivar, confinar e endurecer as imagens do outro não é exclusivo ao sistema colonial, mas inerente a qualquer sistema de dominação, que deseja conter aquilo que é fluido e fugidio, sem considerar a multiplicidade que acompanha esses sujeitos nômades.

Mesmo após a independência do país, os Kuvale permanecem presos nas linhas traçadas pelo poder. O dinamismo de sua organização social faz com que sejam vistos como atrasados, indivíduos perdidos no tempo e no espaço, vadios em meio à

modernidade do país. A narrativa, contudo, salienta que “[e]sses ‘vagabundos errantes’ não são obrigatoriamente tão pobres assim e eles formam as populações do comum que talvez melhor tenham sabido e podido resistir ao descalabro nacional”^{xviii}, pois seu modo de exploração animal nada tem de atrasado, “revela-se assim não só adaptado ao meio como ao tempo histórico e político que decorre”^{xix}. O homem kuvale, tal qual Bachelard descreve ao citar o verso de Noël Arnaud^{xx}, é o espaço onde está. Ruy Duarte desenha em perspectiva uma explicação geral do mundo a partir dessa localização transitória. Segundo o historiador burkinês Joseph Ki-Zerbo, a

história anda sobre dois pés: o da liberdade e o da necessidade. A liberdade representa a capacidade do ser humano para inventar, para se projetar para diante rumo a novas opções, adições, descobertas. E a necessidade representa as estruturas sociais, econômicas e culturais que, pouco a pouco, vão se instalando, por vezes de forma subterrânea, até se imporem, desembocando a luz do dia numa configuração nova.^{xxi}

A literatura angolana caminha, portanto, ao encontro desse novo tempo e articula os dois pés da história de modo a prosseguir na construção de um espaço literário que dê conta da variada paisagem a ser descrita. A narrativa de Ruy Duarte explora essa contingência histórica descrevendo o modo de exploração animal utilizado pelos pastores kuvale; a criação de uma “nação” dentro do país, as soluções encontradas para superar os obstáculos naturais e sociais enfrentados por esse povo nômade, a partir de sua identificação com o território que os envolve.

Esses pastores vivem no além da globalização progressiva do país, no espaço além das convenções da modernidade e, assim, habitam um lugar intermédio capaz de “redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunidade humana, histórica”^{xxii} no universo literário.

Retomando Boaventura de Sousa Santos, “[q]uanto mais global for o problema, mais local e mais multiplamente locais devem ser as soluções”^{xxiii}. Sendo a crise da modernidade, ou a chamada “pós-modernidade”, um evento global, nada mais apropriado que as diversas minorias étnicas africanas encontrem suas próprias soluções, suas próprias saídas em meio ao caos contemporâneo. Ruy Duarte de Carvalho opera nos interstícios das ciências para alcançar tais mobilidade e flexibilidade; transpõe para o discurso narrativo a objetivação da Antropologia, porém aliando-a à subjetividade da construção ficcional. Cria, deste modo, um texto flexível que pode ser lido a partir de várias classificações, e, por conseguinte, amplia os espaços de interpretação do mesmo.

Unindo esses relatos de viagens a ilhas desconhecidas, constatamos que variados pontos de observação fazem parte das estratégias narrativas empregadas pela ficção contemporânea. A voz enunciativa do discurso mascara-se sob diferentes formas para problematizar as relações sociais envolvidas nas tramas narrativas, o que evidencia a multiplicidade de histórias e interpretações suscitadas no universo ficcional angolano espelhado sobre o passado recente e o presente do país. A focalização, o ponto de vista sob o qual o discurso romanesco é arquitetado, não é meramente uma questão de técnica narrativa e, sim, resultado de uma escolha ideológica e epistemológica por parte dos autores.

Embora cada narrativa eleja o espaço a ser retratado, todas apresentam o deslocamento como saída para os conflitos e as contradições do mundo contemporâneo. Quer seja no tempo ou no espaço, quer seja nos discursos narrativos, a mobilidade faz-se presente em todos os relatos aqui destacados.

O deslocamento dos Kuvale e da leitura que se faz dessa prática tradicional é a condição *sine qua non* de sua sobrevivência. Ter a liberdade de deslocar-se e não ser marginalizado; essa é a mensagem capturada na narrativa.

De modo semelhante, o vôo onírico de Marina é o que possibilita ao jovem casal a superação dos impedimentos da guerra e do preconceito trazido com a modernidade. À juventude é dado o direito de escolha, de modificação da cena social a partir de novos ângulos e novos espelhamentos que unam, na mesma imagem, o antigo e o novo presentes na contemporaneidade angolana.

As narrativas assumem, portanto, o discurso de uma sociedade que narra a si mesma, partindo de “um espaço intermediário e entre tempos e lugares”^{xxiv}. Esses deslocamentos podem ser interpretados como construções alegóricas de lugares de projeção dos conflitos sociais evidenciados nas narrativas. Citando Walter Benjamin, a visão alegórica é própria dos momentos de transição, nos quais o antigo e o novo ainda coexistem. Produtos de uma época simbolicamente marcada pela extinção e pela renovação — o fim do século, a passagem do milênio —, tais narrativas apontam para a transição entre uma configuração social já ultrapassada, uma vez que não dá conta das diversas demandas originadas na contemporaneidade, e uma re-configuração, múltipla e heterogênea. Desse modo, esse *locus* alegórico pode ser visto como um espaço no qual as contradições do tempo presente são evidenciadas no discurso ficcional.

No espaço narrativo das obras referidas, são problematizadas as relações de poder apreendidas na realidade observada. A crítica social perpassa todas as narrativas,

seja através da ironia, seja através do discurso científico. A fragilidade desse presente histórico, alicerçado sobre discursos manipulados ao sabor dos ventos, reforça a visão da história como uma construção contínua e perspectivada. As narrativas atribuem a outros sujeitos, excluídos ou marginalizados, a aquisição de regras de retórica e a posse de imagens e textos que falam do passado, dotando-os do poder de contar suas versões da história.

Destarte, as identificações, retratadas são, também, construções que se narram^{xxv}, que se formulam e re-configuram a partir dos conflitos vivenciados pelas personagens. O discurso ficcional propõe uma recomposição estrutural das identificações sociais, inseridas no processo da globalização e testemunhas do descompasso do contexto histórico-social das narrativas em relação a ela. Os sujeitos dessa contemporaneidade encontram-se a meio do caminho. Situados num lugar “entre”, seja da raça, do tempo, ou das classes sociais, traduzem as expectativas desse momento de transição. Não desejam uma identificação una e homogênea, mas plural e cambiável.

Vistas assim, as rotas narrativas se cruzam e se assemelham na

consciência de que existem muitas histórias que precisam ser contadas, recontadas e contadas repetidamente, a cada vez perdendo algo e acrescentando algo às versões anteriores. Há também uma nova determinação: a de resguardar as condições nas quais todas as histórias podem ser contadas, recontadas e contadas novamente de forma diversa. É na sua pluralidade e não na ‘sobrevivência dos mais aptos’ (isto é, na extinção dos ‘menos aptos’) que reside agora a esperança.^{xxvi}

Sob cada escrita, na ficção, seja por mar, terra ou ar, há uma ilha a ser conhecida, onde todos os caminhos são possíveis e permitidos.

Cada obra citada focaliza um ângulo da sociedade e história, funcionando como fragmentos especulares de um bosque ficcional que reflete e repensa a multiplicidade cultural da contemporaneidade. A ficção representa um espaço de utopia dos encontros, das conciliações entre as forças que movem essa sociedade. As narrativas encerram-se com um aceno de esperança para os novos tempos. A caravela, “uma floresta que navega”, faz-se enfim ao mar, à terra e ao ar, à procura de si mesma.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JR., Benjamin. *De vôos e ilhas: literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Rio de Janeiro: Manati, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Hábito da terra*. Luanda: Edições Maianga, 2004.
- _____. *Vou lá visitar pastores: exploração epistolar de um percurso angolano em território Kuvale, (1992-1997)*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.
- _____. *Actas da Maianga [dizer da(s) guerra(s) (,) em Angola(?)]*. Luanda: Caxinde, 2003.
- KI-ZERBO, Joseph. *Para quando África?: entrevista com René Holesntein*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- RUI, Manuel. *Um anel na areia: estória de amor*. Luanda: Editorial Nzila, 2002.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1999.
- SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NOTAS

ⁱ SARAMAGO, 1998, p. 40.

ⁱⁱ *Idem, ibidem*, p. 31.

ⁱⁱⁱ *Idem*, 1988, p. 67.

-
- iv SANTOS, 1999, p. 37.
v ARIAS, 2003, p. 54.
vi SARAMAGO, 1999, p. 41.
vii SANTOS, *op. cit.*, p. 44.
viii CALVINO, 1990, p. 19.
ix *Idem, ibidem*, p. 41.
x CANCLINI, 2006, pp. 136-7.
xi SANTOS, *op. cit.*, p. 146.
xii ABDALA JR., 2003, p. 15.
xiii *Idem, ibidem*, p. 09.
xiv CALVINO, *op. cit.*, p. 19.
xv CARVALHO, 2003, p. 221.
xvi *Idem*, 1977, p. 55.
xvii BHABHA, 1998, p. 105.
xviii CARVALHO, 2000, p. 124.
xix *Idem, ibidem*, p. 129.
xx “Sou o espaço onde estou”. ARNOUD, N. *L’ état d’ ébauche*. Apud: BACHELARD, 1998, p. 146.
xxi KI-ZERBO, *op. cit.*, p. 17.
xxii BHABHA, *op. cit.*, p. 27.
xxiii SANTOS, *op. cit.*, p. 111.
xxiv BHABHA, *op. cit.*, p. 223.
xxv Cf.: CANCLINI, *op. cit.*, p. 129.
xxvi BAUMAN, 1999, p. 259.

O MOTIVO DA *PREGUNTA* NAS CANTIGAS DE AMOR DE MARTIN SOARES

Risonete Batista de Souza - UFBA

INTRODUÇÃO

A crítica literária, ao analisar a produção poética galego-portuguesa, tem oscilado entre duas opiniões extremas, uma que a vê como um reflexo pálido do esplendor da lírica occitânica, outra que a toma como uma produção original, representativa do espírito local, ou seja, do lirismo peninsular. Estas opiniões aparentemente conflitantes decorrem do fato de os representantes dos dois pontos de vista focarem um dos dois gêneros amorosos – a cantiga de amor ou a cantiga de amigo, respectivamente. Se o foco é a cantiga de amor, o menor leque de temas e a menor extensão das cantigas desfavorecem a produção peninsular. A crítica nacionalista rebate este ponto de vista pondo em destaque a cantiga de amigo, representativa do que Lapa denomina de “nosso lirismo” (LAPA, 1973). Inspirada no lirismo popular, a cantiga de amigo introduziu, segundo os defensores deste ponto de vista, as características estruturantes da poesia galego-portuguesa: o refrão e o paralelismo. Não se quer dizer que o refrão fosse exclusivo da poesia peninsular, mas é certo que, enquanto na poesia de tema amoroso em língua vernácula produzida além Pirineus predomina a mestria, as cantigas de amor galego-portuguesas apresentam uma alta incidência de refrão. O paralelismo literal ou mesmo o que Vicente Beltrán (1995) denominou de posicional também se faz presente em considerável número de cantigas de amor. O estudo de Beltrán dá conta dos aspectos estruturais e temáticos da cantiga de amor e propõe uma análise deveras instigante desse gênero que foge aos arroubos maniqueístas da crítica que se pautou, quase exclusivamente, na atitude comparatista que põe em desvantagem a lírica galego-portuguesa frente a occitânica. Beltrán toma a produção poética peninsular em si mesma, debruça-se sobre as cantigas e busca as características que as individualizam frente ao modelo, procura identificar as especificidades do gênero,

quanto à forma e aos motivos. Este esforço de evitar o confronto, a comparação pautada no juízo de valor parece-nos mais adequado.

É nesta linha que propomos a análise de um conjunto de cantigas que tratam sobre o tema dos curiosos que põem em risco o segredo amoroso, tema tópico da cantiga de amor. Estará no centro de nossa análise uma cantiga de Martin Soares, transmitidas por dois cancioneiros - A 48 / B 160 -, cujo *incipit* é *Muitus me vêm preguntar*. O tema é a curiosidade de terceiros sobre a identidade da causadora da coita do poeta. Trata-se, portanto, da questão do segredo amoroso. Verificaremos como essa cantiga dialoga com outras que versam sobre o mesmo tema, embora com outras nuances, com o objetivo de perceber como se processa o jogo retórico de dizer o mesmo de maneira sempre nova, praticado amplamente nas cortes peninsulares medievais.

OS MISCRADORES

Os trovadores galego-portugueses, tal como os provençais, esforçaram-se por manter em segredo o nome da amada. Essa atitude parece despropositada, pois não sendo a *senhor* necessariamente uma mulher casada (VILHENA, 1991), não havia, a princípio, razão de impedimento do amor. Estaria, desse modo, limitado o campo de atuação dos *lausengiers*¹. No entanto, essas personagens aparecem na lírica galego-portuguesa com papel um tanto diferente, mas igualmente nocivo para as aspirações do amante. São denominados *cousidores* ou *miscradores* e sua ação é designada pelos verbos *cousir* ou *mesclar* / *miscrar*². Se o objetivo não era denunciar os amantes ao

¹ *Lausengiers* em língua *d'oc* ou *losengiers*, em língua *d'oïl*, designavam, a princípio, os “aduladores”, depois os “caluniadores”, maldicentes”, ou seja, aqueles que estavam sempre dispostos a denunciar os amantes para assim obter benefícios do marido (RIQUER, 1992, p. 94).

² O termo *cousidor* aparece numa cantiga de Martin Moxa, A 306, “Ja m’eu quisera con meu mal calar, / mays que farey con tanto cousidor?” (v. 1-2, II). (PICCHIO, 1968, p. 166). *Cousir* e *mesclar* e seus cognatos aparecem já entre os primeiros trovadores conhecidos: em Pay Soarez de Taveirós encontra-se *mescla*, “E ja d’esta *mezcla* [a]tal / de me guardar non ei poder”, (VALLÍN, 1996, p. 197); Fernan Garcia Esgaravunha também emprega *mesclar*, “e Deus confonda min por én / e vos, señor, e eles e quen ten / en coraçon de me vosco *mezclar*”, (BARETTA, 1987, p. 83). Para os significado desses termos, veja-se o VASCONCELLOS, *Glossário do Cancioneiro da Ajuda*.

marido ciumento, o que pretendiam então os *miscradores*?³ Uma resposta possível para essa pergunta é dada por de Pay Soarez de Taveirós na cantiga A 36:

Sennor, os que me queren mal,
sei eu ben que vus van dizer
todos, sennor, por me fazer
perder convusc'e non por al:
dizen-vus ca vus quero ben,
sennor, e non devo poren
eu escontra vós a perder.

E ja d'esta mezcra [a] tal
de me guardar non ei poder,
ca vus sei mui gran ben querer; (VALLÍN, 1992, p. 197)

A diferença fundamental é, pois, o fato de a revelação ser feita à própria *senhor*. É preciso lembrar que a mulher da cantiga de amor galego-portuguesa é pouco receptiva ao sentimento amoroso do poeta. Com frequência, reage muito mal à confissão do amante e o pune severamente, proibindo-o de vê-la, de falar-lhe ou mesmo obrigando-o a desterrar-se. Portanto, como conclui Beltrán, o motivo do segredo do amor, muito frequente na lírica galego-portuguesa, é “derivado da esterilidade e do medo, non da discreción, a complicidade entre os namorados ou a defesa contra terceiros, os impertinentes, envexosos ou calumniadores *lauzengiers* como na lírica provençal” (BELTRÁN, 1995, p. 44)⁴.

Esse medo impede que o trovador galego-português ouse avançar além do grau de *fenhedor*, como se pode ver na cantiga B 125, de Johan Soarez Somesso:

Quand'eu estou sen mia senhor,
sempre cuido que lhi direi,
quando a vir', o mal que ei
por ela e por seu amor.
E poi'-la vi, assi mi-aven
que nunca lh'ouso dizer ren,

ca hei pavor de lhi pesar,
se lh'o disser. E que farei?
(...)
Se lh'o disser, e me mandar
que a non veja, morrerei! (BREA, 1996, p. 520)

³ Sobre o motivo dos *miscradores*, ver Mercedes Bréa (1992).

⁴ Também para Tavani, o segredo de amor “está logo destinado, na cantiga d'amor, non xa a salvaguarda-la intimidade dos amantes de entrometements alleos e a asegura-la supervivencia do sentimento, senón máis ben a protexer a un deles do ressentimento do outro” (TAVANI, 1991, p. 121).

Se o poeta sequer atreve-se a confessar seu amor, é justo que evite o assédio dos curiosos, para que a revelação não se faça por terceiros. Os *miscradores* são temidos porque sua interferência visa a “entubiar las relaciones, normalmente causando el recelo e incluso la aversión de la *senhor* ante las fervientes declaraciones de quien la ama profundamente” (BREA, 1992, p. 176).

Da imposição do segredo deriva o motivo dos *miscradores*, e dele, por sua vez, o da *pregunta*⁵. Essas cantigas tratam do assédio dos curiosos, que desejam saber quem é a causadora da coita; em contrapartida, o enamorado esforça-se por negar o nome de amada.

Martin Soares parece ter sido um dos introdutores do tema da *pregunta* como motivo principal da canção de amor entre os trovadores galego-portugueses. Esse tema alcançou êxito entre os freqüentadores da corte castelhana em meados do século XIII, que, inclusive, o exploraram com matiz burlesco.

A *pregunta* surge como tema central na cantiga A 48 / B 160, *Muitus me vêm preguntar*, de Martin Soares:

Muitus me vêm preguntar,
mha senhor, a quen quero ben,
e non lhis quer'end'eu falar
con medo de vus pesar en,
nen quer'a verdade dizer,
mays jur'e faço-lhis creer
mentira por volhis negar

e porque me vêm coitar
do que lhis non direi per rem,
ca m'atrev'eu en vus amar. (PIZZORUSSO, 1963, p. 86)

É o receio de causar algum dano à amada que o leva a esconder sua verdadeira identidade: “con medo de vus pesar en, / nen quer'a verdade dizer”. Para despistar os curiosos, o poeta dispõe-se a mentir. E assevera que ela não tem nada a temer, enquanto ele “non perder o sen”:

⁵ Mercedes Brea demonstra que o motivo do *escondit* também pode derivar do tema dos *miscradores*. (BREA, 1993, p. 175-187. O *escondit* ou *escondich* consiste na defesa do trovador diante das acusações dos *miscradores*. Na poesia provençal tem-se apenas um exemplo, *Ieu m'escondisc, domna, que mal no mier*, de Bertran de Born. (RIQUER, 1992, p. 53; 7430.

E metr'eu non perder o sen,
non vus deveades a temer,
ca o non pod' ome saber
per min, se non adivinhar.

Non será tan preguntador
null' ome, que sabha de min
ren per que seja sabedor
[d]o ben que vus quis, pois vus vi.

Sen, do germ. *Sinn*, “sentido, direção”, é um provençalismo muito freqüente na lírica galego-portuguesa (GARCÍA-SABELL TORMO, 1991). Aparece sempre com sentido muito genérico de “senso, juízo, bom senso”. A perda do *sen*, isto é, da razão, do bom senso, implica na perda da direção, do objetivo. É o bom senso que o impele a guardar o segredo ou mesmo a mentir, para assim preservar a identidade da amada.

Contudo, pressentindo a iminência dessa fatalidade, pois “mh-o tolherá voss'amor”, promete:

E pois vus praz, negalo-ei
mentr'o ssen non perder, mays sei
que mh-o tolherá voss'amor.

E se per ventura / assi for,
que m'er pregunten des aqui
se sodes vos a mha senhor
que am'e que sempre servi,
vedes como lhis mentirei:
d'outra senhor me-lhis farei
ond'aja mais pouco pavor. (PIZZORUSSO, 1963, p. 86-87)

A eminente perda do *sen* como conseqüência do amor pela dona é por demais comum⁶; porém a resolução de mentir, dizendo o nome de outra dona, como solução encontrada pelo poeta para despistar os curiosos, é uma ponderação bastante razoável, que se mostrou fecunda.

Essa é também a determinação de Johan Soarez Somesso, na cantiga A 28 / B 121, *Ja foi sazón que eu cuidei*:

⁶ Aparece outra vez no cancionero do poeta: “Nostro Senhor, como jazco coyado, / morrend'assy en tal poder d'Amor / que mi tolheu o sen e, mal pecado, / al mi tolh'el de que mi faz peor: / tolhe-me vos, a que non sey rogar / pola mha coyta, nen vola mostrar, / assi me tem end'amor obridado.” (PIZZORUSSO, 1963, p. 75).

E averei muit'a jurar
pola negar e a mentir,
e punharei de me partir
de quen me quiser'preguntar
por mia senhor; (BREA, 1996, p. 513-514)

Veja-se a cantiga de Pero d'Armea, B 1085 / V 677, cujo *incipit* é exatamente igual ao de uma cantiga de Martin Soares:

Muytos me veen preguntar
senhor, que lhis diga eu quen
est'a dona que quero ben
e con pavor de vos pesar
non lhis ouso dizer per ren,
senhor, que vos eu quero ben. (BREA, 1996, p. 799-800)

Nas duas estrofes seguintes, o trovador reitera essas idéias com pequenas variações: em uma revela que a intenção dos curiosos era intrigá-los: “Pero punham de m'apartar, / se poderan de mi saber / por qual dona quer'eu morrer”; noutra, diz que não revela aos curiosos o nome da amada, com medo de despertar sua *sanha*.

Também Joan Airas de Santiago aborda tema similar na cantiga B 942 / V 530:

De me preguntar an sabor
muitos, e dizen-mi por én
com'estou eu con mia senhor;
e direi-vos eu que m'aven:
se disser “ben”, mentir-lhis-ei;
tan mal é, que o non direi.
(...)
Mas, pois d'ela ben non ei,
preguntar-m'an e calar-m'ei. (RODRIGUEZ, 1990, p. 57)

Nessa composição, no entanto, a curiosidade diz respeito ao andamento do relacionamento amoroso entre o poeta e a dama. Por outro lado, aqui os curiosos são os amigos (“Os meus amigos, con que vou / falar, me perguntan assi”) e não têm a deliberada intenção de intrigá-los, como na cantiga de Pero d'Armea. Tal qual Martin Soares, o trovador opta por mentir, porém sobre seu estado e não sobre a identidade da amada.

Joan Garcia de Guilhade está entre os que se propõem a frustrar os curiosos dando uma resposta falaciosa, quando perguntado por quem sofre (A 228 / B 418 e 426 / V 29 e V 38):

Que muytos me preguntarán
 quando m'ora viren morrer,
 por que moyr'! e quer'eu dizer
 quanto x'ende poys saberán:
 moyr'eu, porque non vej'aquí
 a dona que non vej'aquí. (NOBILING, 1907, p. 22)

Essa é também a solução encontrada por Galisteu Fernandiz na cantiga B 1111^{bis}
 / V 702:

[Meus amigos queren de min saber
 quen é a senhor que en] meu trobar
 mi muytas vezes oyron loar
 e non lhis quer'eu mais d'esto dizer:
 é minha senhor e parece mui ben,
 mays non é senhor de mi fazer ben. (BREA, 1996, 341)

Numa linha muito próxima à de Martin Soares estão as cantigas de Fernan
 Gonçalves de Seabra, A 212, *Por non saberem qual ben desegei*, A 214, *Se ei coita*,
muito a nego ben, e B 390 / V 1, *Muitos me preguntan, per bõa fé* (BREA, 1996, p. 306;
 307; 303). Na primeira, diz aos curiosos que sua coita advém do amor de outra *senhor*:
 “que desejo ben por que non dou ren, / e que me ven o mal que me non ven!”; na
 seguinte, nega até mesmo a coita: “Ei gran coita; de mais ei a jurar / que non ei coit'a
 quen m(e) én preguntar”; na outra, não apenas reafirma sua determinação de ocultar o
 nome da mulher para quem compõe cantigas, como também justifica que a quebra do
 segredo só lhe traria má fama:

En lh'o dizer non seria mia prol;
 et eles, pois, mi-o terrian per mal,
 se lh'o dissesse; e des i per fol
 me terrian; e digo-lhes eu al:
 ca non saberan quen é mia senhor,
 per mi, entanto com'eu vivo for.

Depreende-se, pois, que os *miscradores* são uma espécie de prova, de teste da
 firmeza do amante. Revelar o nome da *senhor* era incorrer em erro grave, era faltar com
 a *mesura*, o que justificava a *sanha* da mulher e a censura ou o riso dos pares. Pois

como adverte André, o Capelão, no XIII mandamento do amor: “quando o amor é divulgado, raramente dura.” (CAPELÃO, 2000, p. 261).

A censura jocosa é o tom adotado por Pero Garcia Buralês em uma série de cantigas em que parodia o motivo do segredo. No primeiro texto, na ordem dos cancioneiros, A 89 / B 193, *Que alongad’eu ando d’u iria*, tem-se a sensação, a princípio, de que se está diante de uma cantiga de amor igual às demais: o trovador diz haver visto uma dona, por quem ficara coitado, porém não ousara confessar seu amor, tampouco o fizeram por ele e, face a todo sofrimento, declara na última estrofe:

E por qual quer destas me quitaria
de mui gran coita que soffr’e soffri
por ela, que eu vi por meu mal dia,
mais fremosa de quantas donas vi.

Direi a ja ca ja ensandeci:
Joana est’ou Sancha, ou Maria
a por que eu moiro e por que perdi

o sen; e mais vus end’ora diria:
Joan Cõello sabe que é sy! (BLASCO, 1984, p. 99-100)

A solução de oferecer três opções de nomes femininos é uma maneira de revelar o segredo, pois não devia ser difícil para o público identificar as personagens referidas. A menção à sandice do poeta, apresentada como desculpa para a indiscrição cometida, é uma referência explícita ao *topos* comum ao gênero amoroso. Note-se que na composição de Martin Soares ele diz que não revelará o nome da *senhor*, salvo se ensandecer. Outro elemento que destoa do tom abstrato do gênero da cantiga de amor é o fato de a composição ser enviada a Johan Soarez Coelho, nomeado na *fiinda*. A conjunção de todas essas características inusitadas não parece deixar dúvidas de que se está diante de uma abordagem burlesca do tema do “segredo”. O objetivo de provocar estranhamento foi alcançado, como se pode perceber na reação do público, explícita nas cantigas A 104 / B 212, *Joana, dix’eu, [S]ancha e [M]aria*, A 105 / B 213, *Ora vej’eu que fiz mi gran folia*, e A 106 / B 214, *Que muitos que me andan preguntando* (BLASCO, 1984, p. 173-174; 179-180; 183-184). Nesta última composição, o trovador parodia o tema da *pregunta*. Os curiosos querem saber qual das três é a verdadeira amada, se Joana, se Sancha ou Maria:

Que muitos que mi andan preguntando
qual est’a dona que quero gran ben!

se é Joana, se Sancha, se quen?
se Maria? mais eu tan coitad'ando,
cuidando en ua destas tres que vi,
polo meu mal, que sol non lles torn'y,
nen lles falo, se non de quand'en quando.

O poeta opta por “alongar-se das gentes”, para não sofrer o assédio dos *preguntadores*. E finaliza, em tom irônico, desejando que os curiosos sofram de mal semelhante: “Mailo que vai tal pergunta fazer, / Deulo leixe moller gran ben querer / e que ar seja doutre preguntado”.

Esta seleção de textos sobre os temas segredo / *pregunta* permite perceber entre eles uma correlação muito estreita. Todos esses trovadores estavam ativos no século XIII. O mais antigo é o português Johan Soarez Somesso, que deve ter nascido na segunda metade do século XII, mas ainda atuava no segundo quartel do século XIII (OLIVEIRA, 1994, 372-373). Os também portugueses Martin Soares, Joan Garcia de Guilhade e os castelhanos Pero Garcia Buralês (BLASCO, 1984, p. 3-13) e Pero d'Armea (OLIVEIRA, 1994, p. 411) estiveram na corte castelhana por volta de meados do século XIII. Supõe-se que Galisteu Fernandes (OLIVEIRA, 1994, p. 347-348), como Joan Airas de Santiago (RODRIGUEZ, 1980, p. 17-21), fosse galego e ativo na mesma época. Sobre Fernan Gonçalvez de Seabra pensa-se que fosse português e atuante na corte de Afonso III (OLIVEIRA, 1994, p. 341-342). Considerando a hipótese de que Martin Soares não ultrapassara a década de sessenta, depois de Somesso, ele é o mais velho dos trovadores que trataram o motivo da *pregunta*. Desse modo, pode-se aventar a hipótese de que ele seja um dos introdutores do tema, porém como motivo secundário, já que aparece somente na quarta estrofe; Martin Soares o desenvolve, mas como tema central, Pero Garcia Buralês retoma o motivo em tom de burla e faz referência ao *ensandecer* de Martin Soares. Johan Airas de Santiago afasta-se da idéia de intriga, substituindo os *miscradores* pelos amigos; por outro lado, a curiosidade recai sobre o andamento da relação amorosa e não sobre a identidade da dama.

REFERÊNCIAS

BARETTA, Margherita Spampinato (Ed.). *Fernan Garcia Esgaravunha*; canzoniere. Napoli: Liguori, 1987.

BELTRÁN, Vicenç. *A cantiga de amor*. Trad. Xela Arias. Vigo: Xerais, 1995.

BLASCO, Pierre (Ed.). *Les chansons de Pero Garcia Buralês*; troubadour galicien-portugais du XIII^e siècle. Paris: Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1984.

BREA, Mercedes (Coord.). *Lírica profana galego-portuguesa: corpus* completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro, 1996. 2 v.

BREA, Mercedes. Anotaciones sobre la función de los *miscradores* en las cantigas de amor gallego-portuguesas. In: *Cultura Neolatina*, Modena, ano 52, f. 1-2, p. 167-180, 1992.

BREA, Mercedes. El *escondit* como variante de las cantigas de amor y de amigo. In: NASCIMENTO, Airas A., RIBEIRO, Cristina Almeida (Ed.). *Literatura Medieval*. ACTAS do Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval, 4 (Lisboa, 1991). Lisboa: Cosmos, v. 4, 1993. p. 175-187.

CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Introd., trad. do latim e notas de Claude Buridant; trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
GARCÍA-SABELL TORMO, Teresa. *Léxico francés nos cancioneiros galego-portugueses*: revisão crítica. Vigo: Galaxia, 1991.

LAPA, M. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. 8^a ed. revista e acrescentada. Coimbra: Coimbra, 1973.

NOBILING, Oskar (Ed.). *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade*; trovador do século XIII. Erlangen: K. B. Hof, 1907.

OLIVEIRA, António Resende de. *Depois do espectáculo trovadoresco*; a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV. Lisboa: Colibri, 1994.

PICCHIO, Luciana Stegagno (Ed.). *Martin Moya*; le poesie. Roma: Ateneo, 1968.

PIZZORUSSO, Valeria Bertolucci (Ed.). *Le poesie di Martin Soares*. Bologna: Palmaverde, 1963.

RIQUER, Martín de (Ed.). *Los trovadores*: historia literaria y textos. 3. ed. Barcelona: Ariel, 1992. 3 v.

RODRIGUEZ, Jose Luis (Ed.). *El cancionero de Joan Airas de Santiago*; edición y estudio. Santiago: Verba, 1980. (Anuario Galego de Filoloxia, Anexo 12)

TAVANI, Giuseppe. *A poesía lírica galego-portuguesa*. Trad. de Rosario Álvarez Blanco e Henrique Monteagudo. Vigo: Galaxia, 1991.

VALLÍN, Gema (Ed.). *Las cantigas de Pay Soares de Taveirós*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 1996.

VILHENA, Maria da Conceição. A amada das cantigas de amor: casada ou solteira? In: *Estudos Portugueses*. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio. Lisboa, 1991. p. 209-221.

O QUASE FIM DO MUNDO E O FIO DA HISTÓRIARobson Lacerda Dutra - UNIGRANRIO¹

Por que as nações celebram
sua antiguidade, não sua
surpreendente juventude?

(Benedict Anderson)

Todorov define narrativa insólita como aquela que se enquadra em pelo menos dois de três dos seguintes postulados: o leitor deve considerar o mundo das personagens como o de pessoas reais e hesitar entre aceitar uma explicação natural e outra da ordem do sobrenatural para os acontecimentos enunciados. De acordo com o segundo postulado, tal hesitação pode ser sentida tanto por algumas das personagens quanto tornar-se tema central da obra. O terceiro diz respeito à necessidade de um posicionamento do leitor frente ao texto, aceitando ou não as possíveis explicações para os fatos ali explicitados. Todorov afirma que tais exigências, muito embora tenham valores diferentes, costumam aparecer em conjunto.

Sendo assim, uma tênue linha de incerteza e de hesitação torna-se o espaço ocupado na narrativa pelo insólito a fim de produzir seus efeitos. É através do estranhamento despertado que temos o relato de acontecimentos com que não nos deparamos cotidianamente e que, semelhantemente, não são explicados pelas leis que regem o mundo familiar. Essa é a razão por que Ronaldo Lima Lins afirma que a insolitude caminha ao lado da necessidade de existência de uma norma a ser quebrada para, a partir da ruptura, viabilizar-se a construção do universo de sua ação. Ocorre, portanto, a fragmentação de um critério ou de uma lei através da intervenção de um elemento aparentemente sobrenatural que se confronta com a exatidão de tudo aquilo que nos rodeia.

¹ Doutor em Literatura Portuguesa pela UFRJ, com pós-doutorado pela UERJ. Professor-adjunto dos cursos de Graduação em Letras e do Mestrado em Letras e Ciências Humanas da Unigranrio.

Se nos ativermos à etimologia, perceberemos que o vocábulo “insólito” compartilha alguns sentidos com o significante “estranho”, posto que ambos apontam para o que está fora do senso comum, o desusado, o novo, o anormal, o extraordinário, o extravagante, o excêntrico e fora do âmbito familiar. O estrangeiro, o forasteiro, o peregrino e o alienígena são, portanto, representações do Outro e, como tal, apresentam-se sempre sob a forma de enigma.

A questão, todavia, é que nem tudo que se apresenta como estranho representa o desconhecido. Freud, em *O Estranho* (1919), faz alusão a um texto de Ernst Jentsch, intitulado *A Psicologia do Estranho* (1906), ressaltando o fato de que este circunscreve o sentido de estranho ao não familiar, induzindo-nos a pensar que tudo que nos surpreende, causando-nos medo e horror, se relaciona com o novo e o incógnito.

Com efeito, as formações discursivas do inconsciente que nos são apresentadas sob forma de sonho, chiste, esquecimento e ato falho nos levam ao mecanismo de recalque. Assim, tudo o que compromete a própria imagem e não pode ser reconhecido é recalcado, resultando na máxima psicanalítica de que não há recalque sem o retorno do recalcado. A cada regresso o recalcado esbarra com o “Eu”, mas, mesmo assim, a estrutura inconsciente insiste em romper os bloqueios desse “Eu”. Essa persistência faz com que o recalque regresse disfarçado em sintoma, como enigma nos sonhos, como surpresa no ato falho, no riso e no chiste.

As literaturas africanas e a mundividência de que são portadoras apresentam vários temas que, de acordo com uma perspectiva que foi, por séculos, de predominância eurocêntrica, foram consideradas estranhas e foram, por isso, postas de lado ou designadas por adjetivos como “exóticas” e “diferentes”. Dentre as possíveis razões estão a forte influência da oralidade e de mitos que foram incorporados ideologicamente a questões literárias no ideal de “narrar a nação”.

Um exemplo bastante pertinente é obra de Pepetela, em que percebemos claramente a oscilação entre os denominados “mundo visível” e “invisível”, habitados, respectivamente, pelo homem e seus ancestrais. Tal ambivalência pode ser ilustrada pela fúria com que Kianda, uma divindade aquática do imaginário cultural banto, esfacela os prédios construídos sobre o aterro que cerceou sua lagoa, em *O Desejo de Kianda*, rompendo com suas águas a clausura que lhe fora imputada durante séculos por forças colonialistas. Um outro exemplo é, em *A Geração da utopia*, a convivência amena entre Aníbal, o Sábio, e o espírito de Mussole, a jovem assassinada por facções rivais durante a guerra colonial, cujo espírito passa a habitar as quatro mangueiras

plantadas à beira-mar, mostrando que, mesmo em tempos ditos modernos, é possível conviver com a tradição.

Semelhantemente, a tematização de mitos locais bem como a concepção africana do mundo servem de preâmbulo a *O Quase fim do mundo*, décimo terceiro romance deste autor, publicado em 2008, cujo eixo temático é o desaparecimento, por vias aparentemente insólitas, de toda espécie humana. Os únicos sobreviventes encontram-se em Calpe, cidade que seve de *locus* enunciativo e que está localizada na África, na intersecção do triângulo traçado entre a nascente dos rios Nilo, Congo e Zambeze (*OQFM*, p. 55).

O espanto de Simba Ukolo, médico e narrador principal da obra, cresce na medida direta em que uma breve parada durante uma viagem de automóvel entre Calpe e uma aldeia vizinha torna-se a razão de sua sobrevivência ao grande clarão que resultou no “apagamento coletivo” de que não restou “ossos, cinzas, pêlos ou unhas” (*idem*, p. 8). Em meio à desordem de carros e montes de roupa, únicos remanescentes dos desaparecidos, despontam personagens, como D. Geny, uma religiosa ultra-radical com quem Ukolo se depara após realizar um dos muitos delitos da obra, como o roubo de milhões a um banco e a que se somarão a apropriação de veículos, de outros bens materiais e até mesmo tesouros retirados de museus. Geny, por sinal, é apresentada de posse de uma arma de fogo e de grande quantidade de dinheiro igualmente subtraído ao banco, traço que irá, pela via da ironia, opor seus atos às suas convicções religiosas e atitudes preconceituosas. Se Pepetela conclui *A Geração da utopia* narrando o culto frenético no Templo do *Dominus*, é a faceta repressiva e alienadora de seitas religiosas dali resultantes que desponta em *O Quase fim do mundo*. Neste romance é a crença nos ensinamentos da igreja dos *Paladinos da Coroa Sagrada* que faz com que a personagem torne-se antagonista de quase todos os demais sobreviventes, sobretudo por acreditar-se única guardiã de valores ético-morais, bastante subjetivos, por sinal.

Ao trazer à cena as demais personagens, Pepetela expõe tipos emblemáticos do universo africano. Convoca, além de Ukolo e Geny, Isis, uma historiadora somali; Nkunda, uma criança, sobrinho de Ukolo; Jude, uma adolescente no apogeu da puberdade; um jovem tresloucado que assume vários nomes; Julius, um mecânico masai, Riek, um *kimbanda* etíope; Janet uma americana que se dedica ao estudo de chimpanzés; Kiboro, um ladrão de residências, uma espécie de Robin Hood, um pescador e Jan, um misterioso mercenário sul-africano. É através deles que o microcosmo enunciado aborda algumas das diversas questões inerentes à África, como

confrontos seculares entre algumas etnias. A estas se associam outras, de cunho universal, como o imperialismo e o individualismo que terão de ser vencidos para que o grupo possa suplantar as dificuldades decorrentes das diversas nuances do isolamento a que foi conduzido.

Numa referência a textos de teóricos pós-coloniais, como Edward Said e Homi Bhabha, constata-se que as diferenças entre as personagens comprovam que o conceito de identidade pura é inexistente e que, por isso, deve-se valorizar o multiculturalismo resultante do hibridismo, o contato e o diálogo entre as diversas culturas que integram a África. Esta é, nos parece, a razão por que, desde *O Terrorista de Berkeley, Califórnia*, Pepetela tenha optado por lançar mão de um novo *locus* enunciativo que se afasta de Angola, sem, contudo, deixar de tematizar a África, tampouco o diálogo das diferenças ou a volta crítica ao passado que, em *O Quase fim do mundo*, se dá de modo irônico, visto que o mundo deixa de existir, fazendo com que as marcas do passado se sujeitem aos sobreviventes.

Outra questão relevante sobre estes é o fato de que todos se expressam, ao menos minimamente, numa língua comum, o *suahili*, numa união feita, alegoricamente, a partir da etnia banto a que Angola pertence. Este idioma é, semelhantemente, elemento de integração entre as várias áfrias, posto que é falado por milhões de habitantes nos países que constituem a União Africana, como Quênia, Tanzânia, Uganda, Congo, Ruanda, Burundi, Somália, Moçambique, Ilhas Comores, além de ser o único com raízes exclusivamente africanas. Desse modo, a unidade se dá a partir de um traço comum que, como se verá adiante, fará com que outros que não o dominam sejam aliados da narrativa principal e, conseqüentemente, do movimento de reorganização do espaço proposto pela enunciação.

Formado gradativamente, visto que os sobreviventes vão surgindo paulatinamente, o grupo tenta contornar seus conflitos através de um processo de (re)aprendizagem que vai desde a preparação de alimentos a tarefas mais elaboradas como pilotar monomotores, o que lhes permite perceber que a vida está basicamente restrita a Calpe. Por isso, seduzidos pelo abismo, o vazio de quem sobrepujou a morte, parte deles – com exceção de Geny, do pescador e de Riek – inicia uma viagem que mescla, ainda, a curiosidade em conhecer a verdade dos fatos e, ao mesmo tempo, visitar um mundo outrora interditado. Assim, a rota a ser percorrida assume um novo traçado, posto que se origina em Calpe, na África, até chegar a uma nova Europa, livre agora da Fortaleza de Schengen, isto é, do acordo político que cerceava a entrada

daqueles que não se conformavam aos padrões do mundo de então, numa reação em que a diferença interroga o cânone.

Após algumas escalas e muito desentendimento, o grupo chega ao Egito, um dos berços da civilização ocidental, fato que nos leva, numa associação com estudos de Maurice Halbwachs, a perceber a relevância do espaço como elemento de transmissão de recordações na busca dos “lugares da memória”, ou seja, daqueles dotados de representação simbólica na construção do conceito de civilização e desenvolvimento. Esta é a premissa que nos conduz, de igual modo, ao pensamento crítico de Frances Yates e sua descrição dos antigos sistemas de memorizações que remontam ao tratado sobre a Arte da Memória, o *Ad Herennium*, de 86-82 A.C.. Suas considerações trazem à tona os dois tipos de memória de que os habitantes de Calpe necessitarão em seu percurso: a natural e a artificial. O primeiro deles, nascido com o pensamento, é impresso em nossas mentes através de atos praticados cotidianamente, ao passo que o segundo – grande justificativa da viagem – depende de exercícios para desenvolver-se, visto que é mais fácil para a mente recordar imagens ou um espaço físico do que fazê-lo através de signos abstratos que, até então, eram desconhecidos da grande maioria do grupo (YATES, 1966, p. 17).

Ao reconhecer tal necessidade, a viagem em que percorrerão não apenas o Egito, mas também países como Quênia, Etiópia, Itália, França e Alemanha, revela como estátuas, monumentos, ícones e imagens atuam como elementos essenciais às identidades, à retenção e à transmissão de recordações como elos entre a lembrança e o esquecimento a que o desaparecimento da humanidade está fadado.

Entretanto, fazendo valer algumas premissas da ficção pós-moderna e sua estrutura de espelhamento, mesmo que tenham sido entendidos anteriormente como instrumentos de um poder centralizador, tais monumentos já não mais aprisionam, passando, no plano enunciativo, a refletir novas relações entre o ontem, o hoje e o amanhã. Por isso, Pepetela empreende, tal como Linda Hutcheon (1991, p. 85) enuncia,

um movimento no sentido de repensar as margens e as fronteiras (...) num afastamento em relação à centralização juntamente com seus conceitos associados de origem, unidade e monumentalidade que atuam no sentido de vincular o conceito de centro aos conceitos de eterno e universal. O local e o regional e o não-totalizante são reafirmados à medida que o centro vai se tornando uma ficção – necessária, desejada, mas apesar disso, uma ficção.

É, portanto, a possibilidade de revisão do “legado à memória coletiva” descrito por Le Goff (1996, p. 536) que os incita à viagem que, frisamos, assume novo itinerário, fazendo com que a “gente remota” citada por Camões em sua epopéia, em meio à qual os portugueses edificaram seu império, parta rumo a uma Europa desabitada, propiciando, com isso, o estabelecimento de um novo corpo cultural.

No que tange, ainda, à relação entre monumento e documento, Le Goff salienta que estes se associam ao que “pode evocar o passado e perpetuar a recordação” (*idem*, p. 535) uma vez que são portadores de matizes simbólicas que excedem o que expressam. Usados como instrumentos de poder, tornam-se representantes de uma ideologia, de um modo de vida e de representação deste poder. Logo, a viagem não resgatará necessariamente o que ficou de um passado cristalizado por aquilo que Bakhtin denomina “cultura oficial”, mas, sim, o que os viajantes elegerão para ser recordado e recuperado no futuro pela memória coletiva, numa revisão crítica e revitalizadora da história.

Semelhantemente, Pierre Nora afirma que o passado seria totalmente esquecido no mundo moderno não fossem os “lugares de memória”, ou seja, tudo aquilo que nos permite rememorar-lo. É através das lembranças que se estabelecem meios de revisitar o outrora, mantendo vivo um saber imprescindível que, no caso do romance de Pepetela, torna-se indispensável ao processo de (re)construção não apenas de Calpe, mas da humanidade. Por isso, apesar de duplos, fechados em si mesmos e recolhidos sobre seu nome, os “lugares da memória” também se abrem a novas significações (NORA, 1993, p. 27).

Assim, tanto Calpe, metonímia da África, quanto os locais visitados tornam-se imprescindíveis à perpetuação da memória uma vez que podemos inseri-los dentro de uma dimensão material, simbólica e funcional. Tais lugares se revelam, inicialmente, através de sua materialidade, concretude e instauração no tecido físico da cidade. Num segundo olhar, todavia, remetem ao plano das representações, uma vez que correspondem à visão e às expectativas do grupo de sobreviventes alçados à totalidade de grupo social. Finalmente, se expressam em sentido funcional por terem a função de garantir a construção de novas identidades, incluindo, construindo memórias e, conseqüentemente, excluindo e promovendo esquecimentos de um espaço outrora hierarquizado por forças já não mais existentes.

Por isso, o referencial associado à memória e poder não pode prescindir da crítica de Pierre Bourdieu, para quem não há espaço físico que não seja hierarquizado,

submetido à graduação de uma ordem, seja ela qual for. Para Bourdieu, o poder simbólico surge para impor significações e legitimá-las. Ao afirmarem-se como instrumentos de excelência à integração social, os símbolos tornam possível a reprodução – neste caso, a produção – de uma nova ordem. Por sua vez, a construção do espaço social privilegia as relações em detrimento da visão comercialista que o atrela a relações econômicas, ignorando as lutas simbólicas e a posição que cada indivíduo ocupa em diferentes campos. A distribuição, no entanto, de poderes que a escrita de Pepetela torna audível em seu romance, sejam eles de viés econômico, cultural, social ou simbólico –, atua eficazmente na constituição de um mundo literalmente novo, posto que as muitas vozes que compõem este romance fazem com que a polifonia enunciativa seja uma representação eficaz dos anseios de cada uma das personagens.

Numa outra perspectiva, contudo, vemos que o desaparecimento da humanidade acaba por acarretar o caos, visto que a falta de recursos à manutenção das cidades e a interdição à tecnologia faz com que elas se tornem, gradativamente, desertificadas, regredindo a um patamar anterior à civilização. Se associarmos esta mudança a escritos de Richard Sennett, veremos que a relação entre construções arquitetônicas e o corpo social se dá a partir de conceitos como *urbs* e *civitas*, ou seja, a cidade de concreto e a de carne, respectivamente.

Em *urbs*, Sennett identifica o agrupamento das construções como resultado de processos migratórios e, em *civitas*, descreve a vida social, política e imaginária que se associa à prática da cidadania. A compreensão de como estes elementos interagem é que nos faz reconhecer em que medida as cidades correspondem a uma subjetividade coletiva, visto que “a geometria humana seria um indício de como a cidade deveria ser” (SENNETT, 2003, p. 95). Daí, vem-nos à mente a etimologia da palavra “civilização”, oriunda de *civitas*, que se caracteriza por um nível mais complexo na produção de alimento, da estratificação social, da vida urbana e de formas estatais de controle que deixam de existir com o desaparecimento do ser humano.

Por isso, ao situar Calpe como *locus* enunciativo de seu texto, Pepetela resgata um topônimo evocado frequentemente em sua obra. A primeira menção surge no romance *Muana Puó*, escrito em 1969, porém publicado apenas em 1978, através de referências que a dissociam do conceito estrito de cidade, isto é, em oposição a um *kimbo* ou a um vilarejo. A idéia de organização urbana, ou seja, de urbe, despontará apenas no romance *O Cão e os calus*, escrito entre 1978 e 1982 e publicado em 1985, ou seja, no pós-independência. Nesta obra, o narrador segue os rumos do cão a que o título se refere em

seu deambular por um espaço urbano que se associa, inevitavelmente, à cidade de Luanda. Assim, Calpe funciona, em *Muana Puó*, como um lugar de sonho e de possibilidades embaladas pelo desejo utópico que não poderia, àquela altura, ser entendido como futuro perfeito visto que, de acordo com a diegese, revelava um “sonho ainda irreal” (MP, p. 171).

É por esta razão que, aliada às mudanças histórico-sociais vivenciadas por Angola, Calpe passa de espaço de fundação da nação para o de enunciação do desencanto que acompanhou a evolução do país por décadas, até se reafirmar como *locus* de reconfiguração não apenas de Angola, mas do mundo literalmente novo que *O Quase fim do mundo* retrata. Assim, a cidade repercute no imaginário literário, oscilando do lugar de sonho em que as personagens Ele e Ela, em *Muana Puó*, poderiam receber um bem que desejavam, para cambiar para lugar de distopia e desencantamento com valores e vivências do meio urbano que servem de cenário, por exemplo, aos romances *O Cão e os Calus* e *Parábola do Cágado Velho*, escrito em 1990 e publicado em 1997.

Cabe ressaltar que, em *Parábola do cágado velho*, Munakazi, a segunda esposa de Ulume, parte deliberadamente do meio rural para buscar, numa Calpe urbanizada e hostil, respostas para anseios que, todavia, não lhe são respondidos. Apesar de a guerra colonial e a guerrilha terem ocorrido no campo é na cidade que se refletem mais nitidamente os sinais do desmoronamento político-ideológico e da fragmentação identitária ocorridos ao longo das décadas alegorizadas, por exemplo, no já aludido soçobrar dos prédios do Kinaxixi, em *O Desejo de Kianda* (1995).

Por isso, se pensarmos as figurações, na obra de Pepetela, do meio urbano em confronto com o rural, perceberemos uma mudança e um alargamento das premissas do modelo de nacionalidade de que este autor se vale e que lhe fazem, num exercício mnemônico, voltar suas costas à cidade, tentando encontrar no campo traços do passado. Tal se dá porque a urbe, como epicentro do movimento político, representa dissabores e infelicidades, quer para o cão pastor de *O Cão e os calus*, quer para Munakazi e também para Aníbal, personagem de *A Geração da utopia* (1994) que se auto-exila à beira-mar, limitando suas idas à cidade tão somente para resolver questões inerentes ao seu sustento material. Outro ponto relevante é que mesmo que a configuração arquitetônica não corresponda exatamente à da cidade, o fato de determinado lugar atuar como sede de um poder político, faz com que haja a degradação sentida, por exemplo, pelo comandante Sem Medo, de *Mayombe* (1980), ao confrontar-se com a burocracia do dirigente André, em Brazzaville.

Assim, a obra de Pepetela evidencia traços que associam o presente urbano ao caos que o anjo pintado por Paul Klee e alegorizado por Walter Benjamin encara horrorizado, denotando a ruína do presente que seus romances trazem à tona. Tal quadro é, do mesmo modo, vivenciado pelos deserdados de Kinaxixe, em *O Desejo de Kianda*; pelos freqüentadores do mercado Roque Santeiro, em *Jaime Bunda, agente secreto* (2002) e, ainda, por Simão Kapiangala, o mutilado de guerra que mendiga no centro de Luanda até ser atropelado e morto pelo filho de Vladmiro Caposso, em *Predadores* (2007), numa localidade, por sinal, próxima à lagoa de Kianda. Deste modo, no processo de construção da nação, a escrita de Pepetela altera marcas tanto de espaço quanto de tempo que apontam insistentemente para a premência do processo de (re)construção da nação.

Calpe funciona, em última instância, como um amplo projeto cuja proposta não se dá num lugar sujeito a limitações espaço-temporais. Estas passam a ser especificadas pela consciência do saber e da previsão do futuro que se abre diante dessa nova referência à cidade, visto que após o cataclismo que encerrou a vida humana, diminuíram as condições de habitabilidade numa Calpe que, tal qual as outras cidades do mundo vai, gradativamente, se desertificando. Torna-se premente um reinício que traga em si novas configurações não apenas para Calpe, a África, mas do mundo, que farão, finalmente, com que o centro ceda espaço a margens que passarão a convergir para novos rumos e significações.

Entre elas está a eliminação de algumas diferenças político-culturais que resultam, por exemplo, na gravidez de Isis, a intelectual somali que concebe um filho de Riek, o *kimbanda* etíope, encerrando conflitos a que os últimos séculos vêm assistindo aterrorizado. A alegoria contida na concepção da criança não apenas elimina um conflito étnico secular, como também aponta para o despontar de um novo saber decorrente da associação do conhecimento acadêmico da historiadora com os conhecimentos tradicionais de que Riek é mantenedor.

Em meio a estes elementos tão amplos, densos e variados, percebemos que o insólito atua como uma estratégia literária de que Pepetela se vale para revelar um duplo extraordinário que traz em si “uma realidade caótica que se quer ocultar” (*OQFM*, p. 16), numa retomada do conceito de recalque estabelecido por Freud. Como epicentro da vida e da sobrevivência, a africanidade ressurgiu revestida da importância que discursos hegemônicos rasuraram no decorrer de séculos de exploração das mais diversas ordens, através de sua manutenção na posição perversa de um não-lugar.

Finalmente, ao chegarem aos portões de Brandemburgo, na Alemanha, os sobreviventes de Calpe descobrem que o quase fim do mundo foi, na verdade, o resultado irônico de uma estratégica ideológica catastrófica que, à guisa de mais um novo arianismo, pretendia eliminar a humanidade. Num relatório, lêem sobre a descoberta de uma potente arma e a construção de um abrigo teoricamente eficaz que manteria vivos apenas “brancos puros e sem qualquer mancha” (*OQFM*, p. 343), todos membros da igreja dos *Paladinos da Coroa Sagrada*, que, por acreditarem-se portadores de uma nova “sacralidade”, repovoariam a terra.

Ao final da narrativa vemos que, entretanto, ela não se fecha em si mesma. Ao contrário, deixa entreabertas diversas possibilidades que, como é comum à ficção pepeteliana, apontam para um processo de ressignificação de valores que dependem, como nos casos onde a utopia se anuncia, do esforço coletivo. É através dela que despontará uma Calpe em que Kiari ou Joe, o jovem alucinado, deixará de correr sem destino por suas ruas, do mesmo modo que aumentarão as possibilidades de aproximação entre os que estão isolados na floresta por não falarem a mesma língua dos que habitam a cidade, implementando, desse modo, a ordenação de um novo mundo.

Tal fato nos faz retomar o conceito de Lima Lins que nos ensina como a insolitude do desaparecimento da humanidade traz em seu bojo apenas o ardil de uma minoria hegemônica em busca da manutenção de um *status quo* – este, sim, de ordem mirabolante – ao pretender mais uma vez rasurar a história do homem ao escrevê-la através de discursos monoglotas.

Por isso, resta-nos concluir que o desejo ou sonho de descendência confere novos sentidos à afirmação de Homi Bhabha acerca da estranha temporalidade da negação implícita na memória nacional. Para este crítico, “ser obrigado a esquecer se torna a base para recordar a nação, povoando-a de novo, imaginando a possibilidade de outras formas contendentes e liberadoras de identificação cultural” (BHABHA, p. 226-227) que legam, africanamente, às personagens de *O Quase fim do mundo* a celebração do recomeço da vida a partir de novas tentativas.

Tal recomeço, por sua vez, traz à tona a epígrafe de Anderson que nos leva a refletir sobre a razão “por que as nações celebram sua antiguidade, não sua surpreendente juventude”. A leitura deste texto de Pepetela nos faz ver que é através da esperança de repovoamento de que o novo é portador – a despontar no indivíduo para espalhar seus efeitos na coletividade – que se poderá adulterar o passado individual a

fim de que se produzam modificações na memória coletiva em que o eu consegue se deparar consigo mesmo, finalmente liberto dos transtornos provocados por recalques seculares.

Em tempos bastante recentes em que o homem desafia os limites do conhecimento humano ao construir um potente processador de partículas capaz de desvendar os mistérios da criação do mundo e da vida, o cotidiano e a história se mesclam à escrita literária, fazendo, portanto, mais uma vez valer a certeza de que “os ciclos podem ser eternos”, mas jamais imutáveis.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. *O Local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BOURDIEU, Pierre (org). “Efeitos de lugar”. In: *A Miséria do mundo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

_____. *O Poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

FREUD, Sigmund. “O Estranho” (1919). In: *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, s.d.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. In: *História e memória*. São Paulo: UNICAMP, 1996.

LINS, Ronaldo Lima. *Literatura e violência*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1992.

NORA, Pierre. *Entre Memória e história: a problemática dos lugares*. São Paulo: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História, PUC, 1993.

PEPETELA. *O Quase fim do mundo*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*, Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003.

YATES, Frances A. *El Arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1966.

EM QUE LÍNGUA ESCREVE HERBERTO HELDER?

Rosa Maria Martelo - Universidade de Porto¹

A resposta mais imediata seria: – Em Português. Mas é esse o idioma em que escreve a bic cristal preta que protagoniza certos poemas de *A Faca Não Corta o Fogo*? Por que reiteram os poemas deste livro o desejo de “criar uma língua dentro da própria língua”? Que língua falam eles, afinal? E o que significam os versos “a minha língua na tua língua em todos os sentidos sagrados e / profanos”? Que beijo é este, e entre que línguas? Queria começar por estas perguntas, mas, para as poder formular, precisarei de ir um pouco atrás e começar de outra maneira.

*

Herberto Helder publicou *A Faca Não Corta o Fogo – Súmula & Inédita* em finais de Setembro de 2008.ⁱ Com o subtítulo sugeria, o livro retomava o princípio selectivo que sete anos antes presidira à elaboração de *Ou o Poema Contínuo – Súmula*, de resto reiterando as escolhas já então operadas na obra poética, se bem que com a inclusão de mais alguns (poucos) poemas.ⁱⁱ

Recordando a “Nota” de *Ou o Poema Contínuo – Súmula*, pode dizer-se que, nesta segunda súmula, Herberto Helder voltava a seguir o critério da “escusa das partes [da poesia toda] que não eram punti luminosi poundianos, ou núcleos de energia assegurando uma continuidade imediatamente sensível”ⁱⁱⁱ. Mas com uma diferença: enquanto *Ou o Poema Contínuo – Súmula* incluía um único poema novo, *A Faca Não*

¹ Universidade do Porto. Esta comunicação foi preparada no âmbito do Projecto "Interidentidades" do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

Corta o Fogo – Súmula & Inédita termina com um largo conjunto de inéditos (cerca de 73 páginas), reunido sob o mesmo título que designa todo o volume, sendo esse poema inserido entre os novos poemas.

A primeira e única edição de *A Faca Não Corta o Fogo* esgotou quase de imediato. No entanto, poucos meses depois a secção inédita surgia reintegrada em *Ofício Cantante*,^{iv} a mais recente versão do livro que Herberto Helder começou por intitular *Poesia Toda* e depois *Ou o Poema Contínuo* e que, como se sabe, tem sido actualizado de edição para edição, com ajustamentos quer no título, quer no conteúdo. Em *Ofício Cantante*, o conjunto de inéditos de *A Faca Não Corta o Fogo* é acrescido de mais alguns poemas, o que sugere que, na anterior “súmula & inédita”, também a secção inédita teria sido objecto do critério selectivo que determina as duas súmulas herbertianas. Nessa medida, parece legítimo supor que só em *Ofício Cantante* o conjunto inédito incluído na segunda súmula de Herberto Helder tenha vindo a ser publicado integralmente, como um livro em paridade com todos aqueles que o antecedem no volume.

É a esta versão, que se pode supor integral, com cerca de mais dez páginas do que a anterior, que se reportam as reflexões a seguir. Chamar-lhe-ei livro pelas razões que ficam ditas, e porque a sua organicidade é inquestionável. Todavia, não julgo irrelevante o facto de este livro nunca ter tido existência autónoma e agora encerrar um volume que é acompanhado pela menção “poesia completa” e que retoma o título da primeira obra de carácter antológico publicada por Herberto Helder, em 1967. Sempre apresentado como fecho, tanto desta última organização da “poesia toda” como da mais recente “súmula”, este novo conjunto de poemas tem um sentido meta-reflexivo e, em certos aspectos, conclusivo. Ao menos por agora, que não sabemos como irá continuar o “poema recorrente” herbertiano, que continuamente recomeça.^v

(Não esquecendo as perguntas que esbocei no início, tentarei agora aproximar-me delas a partir do modo como *A Faca Não Corta o Fogo* fala da morte.)

*

A morte sempre teve parte na poesia de Herberto Helder. A morte e os mortos. A própria maneira como o poeta desde sempre implicou na escrita uma intensificação da subjectividade ao mesmo tempo solvente e expansiva, até no plano da condição da autoria, é em si mesma feita de encontros com a morte. “Retratíssimo ou narração de

um homem depois de maio” (179-182),^{vi} um poema datado de 1961-62, terminava o “[r]etratoblíquo sentado” de um homem cuja cabeça e “mão estreita” surgiam rodeadas pelo fogo, com esta antecipação: “Vai morrer imensamente (ass)assinado”.

Sempre a escrita de Herberto Helder se cruzou com os mortos e com a morte. É a morte que leva o poeta a reler o *Húmus*, de Raul Brandão, e a usar essa narrativa como material de escrita de um novo “Húmus”. Ou a escrever um poema como “Os mortos perigosos, fim”, em “Cinco canções lacunares”. Se a escrita herbertiana é concebida como crime, não é apenas por reivindicar uma ontologia do enigma,^{vii} mas também por desenvolver uma complexa rede de imbricações com a morte.^{viii} A imagem do criador assassinado pela obra atravessa a poesia de Herberto Helder e continua presente em *A Faca Não Corta o Fogo*, de várias maneiras e em vários poemas. Muito nitidamente, ela ressurge no poema que lê a morte do escultor Luis Jiménez, literalmente assassinado pela queda de um módulo de uma peça sua. Quando o último verso conclui que “– morreu esmagado pela sua obra” (609), a factualidade dessa morte abre-se a um sentido menos literal e mais próximo daquele que está contido no cruzamento das palavras *assinado* e *assassinado*, no ambivalente hetero-auto-retrato que atrás citei: “Julgo ser eu”, lê-se na segunda estrofe de “Retratíssimo...”.

*

E todavia, em *A Faca Não Corta o Fogo*, a morte é prefigurada na primeira pessoa também num sentido estritamente físico – e tem uma presença fortíssima. Talvez nenhum poema a convoque de maneira tão nítida e crua quanto aquele que começa “não chamem logo as funerárias, / cortem-me as veias dos pulsos pra que me saibam bem morto” (614), um dos textos inéditos da versão incluída em *Ofício Cantante*. Através de notações muito claras, esse poema exprime o medo de ser enterrado vivo e dá uma série de instruções no sentido de evitar que tal venha a suceder: “cortem-me cerce o sangue fresco, / que a terra me não cômá vivo,” ordena o poema depois da antecipação de um quadro de encarceramento do corpo, confinado “entre as matérias intransponíveis”, “entre caos e nada”, se bem que “o sangue vibre ainda na garganta”.

Sendo em qualquer circunstância uma imagem de pavor, a figuração do corpo sepultado vivo com o sangue ainda vibrar na garganta, mas emudecido pela terra que lhe enche a boca, ganha um grau de violência ainda maior quando pensamos nas muitas descrições herbertianas do corpo-que-escreve como um canal aberto e permeável a uma

energia circulante, partilhada com a mesma terra que agora sufocaria este corpo sobrevivente, deixando-o mudo e separado. E é por isso que porei em confronto o final deste poema – “que a terra me não cômá vivo / o sangue, cortem-no cerce e fresco” – e os dois primeiros versos do poema cujo *incipit* é a afirmação que dá título ao livro: “a faca não corta o fogo / não me corta o sangue escrito” (572).

Do ponto de vista retórico, as duas frases que a faca implícita ou explicitamente protagoniza são construídas de modo semelhante. Embora uma esteja na forma afirmativa e outra na negativa – “cortem-me cerce o sangue fresco”, “não me corta o sangue escrito” –, elas são ritmicamente afins e derivam ambas de uma idêntica sinédoque, pelo que parecem funcionar em contraponto. E, se as associarmos à epígrafe do livro, “Não se pode cortar o fogo com uma faca”, esse contraponto tornar-se-á mais nítido, na medida em que este “provérbio grego” evoca ideias como as de intangibilidade e inviolabilidade. Nem tudo a faca cortará: ela corta a veia jugular, ou os pulsos, e matará com mais certeza o corpo destinado a morrer. Mas – e voltemos ao início do outro dos dois poemas que estou a citar – “a faca não corta o fogo, / não me corta o sangue escrito, / não corta a água,” o que sugere que há uma condição, e um sangue, que, tal como o fogo ou a água, a faca (e aqui, em vez de *faca* poderia dizer *morte*) não poderá cortar: o “sangue escrito”, afim do fogo e da água, é impermeável a essa faca (e repare-se no uso lírico do pronome pessoal em “não *me* corta o sangue escrito”, bem como na figuração de autoria implicada pela evocação do acto de escrita). Neste contexto, é importante ter em conta o quanto é aparente a ruptura temática introduzida pelo verso seguinte:

a faca não corta o fogo,
não me corta o sangue escrito,
não corta a água,
e quem não queria uma língua dentro da própria língua?
(572)

Essa “língua dentro da própria língua”, que Herberto Helder também designa muitas vezes por “idioma”, acentuando a sua autonomia e especificidade relativamente à língua-mãe, é a poesia – e a língua de uma poesia específica, e feita por um só poeta, como veremos –, pelo que está semanticamente ligada à imagem do “sangue escrito” por uma relação de equivalência. De resto, assim o sugere o modo como esta formulação é aproximável de uma conhecida reflexão de Paul Valéry, na qual é equacionada uma

questão que gostaria de destacar. É certo que Herberto Helder deixa muito claro o seu pouco apreço por este “intelectual francês”,^{ix} mas, em “Situation de Baudelaire”, Valéry explicita de uma maneira que aqui me interessa a relação entre *a construção de uma língua de segundo grau, pelo apuramento e magnificação da língua de partida, e a emergência de uma subjectividade outra, por intensificação da experiência subjectiva*:

Le poète se consacre et se consume (...) à définir et à construire un langage dans le langage; et son opération, qui est longue, difficile, délicate, qui demande les qualités les plus diverses de l'esprit, et que jamais n'est achevée comme jamais elle n'est exactement possible, tend à constituer le discours d'un être plus pur, plus puissant et plus profond dans ses pensées, plus intense dans sa vie, plus élégant et plus heureux dans sa parole que n'importe quelle personne réelle. Cette parole extraordinaire se fait connaître et reconnaître par le rythme et les harmonies qui la soutiennent et qui doivent être si intimement, et même si mystérieusement liés à sa génération, que le son et le sens ne se puissent plus séparer et se répondent indéfiniment dans la mémoire.^x

Poderemos, então, distinguir por um lado a faca, a morte, o corpo que a terra comerá já sem sangue, e por outro o “sangue escrito” que, tal como o fogo ou a água, a faca não consegue cortar? A argumentação de Valéry mostra que nunca seria possível separar tão linearmente os dois campos, nem do ponto de vista da subjectividade, nem do ponto de vista da “língua [criada] dentro da própria língua”. No caso de Herberto Helder, os poemas de *A Faca Não Corta o Fogo* desenvolvem uma intensa meditação em torno de morrer, mas essa meditação nunca separa a vivência do corpo e a da *língua*, palavra que, em Herberto Helder, tem muitas vezes um sentido tão linguístico e abstracto quanto estritamente físico e concreto. Como acontece nestes versos:

(...)

poesia, faz tempo que não conheço nenhuma,

quero dizer: flima, íssima, poesia superlativa absoluta simples ou sintética indizível,

ponta com ponta tocando-se dentro da boca,

é por lá que se apura em leveza e quilate o elemento ouro:

toca-me lábil,

língua,

alerta, silvestre, tão como vais morrer,

com menos favor, menos condição, menos poder que todos os fenómenos da
língua e do mundo, (...)

(588)

*

Há, em *A Faca Não Corta o Fogo*, um largo movimento retrospectivo em torno do que seja “criar uma língua dentro da própria língua” (574). Pensando nas várias cenas de escrita em que a bic cristal preta medeia as “translações” “entre sujeito e acto” (581), quase se poderia dizer que esse movimento é introspectivo. Mas é preferível caracterizá-lo sobretudo como remissivo: no sentido em que a sua clareza vem de o leitor nele reconhecer pontos fulcrais da obra de Herberto Helder. Por exemplo, a “regra” explicitada no *Húmus* herbertiano: “liberdades, liberdade”; ou a descrição do poema enquanto “nó de energia” inseparável do “ritmo orgânico” e da “imposição rítmica do corpo”, apresentada em “(feixe de energia)”;^{xi} ou a ascensão da voz no “corpo aberto com o centro na terra”, tal como se apresenta em “(vox)” (116); ou ainda a ideia de que entre o poema e o mundo existe uma “continuidade energética, vital”, “uma energia rítmica e sem quebra”^{xii} cujo fulcro é o corpo enquanto dobra cantante da matéria. Como já referi, *A Faca Não Corta o Fogo* caracteriza-se por uma forte organicidade, e se atrás lhe chamei livro, talvez deva agora acrescentar que se trata de um livro-poema, no qual os textos se encadeiam em sequência, completando-se, complementando-se.

De resto, há, em Herberto Helder, uma ideia de Livro que evoca a conceptualização mallarmeana. O facto de, nas duas súmulas, os poemas perderem o título e surgirem separados apenas por um asterisco enfatiza uma ideia de continuidade e de organicidade aberta que o título *Ou o Poema Contínuo*, usado na primeira súmula e depois na “poesia toda” de 2004, parece reiterar. Em Herberto Helder, todas as recolhas de poesia recusam (até pelas diferenças que mantêm entre si) o fechamento implicado na ideia de conjunto, numa perspectiva muito próxima daquela que é defendida por Deleuze, ao afirmar: “un tout n’est pas clos, il est ouvert; et il n’a pas de parties, sauf en un sens très spécial, puisqu’il ne se divise pas sans changer de nature à chaque étape de la division”.^{xiii} Nesse sentido, o livro herbertiano é o tudo (aberto) que nunca se deixará confinar entre as margens de um todo.

Uma grande parte dos textos de *A Faca Não Corta o Fogo*, particularmente aqueles que ocupam o centro do livro, falam da língua, ou de “uma língua por dentro da própria língua”, falam da gênese de um duplo idioma (a poesia, em sentido lato; mas também *esta* poesia, herbertiana, única), e falam da relação ambivalente desse duplo idioma com a língua portuguesa, de onde ele parte. O duplo idioma (*a* poesia e *esta* poesia), a língua criada dentro da própria língua, no sentido proustiano de aí ser uma “língua estrangeira”, não pode deixar de exercer violência sobre a língua de origem:

a acerba, funda língua portuguesa,
língua-mãe, puta de língua, que fazer dela?
escorchá-la viva, a cabra!
(576)

Apesar de todas as diferenças de estilo, nestes versos Herberto Helder não anda longe da perspectiva mallarmeana de que a poesia existe porque há imperfeição nas línguas, ineficiência, e de que essa imperfeição se emenda no verso.^{xiv} A língua portuguesa, “acerba e funda”, não sabe (não pode?) caminhar no “erro”, que é o seu uso libertário, lírico, seu único e rigoroso acerto. O erro, o potencial de erro que a língua contém mas rejeita, é já, então, o campo de uma outra língua criada “dentro da própria língua”. É nesse contexto que entendo versos como estes, que exprimem uma profunda irritação com a língua portuguesa e com todas as línguas: “que se foda a língua, / esta ou outra, / porque o errado é sempre o certo disso” (576).

*

Houve sempre em Herberto Helder um nexo profundo entre poesia e “erro”. “[O] erro está no coração do acerto”, lê-se em “(antropofagias)”.^{xv} E um outro texto de *Photomaton & Vox*, ao sublinhar a posição matricial de Rimbaud na tradição da poesia moderna, coloca a ênfase não tanto no exemplo da escrita rimbaldiana quanto no posterior silêncio de Rimbaud em Harrar. Para Herberto Helder, “[e]ste último [exemplo] cancelava as iluminações ou as épocas no inferno (tanto faz) como um «erro»”, substituindo-as pelo silêncio.^{xvi} Donde, o único impulso consequente seria o de “[l]evar a linguagem à carnificina, liquidar-lhe as referências à realidade, acabar com ela – e repor então o silêncio”.^{xvii} Embora o texto conclua pela continuação da escrita (“[p]orque (...) existia uma «força», uma «vontade de expressão», e o mundo estava

ali”),^{xviii} a verdade é que a necessidade de violentar a linguagem e escrever contra a língua é muitas vezes sublinhada por Herberto Helder; e, em *A Faca Não Corta o Fogo*, o “erro” continua a estar associado à poesia, e portanto ao “êxtase das línguas” (612):

no mundo há poucos fenómenos do fogo,
 ar há pouco,
 mas quem não queria criar uma língua dentro da própria língua?
 eu, sim, queria,
 (...)
 o modo esplendor do verbo,
 dentro, fundo, lento, essa língua,
 errada, soprada, atenta,
 (...)
 (574)

O “êxtase das línguas”, “o modo esplendor do verbo”, a “língua máxima” (539) são a poesia porque (ou quando, e se) ela refaz a língua na “frase rítmica e restrita que não pode ser posta em língua, elíptica, (...)” (602): “oh maravilha da frase corrigida pelos erros” (602), escreve Herberto Helder. Porque o “erro” é o sintoma da exactidão de que a gramática se desvia ao banir o erro.

Disse atrás que há pontos de contacto entre esta perspectiva de Herberto Helder e o entendimento mallarmeano da poesia como linguagem de superação da ineficiência das línguas, as quais evidenciariam a arbitrariedade de que são feitas desde logo na sua multiplicidade. Faltou-me dizer que esta afinidade apenas aproxima os dois poetas num ponto – a partir do qual divergem radicalmente. Para Mallarmé, existe uma linguagem poética que supera, sobretudo pela motivação da relação entre som e sentido, a arbitrariedade das línguas.^{xix} Em Herberto Helder, a questão parece ampliar-se porque nada garante que a poética herbertiana aceite a possibilidade de se definir, em termos essencialistas, o que seja *uma* linguagem poética, ou a língua da poesia. Sabe-se o que a poesia pretende, mas não como falará para lá chegar. Se a poesia for uma língua, essa língua apenas acontece em função de uma fala, de um estilo que começa por “língua nenhuma” (575).

*

O criador herbertiano obedece a uma “gramática profunda”,^{xx} desde logo porque infixa, infixável (o estilo é a sua maneira de a procurar). Mas essa gramática é profunda também porque toda ela converge para um acerto que é, antes de mais, uma sintaxe

transferida para o plano rítmico e imagético. O texto de Herberto Helder faz emergir as imagens em relações de grande tensão, num processo que talvez possamos entender melhor se pensarmos na montagem por colisão eisensteiniana. Nessa outra gramática, inteiramente semantizada, tudo converge para a sintaxe da imagem, que é conduzida pelo ritmo e destrói a “sintaxe estrita”.^{xxi} As próprias categorias morfológicas são objecto de semantização:

Pense-se ainda que os substantivos não são palavras,
mas objectos distribuídos;
e os adjectivos, por exemplo: as qualidades e as circunstâncias da
colocação dos objectos no espaço. E são até por vezes poderosos
substantivos, eles mesmos – objectos rompendo pela sua pressão as
membranas morfológicas: são substantivos inventados por
circulações imprevistas, por pesos novos.
Tudo isto instiga à percepção do ritmo. (...) ^{xxii}

A insistência herbertiana no uso da palavra *idioma* parece, pois, articular-se com a invenção de um discurso que seria idiomático sobretudo naquela acepção em que falamos de expressões idiomáticas, ou seja, formas gramaticais cujo sentido não coincide com aquele que se deduz da sua decomposição em morfemas, e que portanto não são analisáveis ou decomponíveis. Assim, Herberto Helder fala de um “canto ligado” (569), e talvez Mallarmé não repudiasse esta formulação; mas, na escrita herbertiana, o acerto da língua pela poesia é garantido por um ritmo acima de tudo corporal, sem obrigatoriedades de sujeição a modelos de verso ou outras estruturas pré-estabelecidas:

mas eu, que tenho o dom das línguas, senti
a linha sísmica atravessando a montagem das músicas,
e ouvi chamarem-me em lírica,
numa língua nenhuma que não sabia,
e os acertos e erros do meu nome não eram traduzíveis
nas línguas do meu dom,
e soube então que ar e fogo se mantinham um ao outro mas,
em vez de se abrirem,
se fechavam, e estremei das músicas *¿oh*
o que eram elas,
que coisa grande traziam para ser posta em mínimo,
e que somenos ministério lavrava assim que a voz,
no vivo,
no arrepio do ritmo,
por brônquios, garganta e dentes,
para fora,
para o escuro,
para o número ímpar? ^{xxiii}
(575)

Nas muitas remissões que fazem para o passado da obra, recuando até ao momento em que o eu se soube chamado “em lírica”, os poemas de *A Faca Não Corta o Fogo* expõem um jogo de tensões que, no plano discursivo, faz convergir a língua e a lírica (isto é, o impulso de uma subjectividade para o “êxtase das línguas”, que é a poesia) num fulcro gerado pela tensão entre ambas. Esse fulcro é o idioma herbertiano, que intensifica a língua e a lírica tornando-as indiscerníveis. Um tal idioma é também uma língua, mas outra, “a português e dentes, / a sangue desmanchado” (577), inseparável da fisicidade corporal do ritmo e garantia do acerto ontológico dos aparentes “erros” linguísticos.

Em rigor, este trânsito não é fixável em termos analíticos, pois, semanticamente, ele contamina uns pelos outros os conceitos que acabo de isolar, num processo sincrético de magnificação do mundo, das línguas, e de resgate da beleza, palavra que, em *A Faca Não Corta o Fogo*, também se regista em línguas que não a portuguesa: “beltà beauty beauté” (608). Não é possível separar o idioma herbertiano da língua de onde parte, tal como não é possível separar a subjectividade poética do idioma em que nasce e, portanto, do ritmo. Porém, talvez só isolando provisoriamente estes conceitos seja possível dizer o quanto a sua movência e imbricação pode ser determinante.

Um dos poemas do livro repete uma imagem em que as línguas se juntam e se tocam, com uma fisicidade e uma sensualidade evidentes. Recordo alguns fragmentos:

gloria in excelsis, a minha língua na tua língua,
também eu queria escrever um poema maior que o mundo,
escrevê-lo com o mais verbal e primeiro de mim mesmo,
o mais irrefutável,

(...)

toca-me lábil,
língua,
alerta, silvestre, tão como vais morrer,
com menos favor, menos condição, menos poder que todos os fenómenos da
língua e do mundo,
mas se é mister que te salves,
faz então um mistério e não te salves para ninguém,
porque tu és mais surgida,
mais sucessiva,
mais falada em música,
com mais atenção inspirada, digo,
tudo por começar és com mais respiração:
melhor é saliva língua na língua do que revolvê-la em poemas
maiores,
ou falá-la,

(...)

a minha língua na tua língua em todos os sentidos sagrados e
 profanos,
 saliva, muita, e temperatura animal
 (587-9)

Neste poema, que apenas por ser muito extenso não transcrevo na íntegra, o deslizamento semântico da palavra *língua* ora nos leva a pensar a língua em termos estritamente físicos, e a estabelecer alguns nexos com a veemência com que a sexualidade surge nos primeiros poemas do livro, associada a uma imagem da beleza que culmina na perfeição andrógina (550), ora, sem que percamos este sentido corporal, nos leva a integrar um sentido linguístico que vai da designação da língua portuguesa, também referida neste poema, à poesia enquanto “êxtase das línguas” e ao idioma da poesia de Herberto Helder. Mas o que ressalta é a forma como o idioma herbertiano é relacionado com a experiência do corpo (sexualidade, voz, respiração). O que me leva a recordar o início de “(feixe de energia)”:

Sei que há este intento: o da relação, segundo uma forma
 básica, entre a intensidade pessoal e a intensidade do mundo.
 Essa forma básica é o ritmo orgânico, a imposição rítmica
 do corpo. (...)
 Inquiri se o corpo não será uma memória, forma colocada
 no imaginário pelo próprio ritmo; se o ritmo não é apenas a
 circulação de uma energia, e se tal circulação não se processa como
 uma espécie de consciência.^{xxiv}

Noções essenciais neste texto centralíssimo: a relação entre sujeito e mundo é colocada no plano das intensidades magnificadas de ambos; dá-se pelo ritmo orgânico (o que secundariza qualquer língua/linguagem poética de referência); “orgânico” pode não ser aqui mais do que uma imagem para a indistinção entre uma energia (não verbal) e a experiência que lhe confere reflexividade (verbalização). Dito de outro modo: “corpo” é um *significante flutuante* que, sem deixar de significar o corpo, dele extravasa para abranger um sentido muito próximo do de “chair” ou “carne sentiente”, em Merleau-Ponty:^{xxv}

(...)
 tanto louvor da terra movido a custo
 na frase fracturada: o acordo entre
 ritmo e
 iluminação, enquanto mãos intermináveis
 lavram as obras, às meadas, ríspidas, rútilas, curtas, compridas, no escuro,
 (...)
 (587)

É nesse sentido lato, e sob a forma de um acordo ontológico que é também um “nexo estilístico” (608) – e não simplesmente gramatical, em sentido estrito – que o corpo é aqui uma garantia (onde Mallarmé falaria da sintaxe):^{xxvi} “cria com o corpo a tua própria gramática” (565), diz-nos um poema. E os “erros” linguísticos seriam, então, sintomas do acerto rítmico que elide as fronteiras entre o eu, a língua e o mundo. Poder-se-ia dizer que “(...) como se tudo fosse o mesmo: flecha e alvo –” (607). E como se, por detrás da flecha, quem atira a atirasse de modo a que ela partisse sozinha. Assim o ensinam os mestres zen (questão que retomarei no ponto 2).

*

(...)

esses erros, se emendam o certo contemporâneo, quero-os todos,

esveltos, essoutros, exímios:

dor e estilo, quando são canhotos, não os há mais vivos

(587)

Ao “certo contemporâneo”, os poemas de *A Faca Não Corta o Fogo* respondem com um radical distanciamento: “afastem de mim a pimenta-do-reino, o gengibre, o cravo da índia” (613). E põem o dedo em algumas feridas. Por exemplo ao questionarem o adorniano “depois de Auschwitz” e exporem o cerne da questão de Adorno, como sendo a de o “depois” ser afinal um “sempre”: “antes ou depois: de quem, de quê, de como ou quando? / immer, always, Auschwitz, sempre, toujours, em todas as línguas ricas” (590). Ou dito de outra maneira:

(...)

os grandes animais selvagens extinguem-se na terra,

os grandes poemas desaparecem nas grandes línguas que desaparecem,

homens e mulheres perdem a aura

na usura,

na política,

no comércio,

na indústria,

(...)

(613)

A este “certo contemporâneo” Herberto Helder não responde. Ou talvez sempre sempre lhe tenha respondido, mas com a criação de uma língua que lhe é estranha, estrangeira, idiomática e assumidamente aurática, não moderna. Responde-lhe “numa língua que não é contemporânea / que é arcaica, anacrónica, epiphânica” (592), uma

língua que permanentemente exhibe (e meta-reflexivamente sublinha) “o poder da imaginação poética para animar o universo e identificar tudo com tudo”,^{xxvii} o que é uma forma de sintaxe, nomeadamente da imagem.

Em *A Faca não Corta o Fogo*, Herberto Helder usa algum vocabulário da gramática, mas palavras como *conjuguar* ou *concordância*, ou os adjectivos *assintáctico* – recorde-se “o dito assintáctico do poema” (580) – ou *superlativo* (576), ou a noção de *advérbio de modo* (606), ou ainda as referências aos sinais de pontuação ganham um sentido muito particular:

(...)
e quem não queria uma língua dentro da própria língua?
eu sim queria,
jogando linho com dedos, conjugando
onde os verbos não conjugam
(...) (572-3)

mas estas coisas idas,
divididas, unem-se na frase cheia
de atmosfera,
e no tamanho da luz no papel, na mesa, agora, leio
a concordância do que não era (...)
(601)

É para o plano semântico que este idioma transfere este tipo de referências morfológicas ou sintácticas, pois, sendo elíptico o texto que produz, ele é uma outra língua, que fractura e une, liga e divide, mas de outra maneira. Por outro lado, este idioma é extraordinariamente integrativo, no que parece responder à imperfeição que, segundo Mallarmé, é denunciada pela multiplicidade das línguas: faz convergir diferentes estádios cronológicos da língua portuguesa, diferentes registos, usa o vocabulário de muitas tradições poéticas em diferentes tempos, apropria-se de certas palavras de outras línguas (Alemão, Francês, Italiano, Inglês, o Occitânico dos trovadores) e, em alguns poemas, mimetiza o léxico e a sintaxe do Português do Brasil. Por vezes, integra uma ortografia anacrónica ou desviante: grafa com ph a palavra “epiphânica”, evita escrupulosamente a ambiguidade indesejada, através do uso do acento em nomes como “sôpro” (567) ou “comêço” (591) e na forma verbal “cômo” (568), e recorre a uma pontuação interrogativa e exclamativa que faz pensar na do Espanhol. São pequenos sinais de uma outra gramática, em rigor infixável. Há um poema que fala de “gramática cantada” (579).

Aquando da saída de *A Faca Não Corta o Fogo*, Luís Miguel Queirós considerou que “a mais forte e imediata impressão que a poesia de Herberto provoca” é “a sensação de se estar perante alguém que escreve directamente em poesia. Como se esta fosse, por assim dizer, a sua língua materna”.^{xxviii} É uma afirmação que traduz rigorosamente a tensão entre o que Herberto Helder chama o idioma, a língua “dentro da própria língua”, e a língua-mãe, pois o que esta formulação sugere é que o idioma se sobrepõe à língua de partida por uma espécie de denegação que a magnifica: “luzia a lusa língua”, diz um poema (591), acentuando a música da língua portuguesa e, acima dela, o idioma que consegue fazê-la luzir assim, como se brilhasse na repetição alternada das vogais (u, i) e das consoantes (l, z).

Genericamente, a poesia seria o fulcro que permite esta operação: em si, e em abstracto, ela não é, neste contexto, uma linguagem, ou uma língua, mas antes a possibilidade ontológica de um ritmo, de uma música que une e divide por cima da língua portuguesa – ela é o nexo lírico de legibilidade entre o “caos sumptuoso” (570) e um ponto de vista, intensificado no idioma em que nasce: “que poder de ensino o destas coisas quando / em idioma: um copo de água agreste plenamente na mesa, / só em linguagem o copo me inebria” (605). Assim começa um poema que irá descrever o acto de escrita com um termo que evoca a tradução: “tudo *passado* a múltiplice e ardente” (606).^{xxix}

*

Sempre a intensificação lírica foi em Herberto Helder uma reescrita da subjectividade e, portanto, um misto de assassínio e assinatura: um morrer “(ass)*assinado*”, como diz o poema “Retrato oblíquo...”, a árdua conquista de um nome em lírica. Do lado deste morrer, a poesia de Herberto Helder está cheia de imagens ígneas, auráticas, brilhos, resplendores, dir-se-ia que caminha pelo excesso, para o fogo e para uma intensidade absoluta:

Isto que às vezes me confere o sagrado, quero eu
dizer: paixão: tirar,
pôr, mudar uma palavra, ou melhor: ficar certo
com a vírgula no meio da luz,
dividindo, erguendo-me do embrulho da carne obsessiva:
que eu habite durante uma espécie de eternidade
o clarão –
(...) (593)

Mas esta parece ser apenas uma das mortes de *A Faca Não Corta o Fogo*. Porque há outra, que assassina de maneira diferente: é lenta, insidiosa, chega devagar, separa:

(...)
 noutro tempo eu cobria-me com todo o ar desdobrado,
 havia tanto fogo movido pelo ar dentro,
 agora não tenho nada defronte,
 não sinto o ritmo,
 estou separado, inexpugnável, incógnito, pouco,
 ninguém me toca,
 não toco
 (574)

Essa morte, é no corpo que a vemos chegar, particularmente num dos últimos poemas do livro, quase antes do fecho, quando ela começa a trabalhar aquele corpo estrito que vários poemas nos mostram escrevendo (por vezes com a mesa, ou o caderno portátil, ou a bic cristal preta). Mas é esse corpo e também não é esse corpo, porque, no livro, sempre o vemos mudado noutro, não estrito mas escrito. Se bem que o poema a que me refiro vá até “às portas acá da noite avonde”, a verdade é que ele acaba por fechar com a palavra “redivivo” (617).

Em *A Faca Não Corta o Fogo*, a condição idiomática da língua desta poesia acaba por implicá-la nesta ambivalência do corpo:

e tu, Canção, se alguém te perguntasse como não morro,
 responde-lhe que porque
 morro,
 também por política rítmica, outro, louco
 da força que lhe dava a língua,
 queria tudo, até que ficasse mudo,
 e outro ainda dizia que o tempo venera a língua,
 e neste mistério que como não morro
 que porque morro, escrevo
 a linha que me custa o reino e não passa pela agulha,
 e embora as frutas se movam nas colinas,
 estou a morrer a língua que não é curda nem inglesa,
 a Morrê-la ao rés das unhas e da boca
 (582-3)

A sintaxe do Português não contempla este uso transitivo do verbo *morrer* que, embora seja intransitivo, tem aqui *a língua* como complemento directo. É uma construção “assintáctica”, um acordo semântico, um “nexo estilístico” em que o idioma desta poesia se dobra si mesmo, pensando a morte. Mas que o faça assim, voltando às palavras de Camões, talvez diga tudo sobre o que possa ser morrer (e não morrer) *a*

língua. Pensa-se numa passagem de “Retratíssimo...”: “(...) Qualquer coisa no retrato ressalta / do espírito de um homem que foi assassinado. / Há um punhal implícito. / Sangue desdobrado. / A cadeira é alta e existe dentro do fogo. (...) / (181)”.

Dentro do fogo. Precisarei de voltar ao título e à epígrafe do livro? – A faca não corta o fogo, não se pode cortar o fogo com uma faca. Num poema concebido como um diálogo com Herberto Helder, Ruy Belo fazia-lhe, há muitos anos, uma pergunta que agora se poderia voltar a fazer: “Era depois da morte ou era antes da morte? / Mas haveria morte verdadeiramente?”^{xxx}

REFERÊNCIAS

- HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*, 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.
- _____. “Cinemas”. *Relâmpago*, nº 3, Outubro, 1998, pp. 7-8.
- _____. *Ou o Poema Contínuo – Súmula*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- _____. “Herberto Helder: entrevista”. *Inimigo Rumor*, 11, 2º semestre, pp. 190-197, 2001a.
- _____. *A Faca Não Corta o Fogo – Súmula & Inédita*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- _____. *Ofício Cantante*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- BELO, Ruy. *Homem de Palavra(s)* [1970], *Todos os Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *L’Image-Mouvement*. Paris: Minuit, 1983.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l’Invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- QUEIRÓS, Luís Miguel. “Porque te calas?”. *Público*, caderno “Ípsilon”, 10 de Outubro, 2008, p. 9.
- VALÉRY, Paul. *Oeuvres*, vol. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957.

NOTAS

ⁱ Helder, Herberto. *A Faca Não Corta o Fogo – Súmula & Inédita* Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

ⁱⁱ Penso no poema que começa “Lá vai a bicicleta do poeta em direcção / ao símbolo”, de “Cinco canções lacunares”, e em “Os brancos arquipélagos” (HELDER, 2008, pp. 48-58).

ⁱⁱⁱ Helder, 2001, p. 5.

^{iv} *Idem*, *Ofício Cantante*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009 (Janeiro).

^v Cf. Helder, 2001a, p. 197: “Só é seguro que a pergunta, a procura, o poema reincidente, cristalizam numa grande massa translúcida, um bloco de quartzo. Talvez seja tranquilizador quando olhado defronte, ali, no chão, do tamanho da casa: parece nascer ininterruptamente”.

^{vi} As referências de paginação incluídas no corpo do texto reportam-se a *Ofício Cantante*, ed. cit.

^{vii} “A escrita é a aventura de conduzir a realidade até ao enigma, e propor-lhe decifrações problemáticas (enigmáticas)”, escreve Herberto Helder em “(imagem)” (Helder, 1995, p. 145). Cf. ainda as ideias de mundo como “grande texto enigmático” e de verdade como “reposição permanente dos enigmas”, explicitadas em “(os modos sem modelos)”, bem como a sua articulação com o entendimento da tradição literária em relação com o crime e/ou a detecção criminal (*idem*, p. 136-7).

^{viii} Alguns dos acidentes narrados em “(o humor em quotidiano negro)”, como o do operário que “caiu num misturador e ficou literalmente transformado em pasta de papel”, ou o caso daquele que é esquartejado pela máquina que movimenta, fazem pensar no assassinio perpetrado pela “máquina lírica” herbertiana. Cf. Helder, 1995, pp. 90 e 101.

^{ix} Cf. Helder, 2001a, p. 193: “Valéry representa aquilo mesmo que pode servir de insulto contra qualquer pessoa: você é um intelectual francês!”

^x Cf. “Situation de Baudelaire” (Valéry, 1957, p. 611).

^{xi} Helder, 1995, p. 138.

^{xii} *Idem*, “(guião)”, p. 142.

^{xiii} Deleuze, 1983, p. 21.

^{xiv} Cf. o fragmento de “Crise de Vers” que começa “Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême (...)” e que termina com a desolada constatação da existência perversa de timbres sombrios em “jour” e claros em “nuit”: “Le souhait d’un terme de splendeur brillant, ou qu’il s’éteigne, inverse; quand à des alternatives lumineuses simples – *Seulement*, sachons *n’existerait pas le vers*: lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur” (Mallarmé, 1945, pp. 363-4).

^{xv} HELDER, 1995, p. 135.

^{xvi} Cf. “(movimentação errática)” (*Idem*, p. 132).

^{xvii} *Idem*, *ibid*.

^{xviii} *Idem*, p. 134.

^{xix} Vale a pena recordar a síntese feita por Paul Valéry em “Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé”: “Il [Mallarmé] conçoit (...), avec une force et une netteté remarquables, que l’art implique et exige une équivalence et un échange perpétuellement exercé entre la forme et le fond, entre le son et le sens, entre l’acte et la matière” (Valéry, 1957: 658).

^{xx} Cf. Helder, 1998, p. 8: “A imagem é um acto pelo qual se transforma a realidade, é uma gramática profunda no sentido em que se refere que o desejo é profundo, e profunda a morte, e a vida ressurrecta. Deus é uma gramática profunda”.

^{xxi} Em “(guião)”, Herberto Helder associa a escrita e a leitura da poesia à “destruição de uma sintaxe estrita” (cf. Helder, 1995, p. 139).

^{xxii} “(memória, montagem)” (Helder, 1995, p. 150).

^{xxiii} Destaques meus.

^{xxiv} Helder, 1995, p. 138.

^{xxv} Penso na explanação do conceito de “chair”, tal como surge em “L’entrelacs – Le chiasme” (Merleau-Ponty, 1964, pp. 170-201). Como sublinha Merleau-Ponty, “la chair (...) n’est pas la matière. Elle est l’enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant, qui est attesté notamment quand le corps se voit, se touche en train de se voir e de toucher les choses, de sorte que, simultanément, *comme* tangible il descend parmi elles, *comme* touchant il les domine toutes et tire de lui-même ce rapport, et même ce double rapport, par déhiscence ou fission de la masse” (p. 189).

^{xxvi} Cf. “Le mystère dans les lettres” (Mallarmé, 1945, p. 385).

^{xxvii} Helder, 2001a, p. 193.

^{xxviii} Queirós, 2008, p. 9.

^{xxix} Destaque meu.

^{xxx} “Vate 69” (Belo, 2000, p. 218).

O TRAUMA DA PALAVRA EM *O MEU NOME É LEGIÃO*, DE LOBO ANTUNES

Rosana Cristina Zanelatto Santos - UFMS/CNPq¹

Abordaram à região dos gerasenos, situada defronte da Galileia. Quando desceu para terra veio-lhes ao encontro um homem da cidade, possesso de vários demónios, que desde há muito não se vestia nem vivia em casa mas nos túmulos. Ao ver Jesus prostrou-se diante dele, gritando em alta voz: “Que tens que ver comigo, Jesus, filho de Deus altíssimo? Peço-te que não me atormentes!” Jesus, efectivamente, ordenava ao espírito maligno que saísse do homem, pois apoderava-se dele com frequência. Prendiam-no com correntes e grilhões para o manterem em segurança, mas ele partia as cadeias e o demónio impelia-o para os desertos.

Jesus perguntou-lhe: “Qual é o teu nome?” “O meu nome é Legião” – respondeu. (Lucas, 8: 26-28)

Neste ensaio, seguiremos, inicialmente, a orientação sugerida por Márcio Seligmann-Silva, no ensaio *A história como trauma*.ⁱ Tendo como exemplo literário o poema *Perda da auréola*, de Charles Baudelaire, Seligmann-Silva afirma que não há mais lugar, na vida moderna, para uma “dicção puramente lírica”, considerando a posição do poeta em meio a uma “era de catástrofes cotidianas”.ⁱⁱ A catástrofe deixa de ser aquele acontecimento inesperado e funesto que, dramaticamente, tanto na tragédia clássica quanto na realidade empírica, precipitava o desenlace da ação humana. A realidade é a própria catástrofe e a representação da realidade/da catástrofe mostra-se, *a priori*, no âmbito da irrepresentabilidade. Porém, um paradoxo envolve essa irrepresentabilidade: se traduzir a catástrofe em palavras, em gestos, em imagens, pode parecer uma obscenidade, um desrespeito para com aqueles que não sobreviveram a ela, por outro lado, a escrita, especialmente a literária, é o veículo que traz à tona a ânsia de falar, de mostrar o que aconteceu não, como observa Jeanne Maria Gagnebin, como

¹ Professora Doutora de Literatura Portuguesa da UFMS – Campo Grande. Bolsista de Produtividade em Pesquisa – CNPq – Nível 2.

“[...] um olhar que busca o gozo do espetáculo (em particular do sofrimento), [mas] um olhar que acolhe a interrogação suscitada por um encontro”ⁱⁱⁱ: o encontro do narrador com o narratário e com o leitor.

Não entraremos aqui na discussão sobre o conceito de representação ou se é possível uma tradução linguística do mundo. Interessa-nos é pensar como a escrita, como as palavras, especialmente a literária, elabora experiências relacionadas à catástrofe, como o horror, a morte, a dor e o sofrimento. Citando Saul Friedlander, Seligmann-Silva faz uma pergunta que dará, daqui por diante, o tom deste ensaio: “[...] como representar algo que vai além de nossa capacidade de imaginar e representar?”^{iv} Em tempo: tanto Friedlander quanto Seligmann-Silva referem-se à Shoah, ao Holocausto. Nossa questão se faz, talvez, mais modesta, porém não menos importante, visto que pensamos no período pós-ditatorial e pós-descolonização em terras portuguesas.

Voltemos à pergunta: como representar o que seria irrepresentável, incognoscível? Seligmann-Silva retoma uma categoria retórica, o sublime, não na sua visada mais comum, a estilística, porém como definida por Longino. Usaremos aqui a proposição de Heinrich Lausberg para ler o sublime:

Distinguem-se várias qualidades de *ornatus*’[...]

1. O *ornato vigoroso* (*robur; sermo robustus, fortis, validus, solidus*; [...] *evépjela* [energeia]) corresponde, pouco mais ou menos, a uma variante do *genus sublime*. O vigor realiza-se pela aplicação dos meios do *ornatus* com efeito forte (que serve especialmente para **reproduzir** e pela *compositio* mais dura.^{vi}

O feito “forte” e a composição “mais dura” aos quais se refere Lausberg podem corresponder não somente ao hiperbólico ou ao excessivo, mas também à denegação do sublime como fonte geradora de um prazer positivo. Mais ou menos, ao modo de Diderot, diremos: “Isto não é o sublime”, apontando para o prazer negativo que atrai por repulsão e pela suspensão da consciência. Citando Edmund Burke, Seligmann-Silva afirma que: “[...] o sublime é tratado como pertencente ao campo do medo: medo da perda total do eu, da morte, do inconcebível”.^{vii}

Se até agora não respondemos à pergunta “como representar o que seria irrepresentável, incognoscível?”, é porque acompanhamos a proposição de Seligmann-

Silva, a fim de chegar, junto com ele, à proposição do que a teoria freudiana do trauma pode indicar um caminho para se pensar a fala, a escrita da realidade/da catástrofe.

A partir daqui, seguiremos as proposições freudianas expostas no item (C) A Analogia da Nota Preambular II de *Moisés e o Monoteísmo*, nota esta escrita em Londres, em junho de 1938, e também o tópico O Trauma, de Teresa Pinheiro, inscrito no livro *Ferenczi: do gesto à palavra* (1995). Ainda, a partir daqui, entreteceremos nossas percepções teóricas com trechos da obra de Lobo Antunes, *O meu nome é Legião* (2007).

Segundo a leitura de Teresa Pinheiro,

[...] o trauma se produz mediante a incidência de um acontecimento capaz de mobilizar todo o aparelho psíquico. A gama de significações do que Ferenczi chamou de trauma inclui tanto o aprendizado das normas de higiene quanto uma violência sexual sofrida pela criança.^{viii}

Partindo dessa assertiva, podemos perceber que os efeitos dos traumas podem ser positivos e/ou negativos. Aqui as palavras de Freud nos parecem mais adequadas: os efeitos do trauma são positivos quando o trauma é recordado, experimentando-se uma repetição, uma representação da experiência traumática. Por quê? Ao nos confrontarmos com essa experiência, não somente a própria, mas reconhecendo-na em situações análogas, passamos ao estágio de compreensão de nossa formação psíquica e histórica. Quando negativos, os efeitos do trauma devem anular a possibilidade de recordar, de experienciar, mesmo que analogamente ao traumáticamente vivido. Freud chama esses efeitos de “reações defensivas”, que podem desembocar em “inibições” e/ou “fobias”.^{ix}

Em uma narrativa que mescla o relato policial – o suposto vivido – com intervenções pessoais impressivas do agente que acompanha o caso de oito suspeitos, com idades entre 12 e 19 anos, munidos de espingardas de canos serrados e pistolas do Exército, que assaltam e matam em uma madrugada lisboeta, a dúvida e a incerteza aparentemente conduzem *O meu nome é Legião*. Dizemos aparentemente, porque percebemos não somente a construção da memória do passado do agente, às portas da aposentadoria, mas também a relação traumática dessa memória individual com uma memória coletiva, marcada pelo sofrimento e pela dor, que é a memória dos tempos coloniais na África. O que sustenta essa relação é uma vontade ética dos envolvidos (várias vozes misturam-se na obra de Lobo Antunes) de compreender a si mesmos como

sujeitos da história e das escolhas que fizeram para si mesmos. Em tempo: as vozes dos 8 suspeitos não são apresentadas e isso aparece veladamente logo no início da narrativa:

2 (duas) viaturas particulares de média potência estacionadas nas imediações da igreja a curta distância uma da outra e no lado da rua em que os candeeiros fundidos (vandalismo ou situação natural?) permitiam actuar com maior discrição após o que se dirigiram para a saída de Lisboa no sentido da auto-estrada do norte utilizando a via rápida que por não se acharem as ditas viaturas munidas do dispositivo magnético necessário à sua utilização registrou as matrículas conforme **fotocópia anexa aliás não muito nítida**.^x

Não muito nítida como o que se rememora. Voltemos à pergunta: como representar a realidade/a catástrofe com nitidez?

Um trauma, segundo Freud, pode permanecer em estado de latência até que se torne em neurose. Não enveredaremos pelo campo das neuroses, pois não é esse o tema em questão. Mesmo quando uma neurose não é configurada como tal no sujeito, há defesas, comparáveis a cicatrizes, que trazem a (re)memoração do trauma. Essas defesas são acionadas de tempos em tempos em situações de conflito.

[...] isso sucede porque as reações e alterações do ego provocadas pela defesa se mostram agora um estorvo no lidar com novas tarefas da vida, de maneira que graves conflitos surgem entre as exigências do mundo externo real e o ego, que busca manter a organização a que penosamente chegou em sua luta defensiva.^{xi}

No romance de Lobo Antunes, em meio ao relato sobre o episódio envolvendo os 8 rapazes, o agente às portas da aposentadoria (des)escreve o acontecido, trazendo à baila dois planos traumático-discursivos: a memória individual, marcada pela figura meio apalermada do pai e pela solidão já sentida antes da aposentadoria, e a memória coletiva, marcada pela presença dos 8 suspeitos, 7 mestiços, 1 negro e 1 branco, sempre com o reforço negativo da negritude. Vejamos exemplos do primeiro plano:

[...] insistem que me pareço com a minha mãe e argumento que não, comparando com o retrato / (não me lembro em pormenor das feições) / talvez as orelhas e o contorno do queixo, a expressão nem sonhar, de acordo com a minha mãe de resto eu o meu pai por uma pena/ - já não me bastou um tenho que aturar outro^{xii}

[...] moro num segundo andar sem elevador que me obriga a conquistar os patamares com sapatos cada vez mais pesados, [...] penso nas colegas da telefonista, no meu ajudante, no meu chefe, nos miúdos pretos e afinal no hamster a pedalar a sua roda que a minha prima me depositou na cozinha [- Para te fazer compainha].^{xiii}

Antes de fazer referência ao plano da memória coletiva, observamos que o agente (des)escreve sua vida nos limites da tensão temporal: o vivido e o rememorado. Se a experiência do passado não é de morte, o é de sofrimento e de aniquilamento, a se crer na fala, provavelmente, da mãe: “– Já não me bastou um tenho que aturar outro”.^{xiv} Estamos diante de um trabalho com a escuta que possibilita – e aqui voltamos a citar Seligmann-Silva – rememorar e reintegrar ao presente a cena traumática.^{xv}

Esse trabalho é melancólico, considerando que o agente está para se aposentar e ter a companhia do hamster ganho da prima... e rememora os pais, o padrasto e o romance familiar. O mesmo labor é interrompido constantemente pela memória coletiva nas referências não implícitas aos tempos dos portugueses em África. Esse aparente desencontro entra a memória individual (do agente) e a coletiva (das gentes portuguesas) é a uma estratégia discursiva, nominada por Bernardo Carvalho “interrupção da comunicação”. Carvalho afirma que essa interrupção marca “[...] o desencontro, [...] ainda que insignificante em relação à dimensão real e coletiva da catástrofe”.^{xvi} Essa estratégia é usada como modo de tornar compreensível ao leitor a face dramática da “catástrofe nossa de cada dia”, eivada pelos traumas que assolaram e encontram-se incrustados na memória coletiva. Entenda-se aqui que a expressão “coletiva” ainda não acolheu os “pretos”, como se reitera no romance de Lobo Antunes. O trauma está nos tempos de glória e de esplendor dos portugueses, em sua supremacia sobre os povos de além mar, e seu posterior declínio e queda. Lemos, como parte do relato sobre os 8 suspeitos:

[...] salientando-se a importância do chamado Ruço ser o único caucasiano / (raça branca em linguagem técnica)/ e todos os companheiros semi-africanos e num dos casos negro e portanto mais propensos à crueldade e violência gratuitas o que conduz o signatário a tornar a liberdade de questionar-se preocupado à margem do presente relatório sobre a justiça da política de imigração nacional.^{xvii}

Se o autor do relatório preocupa-se com a imigração no tempo presente, o que sobrevive em sua fala/sua escrita é a tradição de um passado grandioso, construído/fundado no heroísmo de reis, dos grandes navegadores que persiste em manter-se vivo, apesar da distorção a que foi submetido. O que explicaria isso? Sugerimos que seja a dureza do trama sofrido com as perdas não somente materiais, mas sobretudo morais.

Aí poderíamos pensar que a legião que dá título à obra de Lobo Antunes é o emaranhado das várias memórias em jogo, não capazes de serem exorcizadas, porém ditas ainda que na linguagem interrompida dos (des)encontros.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. *Meu nome é Legião*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

CARVALHO, Bernardo. A comunicação interrompida. *Estão apenas ensaiando*. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e Representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 237-240.

FREUD, Sigmund. *Moisés e o Monoteísmo*. Trad. Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Palavras para Hurbinek. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e Representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 99-110.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica literária*. Trad. port. R. M. Rosado Fernandes. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

PINHEIRO, Teresa. *Ferenczi: do grito à palavra*. Rio de Janeiro: Zahar; Ed. da UFRJ, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e Representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

NOTAS

ⁱ Seligmann-Silva, 2000, p. 73-98.

ⁱⁱ Seligmann-Silva, 2000, p. 74.

ⁱⁱⁱ Gagnebin, 2000, p. 106.

^{iv} Seligmann-Silva, 2000, p. 79.

^v Relacionamos o *ornatus* não à beleza da expressão linguística, porém à sua capacidade e intenção criadora no âmbito das artes.

^{vi} Lausberg, 1993, p. 139. Negrito nosso.

-
- ^{vii} Seligmann-Silva, 2000, p. 83.
^{viii} Pinheiro, 1995, p. 65.
^{ix} Freud, 1997, p. 68.
^x Antunes, 2007, p. 13-14. Negrito nosso.
^{xi} Freud, 1997, p. 69.
^{xii} Antunes, 2007, p. 19.
^{xiii} Antunes, 2007, 31-32.
^{xiv} Antunes, 2007, p. 19.
^{xv} Seligmann-Silva, 2000, p. 94.
^{xvi} Carvalho, 2000, p. 237.
^{xvii} Antunes, 2007, p. 14.

DIVERSIDADE CULTURAL E EDUCAÇÃO: O ENSINO DAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA EM PERSPECTIVA

Rosangela Sarteschi - USP¹

Toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada
Grande sertão: veredas
Guimarães Rosa

A 09 de janeiro de 2003, uma nova legislação seria promulgada, fruto de lutas históricas dos movimentos negros brasileiros, indiciando que a igualdade pressuposta no texto da Lei 9.394/96 de Diretrizes e Bases da Educação deveria ser focalizada sob as lentes de uma diversidade étnica, na medida em que o desconhecimento de grande parte da história brasileira, das produções letradas e das culturas africanas não possibilitava o pleno exercício da cidadania. Nesse sentido, promulga-se a Lei 10.639/03, que, alterando o texto da LDB, estabelece a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana nos estabelecimentos oficiais e particulares de ensino fundamental e médio. O texto da lei em seu parágrafo primeiro, do artigo 26 A detalha que:

§ 1 O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

Como ressalta a Professora Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, relatora do parecer 003/2004, do Conselho Nacional de Educação, a Lei 10639/03 visa a assegurar o direito à igualdade de condições de vida e de cidadania, assim como garantem igual direito às histórias e culturas que compõem a nação brasileira, além do direito de acesso às diferentes fontes da cultura nacional a todos brasileiros.

Trata-se, segundo a professora da Universidade Federal de São Carlos, de repensar aspectos importantes a respeito das relações étnico-sociais no âmbito da

¹ Professora Doutora – Universidade de São Paulo

educação, na medida em que focalizar e conhecer a diferença longe de restringir, estabeleceria novas bases para uma cidadania plena.

Como sabemos, atualmente, a escola ainda está estabelecida a partir de modelos educacionais de regras e normas sociais universalistas. Ainda que trate com sujeitos que possuem, em suas efetivas particularidades, diversos valores e constructos sociais, nesse modelo de escola prevalece a prática monocultural, baseada em uma visão eurocêntrica:

Convivem, no Brasil, de maneira tensa, a cultura e o padrão estético negro e africano e um padrão estético e cultural branco europeu. Porém, a presença da cultura negra e o fato de 45% da população brasileira ser composta de negros (de acordo com o censo do IBGE) não têm sido suficientes para eliminar ideologias, desigualdades e estereótipos racistas. Ainda persiste em nosso país um imaginário étnico-racial que privilegia a brancura e valoriza principalmente as raízes européias da sua cultura, ignorando ou pouco valorizando as outras, que são a indígena, a africana, a asiática. (Parecer CNE/CP 003/04)

Nesse sentido, continua a relatora, a transformação da escola seria fundamental nesse processo de aprendizagem e na compreensão necessária para que se possa ver o diferente em suas complexas formas de relações humanas e suas afirmações de significações e re-significações:

A obrigatoriedade da inclusão de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana nos currículos da Educação Básica não seria apenas uma decisão circunscrita à área dos currículos, redundando em mais um conteúdo na grade escolar; antes, tratar-se-ia de decisão política, com fortes repercussões pedagógicas, inclusive na formação de professores e na autoestima dos negros, que se veriam representadas na literatura, nas artes e na história de forma positiva, o que, de certa maneira, poderia reparar danos que discursos e imagens negativos sedimentaram ao longo de nossa história de país de passado escravista.

A prosseguir na argumentação de Petronilha, não é difícil concordar com a educadora quando ela indica que a relevância do estudo de temas decorrentes da História e Cultura Afro-Brasileira e Africana não diz respeito apenas à população negra, mas a todos os brasileiros, na medida em que devem educar-se enquanto cidadãos atuantes no seio de uma sociedade de indiscutível caráter multiétnico e pluricultural como a brasileira, estando, assim, aptos a contribuir na construção de uma nação democrática.

Trata-se, como se vê, de formar um indivíduo que seja capaz de compreender a diversidade como tal e não na chave da discriminação racial e, dessa maneira, a escola passaria a trabalhar no sentido de promover a valorização da diferença e da diversidade, afirmando positivamente a pluralidade e a singularidade de cada diferente cultura e a não aceitação das desigualdades. É seu papel ratificar essas diferenças como parte de um amplo processo social e cultural.

Sob essa ótica, a lei poderá constituir-se em elemento fundamental no processo de construção/reconstrução, de conhecimento/reconhecimento e de valorização das diferentes perspectivas e compreensões concernentes à formação e às configurações da sociedade brasileira contemporânea, auxiliando a desconstruir significações e representações ainda presentes nos conteúdos didáticos e no espaço da escola.

É preciso ter clareza que o Art. 26 A acrescido à Lei 9.394/1996 pretende provocar bem mais do que inclusão de novos conteúdos: sugere que se repensem relações étnico-raciais, sociais, pedagógicas, procedimentos de ensino, condições oferecidas para aprendizagem, objetivos tácitos e explícitos da educação oferecida pelas escolas. Nessa medida, é necessário que nos empenhemos no trabalho de transformação do *ethos* escolar, pois.

Devemos ressaltar nesse ponto que não se trata de uma visão ingênua, que encara a Lei 10.639/03 como a resposta a todas as demandas de uma sociedade excludente, mas do reconhecimento das potencialidades que a promulgação da Lei apresenta, na medida em que, pela primeira vez na legislação educacional brasileira, reconhece-se o deficitário conhecimento sobre a cultura e a história da África e dos negros de nosso país e, nessa medida, aponta para os silêncios plenos de significação de nossa História.

Cremos que esse reconhecimento poderá fazer surgir outras atitudes e, a partir do quadro que agora se esboça (ainda que timidamente, admitimos), os sistemas de ensino e estabelecimentos de diferentes níveis têm a seu dispor condições mais favoráveis para transformar as demandas da população afro-brasileira em políticas públicas de Estado, ao apontarem para iniciativas com vistas às reparações, ao reconhecimento e à valorização da história e cultura dessa parcela da nossa sociedade. Essas medidas são coerentes com um projeto de escola, de educação e de formação de cidadãos que explicitamente se delineia nas relações pedagógicas cotidianas.

Talvez, no entanto, seja necessária uma saudável desconfiança, fruto do conhecimento da virulência e poder de perpetuação de nossas elites. Ainda assim, não

há como negar que o quadro social brasileiro apresenta mudanças substantivas e, dessa maneira, possibilita que se vislumbrem algumas mudanças.

É nesse contexto que se situa a questão do ensino da chamada literatura afro-brasileira e das literaturas africanas de língua portuguesa, sem esquecer, por outro lado, a formação de professores que atuarão nas redes de ensino particular e oficial, já que o ensino sistemático de História e de Cultura Afro-Brasileira e Africana, na Educação Básica, nos termos da Lei 10.639/03, liga-se aos componentes curriculares de Educação Artística, Literatura e História do Brasil.

A introdução de obras e autores africanos e afro-brasileiros na escola inaugura o conhecimento de novos textos e contextos e, dessa forma, remete a uma plurivocidade discursiva com relatos que buscam diálogo com outros relatos, constituindo um espaço de debate, de confronto, além de quebrar a hegemonia dos códigos dominantes do cânone estabelecido.

Como afirma Benjamin Abdala Jr.:ⁱ

nas configurações históricas, entre a redução dominante e seu pólo diferente, de abertura ao diverso, forma-se um horizonte macrocontextual. Lá estão os sistemas de expectativas dos autores e dos leitores e a matéria discursiva dos múltiplos campos sêmicos do trabalho humano. Entre um pólo e outro há uma matéria viva de que a história da literatura precisa dar conta, a partir do estudo dos próprios textos, verificando a historicidade de suas formas, ou, como mostram os procedimentos críticos de Antonio Candido, verificando como os fatores externos interiorizam-se no texto literário. Os múltiplos discursos da vida sociocultural transformam-se em textos que serão literários na medida em que romperem, em termos da teoria da comunicação, com as formas da redundância em função de informações novas.

A literatura não é, assim, reflexo mimético das condições sócio-culturais, mas exerce uma função de construção do conhecimento, de criação do mundo como modelador de realidade a qual configura e dá sentido. A abertura para o diverso é necessária, pois.

É nessa perspectiva, acreditamos, que essas literaturas de língua portuguesa devem ser apresentadas ao aluno, que poderá interpretar o presente, evocando o passado. Através da comparação, efetivada pela leitura de universos múltiplos e plurais, estão dadas as condições para que se estabeleça, assim, um diálogo entre a memória e o tempo presente, possibilitando a construção da cidadania almejada.

Dessa maneira, apresentar um autor paradigmático como o angolano Luandino Vieira, por exemplo, é proporcionar ao aluno a possibilidade de trabalhar com textos

narrativos em que se configura a oralidade angolana por meio de uma língua portuguesa impregnada do quimbundo. Como sabemos, por meio da ruptura com a língua portuguesa padrão, o autor procurou criar uma linguagem literária a partir dos processos e das estruturas lingüísticas bantas da região de Luanda; é uma escrita que emerge das falas populares, não se limitando a ser uma recriação artificial e vazia de sentido.

Como nos lembra Antonio Candido ao examinar o regionalismo brasileiro, a abordagem literária do homem posto à margem pode ter um sentido humanizador ou um sentido reificador. Luandino humaniza suas personagens ao construir uma fala angolana “estilizada e convincente, mas ao mesmo tempo literária, esteticamente válida”ⁱⁱ: as vozes do musseque surgem na sua escrita, evocando o plurilinguismo de noção bakhtiniana. Assim entendido, o plurilinguismo significa vozes sociais que se respondem mutua e dialeticamente, em permanente tensão no interior do texto.

A opção pelo plurilinguismo para representar a diversidade, as perspectivas múltiplas e as diferentes falas sociais é fator de criação e escolha consciente, funcional e estética do artista, demonstrando a ética pretendida. Essa escolha transforma a narrativa no *locus* do desenvolvimento e do convívio mútuo de várias línguas nacionais, de várias “falas”.

Esse dialogismo plurilíngue que se estabelece, ainda segundo Bakhtin, demonstra a artificialidade da barreira entre texto e contexto, entre “dentro” e “fora”, pois o que existe, na verdade, é a permeabilidade imanente entre os dois.

O texto é, portanto, o “campo de batalha” das relações sociais de poder, representado pelo reconhecimento de que as várias vozes representam posições socioideológicas diferentes, cuja relação conflitiva existe no próprio cerne da mudança da linguagem.

É o que ocorre, por exemplo, nos três contos do livro *Luuanda*, em que o tom oralizado plurilíngue e de ruptura prende o leitor que se deixa seduzir pelas falas que se articulam em tensão dialética na vida textualizada de pessoas e circunstâncias próprias daquele universo popular.

Nessa polifonia se dá voz aos marginalizados, aos oprimidos, aos periféricos e, por isso, é o que a diferencia do discurso monológico, que é o discurso autoritário, univocal e que tem por objetivo calar a voz do outro.

Nessa instância, outro exemplo substantivo a ser considerado no âmbito escolar é o romance *Mayombe*, de Pepetela. Entre as variadas possibilidades de análise,

destacar-se-ia o estudo do narrador e sua importância para a construção do sentido daquela narrativa.

Ao dar voz a personagens que são periféricas na história real, o autor angolano adota postura claramente ideológica que pretende contestar as verdades oficiais. Cada uma das personagens interpreta o mundo à sua volta sob seu próprio prisma e não há um ponto de vista que se sobreponha a outro; todos estão, ainda que em tensão dialética, em harmoniosa pluralidade.

É na multiplicidade de vozes e consciências independentes e autônomas, de acepção bakhtiniana, que essa identificação se constrói: a narrativa é exemplo de que só existem verdades no plural e jamais haverá uma só verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias.

Em *Mayombe*, as diversas vozes substituem, de maneira explícita, a voz do narrador uno que se exime, assim, de ser portador único de sua “verdade única”; cabe às vozes diversas e ao próprio leitor interagirem nesse mundo que se manifesta em eterna e constante transformação, como se vê anunciado: “Eu, narrador, sou...”

O caos da realidade criada convida o leitor a ser ele também agente dessa construção, obrigando-o a interagir em um mundo que se manifesta em eterno devir, o que, por conseguinte, instaura, paralelamente, o diálogo entre obra e leitor.

O “eu-sujeito” vário de Pepetela, dentro da concepção de Adorno, reconhece sua fraqueza e sua própria impotência e a supremacia do mundo como objeto emerge da multiplicidade dos agentes no romance.

Por outro lado, em termos de história literária, a introdução de textos africanos de língua portuguesa na escola propiciaria que se refletisse também sobre a questão da comunicação dos sistemas literários do mundo de língua portuguesa. É inegável que a projeção de imagens do Brasil contribuiu para a formação de um pensamento nacionalista nos países de língua oficial portuguesa, ensejando novos parâmetros e alternativas ao modelo do colonizador. Em Cabo Verde, por exemplo, o grupo ligado à *Claridade* (1936) e, depois, à *Certeza* (1944) anunciava através da literatura a questão da cabo-verdianidade, de maneira que escritores e intelectuais projetavam um “esforço criador nos grandes segmentos que representavam ou simbolizavam a parte viva da sua pátria, ou seja, aquela que não dotava os critérios e os padrões que serviam ao colonialismo”.ⁱⁱⁱ

Curiosamente, a “cabo-verdianidade” e sua discussão passou pelo Brasil. Assim, em Oswaldo Alcântara, com seu *Itinerário de Pasárgada* (1946), é visível a escalada da

“cabo-verdianidade” que estabelece um importante diálogo com o famoso poema de Manuel Bandeira, de forma que se poderia mesmo afirmar que o texto brasileiro apresenta-se como o alicerce sobre o qual se assenta uma parte fundamental da nova poética do arquipélago:

Saudade fina de Pasárgada

Em Pasárgada eu saberia
onde é que Deus tinha depositado
o meu destino
E na hora em que tudo morre...

Cavalinhos do Nosso Senhor correm no céu;
a vizinha acalenta o sono do filho rezingão;
Tói Mulato foge a bordo de um vapor;
o comerciante tirou a menina de casa;
os mocinhos da minha rua cantam:
indo eu, indo eu
a caminho de Viseu...

Na hora que tudo morre,
esta saudade fina de Pasárgada
é um veneno gostoso dentro do meu coração.

Mas, como ressalta Maria Aparecida Santilli^{iv}, “a rota de Pasárgada pela literatura cabo-verdiana não se fará por um único diapasão, por uma nota só”. Ou, em outros termos, haverá outras réplicas no diálogo literário estabelecido entre Cabo Verde e o Brasil. Ainda que pela via da negação, no poema *Anti-evasão*, de Ovídio Martins, que enfatiza o seu aqui-agora como o espaço da luta para a realização da utopia, o texto de Bandeira comparece:

Pedirei
Suplicarei
Chorarei

Não vou para Pasárgada
Atirar-me-ei no chão
e prenderei nas mãos convulsas
ervas e pedras de sangue

Não vou para Pasárgada

Gritarei
Berrarei
Matarei

Não vou para Pasárgada

Como afirmávamos, a inclusão de textos de autores africanos de língua portuguesa no currículo escolar pode permitir uma leitura mais ampla do fenômeno literário, seja no que tange à relação entre oralidade/escrita, entre história e ficção, seja na revisão da história literária de maneira a que se conheça o diálogo que se estabeleceu entre autores brasileiros e africanos. Já em termos da reflexão sobre texto e contexto, aquela inclusão pode levar à reflexão sobre de que maneira a atividade literária insere-se na discussão da nacionalidade, da identidade e da pluralidade, buscando-se afirmar e firmar diferenças em uma plataforma comum aos falantes de língua portuguesa.

É nessa esfera – a da construção identitária – que, segundo entendemos, é bastante pertinente falar de literatura negra ou afro-brasileira, pois o discurso dessa literatura é o discurso da identidade ou, ainda, da reconstrução identitária. A importância da emergência do eu-enunciador que se quer negro, na definição de Zilá Bernd, não está apenas no fato de assinalar uma ruptura com o discurso que negava os negros, mas também por marcar, de maneira categórica, a tentativa de compreender o que significa ser negro no Brasil.

Nesse sentido, pode-se dizer que a leitura de textos afro-brasileiros, pode ser conduzida de forma a estabelecer uma relação do “leitor-sujeito” com o “dar sentido” e contribuir para novas leituras de mundo em que as questões identitárias tenham relevo. A seleção deverá apontar, portanto, para textos em que a construção de uma imagem positiva do negro é destacada e, a partir deles, apontar as possibilidades que se abrem quando chamamos à cena textos plenos de radicalidade estética e ética.

Dentre os vários exemplos possíveis, destacar-se-ia a poesia de Solano Trindade, que se apresenta como uma literatura de resistência, construindo-se a partir da cultura africana que sobreviveu na América: Podemos perceber que sua poética é construída a partir de uma quebra dos estereótipos do lamento sobre a escravidão que ressoam em nossa literatura desde o romantismo, de modo que o eu lírico faz ouvir a sua voz que subverte os termos da história ao afirmar o orgulho de sua origem de trabalho e sofrimento.

Orgulho Negro

Eu tenho orgulho de ser filho de escravo...
Tronco, senzala, chicote,
Gritos, choros, gemidos,
Oh! que ritmos suaves,

Oh! como essas cousas soam bem
Nos meus ouvidos...
Eu tenho orgulho em ser filho de escravos...

Como afirma Zilá Bernd^v, essa poesia também é marcada por uma busca identitária contínua, “que não é apenas individual ou nacional, mas solidária com todos os negros da América...”, como vemos em:

Quem ta gemendo?

Quem ta gemendo
Negro ou carro de boi?
Carro de Boi geme quando quer.
Negro, não.
Negro geme porque apanha.
Apanha pra não gemer...

Gemido de negro é cantiga
Gemido de negro é poema...

Geme na minh'alma,
A alma do Congo,
Do Níger da Guiné,
De toda a África enfim...
A alma da América...
A alma Universal...

Quem ta gemendo
Negro ou carro de boi?

No poema, ecos da Negritude se fazem presentes e, dessa forma, a partir da identidade alarga-se a geografia e a história, possibilitando outras leituras do negro, não mais como animal de carga, mas sim como “alma universal”, isto é, atingindo uma dimensão cósmica.

Outra experiência a ser apontada é a da ligada aos *Cadernos Negros*, a qual nos remete não apenas aos poemas e contos publicados pelo grupo Quilombhoje, como também às questões do cânone, já que, apesar de estar há três décadas produzindo, o grupo que os realiza assim como os *Cadernos* são pouco conhecidos do grande público. Nesse sentido, as questões fundamentais que se colocam é a desconstrução de uma tradição literária que exclui a produção da população negra, a circulação e a recepção de seus textos e a respectiva marginalidade dessa produção.

Além dessa perspectiva, a produção poética do grupo, que tem um programa estético-ideológico bastante bem definido em que se destaca a busca de conscientização

do negro através da literatura, constitui-se como espaço de eficiente resistência, fortalecida com a redescoberta das culturas africanas e de traços de uma história que foi silenciada, uma arma na luta contra o racismo, a exclusão e as desigualdades, poética fincada na valorização da memória das tradições que se transmitem de geração a geração.

Se os escritores ligados aos *Cadernos Negros* têm um inquestionável compromisso ideológico, em que o centro de interesse é o homem negro e suas relações com e na sociedade, como sujeito da história e do devir, não desprezam, por outro lado, “o trabalho de intervenção criativa do código lingüístico”, como afirma Florentina Souza^{vi}. Ao demonstrar preocupação estética com o fazer literário, rompem com antigas e consagradas estruturas e, sobretudo, rompem com as ideologias conservadoras vigentes, criando, assim, condições para o surgimento de uma arte complexa em sua forma (em que a desestruturação textual é apenas um exemplo) e conteúdo (problematização dialética da realidade).

Como afirma Benjamin Abdala Jr.^{vii} “a radicalidade ‘exterior’ do escritor engajado só se efetiva concretamente num engajamento de radicalidade literária. Ao escritor participante ou militante é solicitado que ele tenha consciência crítica dos processos literários que utiliza.”

Um exemplo a destacar é o poema de Oubi Inaê Kibuko, em *Cadernos Negros* 5:

Seguir em frente
Enfrente seguir
Sem receio ou temor
REXISTIR, REXISTIR, REXISTIR !!!

Um dia vai dar
Vai ter que dar
Não importa quando
Nem o preço que vai custar

Derrubam uma árvore
Fica a semente
Que renasce e gemina
Multiplicando seus frutos

Que lentamente
vai sorrateiramente
Restituindo e dividindo
A colheita com todos!

Estamos vivos ainda bwana !!!

Como tentamos deixar claro, a implementação dessa variedade de disciplinas atinentes à Lei 10.639/03 pode contribuir, indubitavelmente, para o estabelecimento de um processo de construção e reconstrução, de conhecimento e reconhecimento e de valorização das diferentes perspectivas e compreensões concernentes à formação e às configurações da sociedade brasileira contemporânea, desconstruindo as significações e representações presentes nos conteúdos didáticos e no espaço da escola.

Em suma, no âmbito dos estudos literários, por meio das relações que se estabelecem entre leitor/contexto/obra/autor, confirmam-se processos em que a pluralidade e a diversidade são elementos imprescindíveis para a construção de novas identidades: o leitor destinatário de toda criação literária é também introjetado pela obra que a ele se dirige, convertendo-se em texto e tomando a feição de um sujeito com o qual se estabelece um diálogo latente, mas necessário. Ou seja, produção e recepção de texto são operações das quais a ideologia não se ausenta. E a escola, espaço de aprendizado dessas práticas, pode ensinar não apenas a decodificar letras, mas – também com a inclusão de novos textos em seu repertório – a decodificar realidades.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR, Benjamin. *De vôos e ilhas – literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ABDALA, JR, Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BERND, Zilá. *Poesia Negra Brasileira – Antologia*. Porto Alegre: AGE/IEL/IGEL, 1992

CADERNOS NEGROS 5. São Paulo: Edição dos autores, 1982.

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. Parecer CNE/CP 003/2004. Relatora: Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva: Brasília, 2004.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ed. Ática. 1987.

FERREIRA, Manuel (org). *No reino de Caliban. Antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa I – Cabo Verde e Guiné Bissau*. Lisboa: Seara Nova, 1975.

PEPETELA. *Mayombe*. São Paulo: Ed. Ática, 1982.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Paralelas e tangentes – entre literaturas de língua portuguesa*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses/USP, 2003. Via Atlântica.

SECAD/MEC. Orientações e ações para a educação das relações étnico-raciais. Brasília: SECAD, 2006.

SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

TRINDADE, Solano. Poemas Antológicos. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.

VIEIRA, José Luandino. *Luuanda*. Lisboa: Edições 70, s/d

NOTAS

ⁱ Abdala Jr., 2003, p. 37.

ⁱⁱ Candido, 2002, p. 92.

ⁱⁱⁱ Ferreira, 1987, p. 33.

^{iv} Santilli, 2003, p. 151.

^v Bernd, 1992, p. 46.

^{vi} Souza, 2006, p. 114.

^{vii} Abdala Jr., 1989, p. 22.

RE-LUZIR LUIZASandro Ornellas - UFBA¹

A assinatura é o ato discursivo por excelência, que projeta na escrita (e é assim que se convencionou) a presença plena do sujeito, do ato de inscrição do sujeito, sua marca “pessoal e intransferível”. Mas – se toda assinatura escrita é a marca de uma presença performatizada legalmente na ausência do seu dono; se uma presença logra prolongar-se sob a forma enigmática da assinatura; se a assinatura é uma “forma transcendental da permanência”ⁱ – onde então achar a assinatura de um poeta num livro que ainda se encontrava inconcluso na hora da sua morte, como é o caso de *A lume*, de Luiza Neto Jorge, publicado em 1989? Simplesmente no nome da capa? Minha percepção da assinatura de Luiza parte da noção derridiana de que a literatura é uma instituição desconstrutora de todo fundamento institucional, de toda forma institucional de presença, de toda assinatura, pois o valor do traço escrito na literatura age como contra-assinatura, estando o sujeito presente através de outras marcas que não as que o institucionalizam social e legalmente. Pesquisar a contra-assinatura literária é avaliar os caminhos pelos quais uma escrita é feita de força, nas inscrições efetivamente marcadas pela força do punho sobre o suporte, pela presença transportada do próprio corpo do poeta.

Daí que minha aposta aqui é de que Luiza intitulou seu livro póstumo com sua contra-assinatura literária, nome próprio contra-assinado “a lume”. A expressão – “A lume” – está presente no livro numa pequena quadra sem título, na qual se lê:

Vi num traço a lume oposto
ao ponteiro das horas
a cauda de um fóssil
varrer o céuⁱⁱ

Esse lume reluz na poesia de Luiza ao longo de praticamente toda a sua obra. Pensemos nos *lírios* de “Balada Apócrifa”, na sua estréia em *Poesia 61*, que são lírios do campo, de pedra, de água, do tempo e finalmente do corpo; pensemos na *magnólia*

¹ Professor Adjunto do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

do poema homônimo, no livro de 1967, *O seu a seu tempo*, misto de palavra, flor, puro som, aroma, “magnífico relâmpago” e nome próprio; pensemos nos diversos *sítios* de *Sítios sitiados*, de 1973; pensemos ainda nos *recantos*, que são dezanove, mas que vêm de antes e se estendem para depois da sua publicação em 1969. É exatamente diante dessas luminescências que pesquiso onde é possível encontrar as contra-assinaturas de Luiza, seus outros nomes, seus nomes literários. Com que nomes ela assina sua presença-ausência.

Para os fins aqui pretendidos, leio o “traço a lume” do quarteto como uma atualização “final” (porque póstuma) do “traço de alarme” do poema de abertura do livro *Terra imóvel*, de 1964, intitulado justamente “O poema”, bem como também o leio como uma atualização dos lírios, da magnólia, dos sítios e dos recantos espalhados pela sua obra. Escolha aparentemente arbitrária da contra-assinatura de Luiza (como “alarme” e “a lume”), mas só aparentemente. Leiamos “O poema”:

Esclarecendo que o poema
é um duelo agudíssimo
quero eu dizer um dedo
agudíssimo claro
apontado ao coração do homem

falo
com uma agulha de sangue
a coser-me todo o corpo
à garganta

e a esta terra imóvel
onde já a minha sombra
é um traço de alarmeⁱⁱⁱ

Esta pequena peça parece escrita como uma aposta que mescla voluntariamente a percepção do que é corpo e do que é texto e torna a metáfora de “corpo textual” menor diante do comprometimento do sujeito no poema. Nele, corpo e poema se plasmam como o mesmo gesto; “duelo”, “dedo” e “agulha” são análogos entre si e análogos no embate (duelo), na escrita (dedo) e na costura (agulha). A proximidade etimológica para “agudíssimo” e “agulha” só reforça ainda mais a intensidade dessas palavras. No centro discursivo e visual do poema (a segunda das três estrofes), a assunção da natureza agonística dos atos de dizer e viver (“falo / com uma agulha de sangue / a coser-me todo o corpo / à garganta”). “Falo”: seu duplo valor semântico a produzir uma tensão de gêneros (sexuais) e modos (verbais), em que o ato discursivo está decididamente confundido ao universo de poder masculino: é o “falo” que costura “todo o corpo” do

sujeito “à garganta // e a esta terra imóvel”; é o falo que faz de todo ato discursivo um ato de subjetivação.

Mas constituir-se pelo próprio sangue é o que Nietzsche cobrava e Luiza experimenta como característica forte. O sangue feminino (“agulha de sangue”?) aparece na “Invocação” dos seus *Dezanove recantos*, a sustentar o corpo político do Estado: “Eléctrico motor louco, louco navegante, máquina / arborizada / a lançar faíscas pelo mundo / e sangue e seios e cílios sustentando o corpo!”^{iv}. Sangue derramado por Inês e seus órfãos. Inês: nome próprio que se desmaterializou da história pela morte para se rematerializar como “traço de alarme” em Luiza (dedo a sangrar, como que duela, segurando a agulha da escrita).

Mas em “O poema”, situando-se como diferença entre atos de lutar, escrever e costurar, o sujeito é fundamentalmente o traço: “minha sombra / é um traço de alarme”. Por um lado, ao invés de ser a fonte e origem de cada um dos atos, ao invés de ser o sujeito pleno da intenção e da vontade, o sujeito “Luiza Neto Jorge” tem seu corpo costurado à “terra imóvel”, corpo sujeitado pela história, corpo histórico, portanto. Por outro lado, no entanto, seu também é o corpo da diferença, o corpo diferente, pois o acontecimento que sujeita (e subjetiviza) o corpo feminino é o mesmo que produz a presença em progresso da sua subjetividade, quando (se) escreve sombra. O “traço de alarme” da assombrosa escrita de Luiza atravessa sua poesia acenando para todos os seus leitores desde, pelo menos, esse segundo livro *Terra imóvel* (1964) até o póstumo *A lume* (1989). E é desse último que re-lemos: “Vi num traço a lume oposto / ao ponteiro das horas / a cauda de um fóssil / varrer o céu”.

Podemos avançar nossa leitura de que Luiza intitulou seu último livro com a contra-assinatura do um outro nome próprio, nome literário contra-assinado “a lume”. O nome “Luiza” é “traço a lume” e “traço de alarme”, pois com eles forma alguns dos traços pelos quais se produz como sujeito da enunciação junto ao campo do poder e da lógica da representação política e poética que teimam em se perpetuar como validações da verdade e do sujeito universal – Razões de Estado. O nome “Luiza” reluz no “lume” do “alarme” do nosso tempo – cada vez mais. Mas podia não ser assim, caso Luiza não voltasse atrás no desejo de expiar seu “corpo escasso” sem o lume do seu nome, mas

como “Fractura” (título cogitado para o livro póstumo em substituição a *A lume*, mas que foi retirado e devolvido apenas ao poema que trata muito exatamente da morte):

Despedaça expor esta fractura,
espiar por ela os meus amigos,
fechados vários peitos, várias artérias,
pela máquina morte removidos.

Escritas daninhas: pouca me sinto
para expurgá-las! Em lava aluem,
riscam a lume páginas estremes,
e um braço da tormenta salienta-se nas vagas,

frutífero implanta-se
no seio do nosso corpo escasso.
Membro em viço, irmão braço vem
por dentro semear-nos.^v

O título (“Fractura”) correria o sério risco de debilitar a saúde desse corpo esplendoroso, já tão próximo da morte. Póstumo, então (como o livro), como manter o viço do corpo? Uma resposta possível: assinando-o com seu nome próprio. Mas, se assinatura é “acontecimento que se texta”^{vi}, numa fórmula de Jacques Derrida, o nome próprio não é apenas o que se herda dos pais e o que se certifica em cartório. O nome próprio é o que se grafa, se marca, se traça e retraça – sobretudo em literatura: nomes literários, heterônimos, pseudônimos ou anagramas estão aí para prová-lo. O nome próprio é a sombra de um corpo, seus movimentos ágeis, seus gestos precisos, seus atos discursivos de maior assertividade: nome próprio é o “eu traço”, o “eu escrevo”. Essa primeira pessoa do singular aparece transportada em diversos poemas dos livros de Luiza através do instrumento mais poderoso de inscrição do acontecimento poético: a mão.

Presente em inúmeros poemas, a mão sugere a vontade de presença do sujeito escritor como sujeito da enunciação, seu desejo de inscrição e ato de corporificação. Há um poema em “O sítio lido” que afirma anti-romântico “Estremeço. / No coração. / As letras vêm de lá / e da mão”^{vii} e que também faz coro à mão que aparece na abertura de *A terra imóvel* (1964), “O poema”, que já aqui mostramos, ou melhor, o dedo da mão: “quero eu dizer um dedo / agudíssimo claro”. É, no entanto, no poema “A dívida” que a mão – mais os dedos, agora no plural – fazem sua aparição, sempre rondados pela morte:

(...)

A dívida alastra abre suas asas
leva-me sonhos débeis tudo a tenta

Atrás do meu gesto
a mão sozinha os dedos conspirando
assimétricos
salientes do corpo até a morte

Já hoje os doava se pudesse
Com que arma porém os separar de mim?

(...)^{viii}

O flerte com a “morte”. É isso o que sempre ronda a mão que escreve, pois a escrita traz, no seu limite, a morte de quem a inscreve. Isso vale de forma ainda mais categórica para a assinatura, pois o nome grafado sobreviverá ao gesto de quem o grafou, de quem se assinou, prescindindo da sua presença ali como testemunha do próprio gesto (“atrás do meu gesto / a mão sozinha os dedos conspirando”). Daí o flerte com a “morte”. A morte só existe no corpo, é nele – pelo corpo morto, pelo cadáver – que identificamos sua presença. Estranha presença. Pois que presente é o corpo morto, presente-ausente, corpus, derradeira inscrição, ápice-fim da potência da vida. Se na morte todo sentido cessa, a disseminação dos sentidos atuante na escrita também flerta com a morte, brinca nas suas franjas, mas busca não cair em suas armadilhas.

Ao se brincar de vida e morte do sujeito, sobretudo quando o corpo experimenta os controles advindos da ordem institucional dos discursos, o jogo se torna sério (na verdade, nunca deixa de ser um jogo a sério), e escrever é um gesto que ganha espessura política. Encontramos aí o nome de Luiza Neto Jorge, encontramos aí seu “traço de alarme”, seu “traço a lume”. Como “órfã de Inês”, segundo Jorge da Silveira^{ix}, no jogo a sério da sociedade, ela sabe que deve se recriar, se reinventar, se reescrever. Enfim, se re-nomear para se tornar outra, para existir sempre diferente. E ela sabe que isso é jogar com a “morte”, com a possibilidade da “morte” e também com a sua impossibilidade, ou, por outra via, com o poder de viver, com o poder viver. Escrever lhe fornece, portanto, também chaves para esse poder viver. É em busca dessa “outra mão”, poema de *O seu a seu tempo* (1967), que Luiza escreve:

(...)

Às vezes como uma cobra

a mão só deixa a pele
e então a verdade surge:
que não há mão por baixo.

A mão para actuar
tem que sofrer as palmas
como um actor no palco
da acção que vai estrear.

Comer, peixe, o seu plâncton
do ar valer-se bebê-lo
ir dentro do mundo e vir
ou ser vírgula soleníssima
numa vida corredia

ou ser tão negra beleza
ou revolta mão de cintura nova
que em tombar, mata.^x

A força que o gesto (manual) de escrever imprime sobre a vida é o que lhe dá sentido, é o que inventa o sujeito e lhe dá um nome. Mesmo quando “a verdade surge: / que não há mão por baixo”, a mão deve continuar a “actuar” para produzir sentido; mesmo quando a morte chega e o corpo morre, ele permanece nas inscrições e nas marcas que imprimiu sobre o mundo: assinatura, “mão de cintura nova”. Por isso descordo um pouco da percepção poética de que em *A lume* lemos uma Luiza com a saúde prejudicada pela doença. A mão que escreve sempre flerta com a morte para afirmar a vida. Finalmente, então, se debruça sobre o corpo para além do próprio corpo, o corpo na “mão” e nos “dedos” “salientes do corpo até a morte”, na assinatura do nome próprio, não o nome de herança, não o nome de família, não o nome dado pelos pais, mas o nome que se grafa pela força do próprio punho e da própria vontade sobre o mundo. Esse nome, Luiza o assina não no final, mas no começo, à maneira de título: *A lume*. Antes disso, porém, já o havia feito de outra forma, em “SO-NETO JORGE, Luiza”.

A forma de referência bibliográfica dada ao título ajuda a ressaltar seus sobrenomes de extração e herança masculina. Indecidível assinatura, pois que transgride ao mesmo tempo em que reforça a lei e a interdição, tal como Georges Bataille pensa o erotismo: “derrubar uma barreira é em si algo sedutor; o ato proibido ganha um sentido que não possuía”^{xi}. É a norma e o limite que proporcionam o sentido da transgressão, da criação e da mudança. Ao assinar o poema sob a forma de referência bibliográfica justo ao seu título, Luiza coloca-se sujeita à lei dos homens (e dos livros), mas ao mesmo

tempo coloca-se em diferença – não sozinha, mas solitária (“SO”) – e também coloca-se dentro da política desse jogo

A silabar que o poema é estulto
o amado abre os dentes e eu deslizo;
sismos, orgasmos tremem-lhe o olhar
enquanto eu, quase a rimar, exulto

(...)^{xii}

Corpo liso porque erótico, corpo da escrita que – sabe – será transformado em livro, mas que é traço com a força da própria mão, deixando marcada sua ausência-presença, seu grafismo, seu corpo não sozinho, mas só.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. São Paulo: Papirus, 1991.

JORGE, Luiza Neto. *Os sítios sitiados (1960-1970)*. Lisboa: Plátano, 1973.

JORGE, Luiza Neto. *A lume*. Texto fixado e anotado por Manuel João Gomes. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal, maio de Poesia 61*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

NOTAS

ⁱ Derrida, 1991, p. 31.

ⁱⁱ Jorge, 1989, p. 53.

ⁱⁱⁱ Jorge, 1973, p. 47.

^{iv} Jorge, 1973, p. 210-1.

^v Jorge, 1989, p. 13.

^{vi} Derrida, 1991, p. 47.

^{vii} Jorge, 1973, p. 190.

^{viii} Jorge, 1973, p. 79.

^{ix} Silveira, 1986, p. 164.

^x Jorge, 1973, p. 168-9.

^{xi} Bataille, 2004, p. 175.

^{xii} Jorge, 1973, p. 255.

CORRESPONDÊNCIA DE A. GARRETT. CARTAS FAMILIARES

Sérgio Nazar David - UERJ¹

1.

As duas edições que hoje devem necessariamente ser ponto de partida para qualquer volume da correspondência familiar de Almeida Garrett são: a de Teófilo Braga, de 1904, *Cartas íntimas*, volume XXVIII das *Obras completas de Almeida Garrett* (Lisboa: Empresa da História de Portugal); e a de Segismundo Spina, de 1961, *Cartas apologéticas e históricas* (Coimbra: Coimbra Editora).

O volume de Teófilo Braga é majoritariamente composto de cartas a amigos. Mas inclui como lote mais importante um conjunto de 32 cartas à filha, que são as mesmas cujos originais se encontram hoje em Coimbra na sala Ferreira Lima. Não traz cartas ao irmão mais velho Alexandre José, que vivia no Porto.

O volume da Spina reúne 27 cartas: 12 cartas de Garrett a Alexandre e 15 cartas de Alexandre ao irmão João Batista.

Também Gomes de Amorim transcreve documentação de procedência variada, inclusive trechos de cartas trocadas entre os irmãos, em *Garrett – Memórias biográficas* (1º volume de 1881, 2º e 3º volumes de 1884).

O trabalho que vimos desenvolvendo, de edição da *Correspondência familiar*, de Almeida Garrett, sob a supervisão geral de Ofélia Paiva Monteiro, abarca vários estágios e deve concluir-se em 2010, para edição pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Detenho-me aqui inicialmente em aspectos sumários atinentes à procedência e à natureza dos materiais. A seguir, avanço ao objetivo mais específico deste trabalho: análise do conteúdo do conjunto mais valioso (as cartas ao irmão). Não me deterei nos critérios para fixação e anotações ao texto.

¹ Professor Adjunto (UERJ) e Bolsista de Produtividade em Pesquisa (CNPq).

2.

Um volume de correspondência quase nunca é completo. O trabalho das gerações de pesquisadores pode, no entanto, ampliar, através de novos textos, em novas edições, um determinado conjunto de cartas.

O objetivo de se editar a correspondência de um escritor não é traçar o quadro inteiro de uma vida, embora não esteja excluída a hipótese de colaborar de algum modo à crítica biográfica. Também não está inteiramente fora dos nossos propósitos a hipótese de se demonstrar (e disto tirar benefícios) maior ou menor grau de literariedade que o epistolário possa conter. Sabemos que os documentos que temos diante dos olhos não são literatura, o que não significa que o literário esteja dali completamente excluído.

Os objetivos maiores que ensejam a publicação de um volume de correspondência de um escritor estão no âmbito da crítica genética, da historiografia literária e da história social (nas esferas pública e privada) de uma época. A correspondência de um escritor pode trazer-nos esclarecimentos valiosos acerca dos procedimentos e da gênese de uma obra, do mundo literário de outrora (redes de relações entre artistas e intelectuais), dos posicionamentos mais íntimos de um artista face aos dilemas maiores de sua época.

A correspondência pode esclarecer o processo de preparação da obra literária. Muitas vezes numa carta temos a notícia do início do processo criador, das dúvidas do escritor a respeito deste ou daquele caminho que se apresentam num dado momento como opções dentro do processo de criação de uma obra. A um amigo, a um familiar mais próximo um escritor por vezes declara sem reboços suas motivações mais íntimas ao escrever um livro, seus temores ao publicá-lo, suas impressões acerca da acolhida por parte do público e da crítica.

Com a correspondência aproximamo-nos mais do autor e assim podem ganhar novos relevos e contornos personagens e situações da ficção, bem como esclarecem-se tantas vezes posicionamentos políticos, que não precisam ou por vezes não podem se apresentar cruamente em obra de criação. O conhecimento de uma correspondência pode não mudar o perfil do escritor, mas pode trazer luz a aspectos que até então tinham permanecido à sombra, ou duvidosos, ou reforçar algo que já sabíamos, colaborando para o conhecimento do tempo histórico em que o homem e a obra se inserem.

3.

Spina reuniu 27 cartas trocadas entre os irmãos Alexandre e João Batista. Trabalhou sobre cópias (da mão de Ferreira Lima), que ainda hoje podem ser consultadas (Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, Sala Ferreira Lima).

Na introdução ao volume *Cartas apologéticas e históricas*, podemos ler:

Pouco antes do seu falecimento, no mesmo ano em que organizava o *Inventário Literário do Espólio de Garrett*, o Cel. Henrique de Sousa Ferreira Lima, eminente autoridade em estudos garrettianos, obteve do Sr. Alexandre Proença de Almeida Garrettⁱ a amável permissão de copiar o referido maço de correspondência, cópia que se efectuou durante os meses de Junho e Julho de 1947. É nesta reprodução manuscrita que se baseia a presente edição, cujas lacunas e obscuridades se explicam, ora pelas condições psicológicas em que as cartas de Alexandre foram escritas, ora pela letra algumas vezes ininteligível dos originais, ora pelos lapsos naturais da reprodução feita pelo saudoso garrettista. (SPINA: 1961, p. 8-9)

Ferreira Lima faleceu em 1949. Em nota, apensa à página 9, de *Cartas apologéticas e históricas*, Spina agradece a amabilidade da filha de Ferreira Lima e seu esposo, que permitiram a publicação da cópia, “cujos originais tiveram infelizmente paradeiro ignorado” (SPINA: 1961, p. 9).

Hoje o espólio Garrett da Biblioteca Nacional Portuguesa (em Lisboa) já tem 53 cartas inéditas de Garrett ao irmão Alexandre. A sala Ferreira Lima, em Coimbra, tem 1 carta inédita. Chegamos, portanto, agora ao total de 66 cartas de Garrett ao irmão Alexandre José.

Do lote da Biblioteca Nacional Portuguesa de 62 cartas (todas em originais), 9 correspondem às do conjunto que Spina editou na década de 60. Outras 3, do lote que se encontra na sala Ferreira Lima em cópias com letra de Ferreira Lima (sobre as quais se debruçou Spina), permanecem sem o original correspondente.

Em síntese, a situação que temos, no volume que planejamos, no que concerne à correspondência dos dois irmãos, é a seguinte: 9 cartas em cópia de outra mão (Sala Ferreira Lima) / BNP tem os originais; 3 cartas em cópia de outra mão (Sala Ferreira Lima) / BNP não tem os originais; 53 cartas originais e inéditas na BNP; 1 carta original e inédita na Sala Ferreira Lima.

4.

A correspondência que temos entre os irmãos João Batista e Alexandre José começa em 1821, ano em que Garrett chega a Lisboa. Já aqui temos um dos temas fundamentais da obra garrettiana, a ligação com o século das Luzes, que se manifesta no apelo ao irmão para que busque se ilustrar: “Tu... tu ainda não entraste nas verdadeiras ideias, nem no mecanismo das actuaes cousas. Toma o meu concelho: tratta de te iluminar, de te fazer gente, e não terás receios sobre a tua futura sorte.”ⁱⁱ

Em carta de 1822, Garrett seguirá:

Uma cousa em que te falei à [sic] tempos eis aí o teu grande crime – Que cousa é essa? Será dizer-te eu que devias iluminar-te, falou-te mais alguém nisso? Como te falou? que respondeste tu? – Sempre assim te conheci, e sempre assim hás-de ser, inimigo do Português claro, e limpo. – Quando te eu disse que devias iluminar-te, disse-to porque sou teu amigo; respondeste-me tanta parvice, e desconcerto, que assentei não te falar mais nisso. Eu queria dizer-te que entrasses na Maçonaria, ordem augusta, e santa que conta no seu seio as primeiras pessoas do mundo por suas luzes dignidades e virtudes, Papas Bispos reis [E]ⁱⁱⁱtc que contou em seu seio (...) ^{iv} virtuoso (...) ^v e mil outros varões distintos, e bem conhecidos dum cabo do mundo ao outro, e que eu te enumeraria se o sagrado vínculo de um terrível juramento mo não vedasse. Mas nada me veda que eu te diga que tanto tem a Maçonaria com a Religião como um ovo com um espeto. Assim católicos, protestantes, Muçulmanos, Judeus, de todas essas religiões há maçons, porque não é outro o fim da maçonaria senão unir os homens todos, fazer que onde quer que chegue um homem ache irmãos seus, que o reconheçam por tal, que o amparem que o socorram, que o agasalhem. Este é o fim primário; e a grande virtude da caridade é a base sagrada da augusta ordem Maçónica. Além disso ela se tem empregado na santa causa da liberdade e dum canto do mundo ao outro, desde os confins da península até às extremidades da Ásia vai fazendo redobrados esforços por libertar os homens, e fazê-los felizes. – Que tem isto de comum com a Religião? – Nada, nada, palavra de honra que é cousa mais sagrada que há para mim, e para todo o bom maçom. – Mas deixemos isso; não queres ser verdadeiramente homem, não o sejas, tua perda.^{vi}

O tema da maçonaria que não aparece na obra de Garrett, senão sob a forma de um apelo ao esclarecimento, tem aqui expressão clara. Mais: Garrett mostra ao irmão um preconceito da época, que era julgar a maçonaria uma ordem avessa à religião, mais especificamente ao Cristianismo. O miguelismo colaborou bastante para que sob o rótulo de “pedreiro livre” ficassem todos aqueles que pugnavam por uma sociedade mais democrática. Ao instar o irmão a que se ilustrasse, Garrett mostra-nos até onde ia a sua crença nas Luzes, o quanto se lutava dentro das fileiras cristãs por uma religião mais afeita aos moldes liberais. No apelo de Garrett, vemos um Cristianismo dividido. Mas vemos também um liberalismo divido.

Já nos anos 30, vencidos os miguelistas, Garrett está em Bruxelas e já tem reservas com relação aos liberais, chamados então “devoristas”. Vêm as perseguições aos católicos do Porto. Casas são invadidas, bens dos chamados cismáticos são apreendidos. Por carta, Garrett conversa com o irmão sobre o assunto. Quer, quando já de volta a Lisboa, que venha do Porto um padre culto, que pudesse instruir-lhe na defesa dos católicos das províncias do Norte perante as Cortes Constitucionais, onde já está eleito deputado e pretende discursar sobre o assunto (como de fato o fez).

Mais à frente, já no final da década de 30, quando luta por reeleger-se, teme ser rejeitado pelos liberais e pede ao irmão que fale de seu nome aos católicos mais esclarecidos do Porto:

Eu a falar-te a verdade tenho ambição de ser deputado pelo Porto. Não quererão diligenciar a minha eleição os católicos? – Uma das guerras que os nossos [liberais] exaltados me fazem (...) é dar-me por traidor, dizem eles, e defensor dos cismáticos. Far-me-ão estes o mesmo? – Espero que não, e sei que se a mesma eleição que é apoiada pelos constitucionais moderados, se também o for pelos católicos é infalível.^{vii}

Vendo a sociedade dividida, à esquerda e à direita, Garrett busca o “justo meio”. Longe de ser uma posição oportunista, está aqui o homem que passou por dois exílios, que sabe o que são lutas fratricidas, e que quer ver a sua terra livre das turbulências das revoluções, sem que com isto se tenha de abrir mão da Liberdade e do Cristianismo (este também bafejado pelos novos ares da democracia do século). Vejamos:

O meu empenho é a reconciliação da família portuguesa, pela Religião de Jesus Cristo, e pela política da moderação da justiça e da equidade. – Se esta profissão de fé religiosa e política não agradar, não posso nem quero dar outra, porque nesta espero e confio em Deus que me criou, que hei-de morrer abraçado com a sua Cruz. Também será bom que alguns deputados venham que representem o partido político do que eu chamo a antiga monarquia para advogarem os interesses dos seus, para os defenderem das calúnias dos exaltados, para comunicarem com todos os Portugueses na direcção das coisas públicas que são de nós todos, e não exclusivamente dos que professam este ou aquele princípio político.^{viii}

Ao final da década de 30, Garrett tem postos de importância no governo setembrista. Há aqui uma proximidade muito grande com o grupo de Passos Manuel, curiosamente muito semelhante à que tivera nos anos 20 com vários membros do Sinédrio portuense.

Já em 1842, vemo-lo afastado do Cabralismo já na posição:

Eu deixei de apoiar o Ministério desde que ele absolutamente declarou, por seus actos, que queria governar no interesse exclusivo de um partido. É contra a minha religião política; tenho professado toda a vida opiniões contrárias, sou confessor e mártir desta crença; declarei-me em oposição e continuo. Sou mais alguma coisa que coerente, sou teimoso enquanto me movo de justiça. Posso enganar-me; errar de propósito, nunca.^{ix}

A passagem à oposição deu-se mais precisamente quando o ministério chefiado por Aguiar, que tinha António José d'Ávila na pasta da Fazenda, quis extinguir o Conservatório Dramático.

É neste ponto de sua vida de homem público que começa a escrever e conclui as *Viagens na minha terra* e o *Frei Luís de Sousa*. Também aqui não se confunda isto com desilusão em abstrato com o liberalismo. Garrett sabe que tem sob os pés um mundo em transformação, que obra (no âmbito dos assuntos públicos) por algo ainda em curso: “A revolução que já tem vinte e tantos anos entre nós”, escreve ao irmão, “ainda não assentou (...) o nosso mal foi nascermos no meio dela.”^x

Na Regeneração, Garrett adquire novamente posição de algum destaque na cena política. Recebe o título de Visconde, supondo-o em duas vidas (o que afinal não se verificou). É Ministro de Negócios Estrangeiros (por pouco tempo). Luta pelas nomeações de dois sobrinhos, Tomás e Rodrigo, para a Marinha e para a Magistratura. Vemos, neste passo, o quanto é frágil sua proximidade com os regeneradores, mais precisamente com Rodrigo da Fonseca Magalhães, amigo de vida inteira, com quem termina por romper. João Batista reclama com o irmão Alexandre, que tarda a nomeação do sobrinho Rodrigo, que é por fim preterido por outro protegido do Ministro. Garrett acaba saindo do Ministério de Estrangeiros: “Dá-me parabéns”, é como inicia carta de 13 de setembro de 1851,

que os quero pela minha saída do Ministério. Em Portugal é lugar onde não pode parar muito tempo um homem de bem e amante de seu país – seja o sistema de governo qual for, e seja rei quem for. – Disto agora, mais que nunca me convenci. Desgraçado reino votado às facções e à próxima dissolução!^{xi}

Em finais de 1853 morre a rainha D. Maria II. Garrett não se reconcilia com os regeneradores, até morrer num final de tarde de sábado, 9 de dezembro de 1854.

5.

Abordei aqui a trajetória política de Garrett, através das cartas ao irmão. As circunstâncias citadas guardam enormes relações com a obra, como sabemos.

Há também nesta correspondência farto material para um estudo da esfera mais íntima da vida no Portugal da primeira metade do Oitocentos: as aflições e os enormes padecimentos provenientes dos tíbios avanços da medicina até então; o silêncio que pairava sobre a separação de qualquer casal; as circunstâncias que envolvem a vergonha e as dificuldades de legitimação de uma filha chamada à época “natural”; as distâncias consideradas enormes – e efetivamente o eram – que terminavam por separar os membros de uma mesma família; os inícios de uma maior liberdade na vida familiar que já começava a dar aos filhos alguma livre escolha (mas não demais) no amor. Tudo isto está na correspondência, e está também (reflitam) na obra de Garrett.

No volume que preparo pretendo deter-me em cada um destes pontos.

Agora finalizo com o título de Visconde que Garrett recebe em 1851. Já à época causou espanto e indignação. A. P. Lopes de Mendonça, em folhetim de 7 de agosto de 1852, faz os leitores d’ *A Revolução de Setembro* lembrarem-se do que escrevera Garrett em *Viagens na minha terra*: “Há muitos que não sabem que o sr. Visconde d’ Almeida Garrett escreveu o capítulo contra os barões nas *Viagens* [na] minha terra, e que aceitou o título de visconde, isto é, barão e meio, como se nunca tivesse pegado em pena na sua vida (...).^{xii}

Gomes de Amorim afirma, em *Garrett – Memórias Biográficas*, que teria sido por causa da filha que João Batista aceitou. Amorim foi escolhido pelo próprio Garrett para escrever-lhe a biografia. Amigo, secretário particular, prepara ao longo de décadas os três volumes monumentais que termina por publicar entre 1881 e 1884. Seu relato, suas análises, seu testemunho trazem sempre muita verdade, mas não sem certa dose de suspeita. Ficou, portanto, a dúvida. Mas de que serve interrogarmo-nos relativamente a esta dúvida? Serve sim e muito, porque decorrem disto ilações infundadas (agora vemos) e argumentos que servem a hipóteses que venho combatendo. Uma delas tenta sustentar a hipótese do Garrett “dândi”, alheio ao que se passava na esfera social, já ao fim da vida cético. Outra fala do Garrett “conservador”, que voltou as costas aos setembristas. Para ambas, serve muito bem a carapuça do homem que se deixou vencer, que teria capitulado como o Carlos de *Viagens na minha terra*, no baronato. O título de Visconde seria uma espécie de suicídio moral.

A correspondência mostra-nos que não, que disse a verdade Amorim. Garrett tinha uma saúde débil, não era rico, tinha uma filha natural (embora já legitimada por processo que correria no Porto, tendo o irmão por testemunha). Que futuro podia almejar uma menina órfã de pai e mãe numa situação destas? Garrett aceita o título com a condição de que fosse em duas vidas, para que assim (como Viscondessa) ficasse a filha Maria Adelaide em condições de ter um casamento vantajoso. Dirão que foi calculista e matreiro este João Batista. Não, apenas parece saber sob que bases se alicerça o mundo em que vive. Vejam o que diz ao irmão sobre a matéria em carta de 9 de julho de 1850:

A minha Adelaide já fez dez anos – como passa o tempo – e em breve começam os trabalhos e cuidados que para mim serão e são duplicados porque sou pai e mãe. – Demais que, não tendo dote que lhe dar, preciso recorrer nos meios artificiais de lho suprir. Pelo que (fique por ora em completo segredo entre nós) lhe quero quanto antes arranjar um título que possa fazê-la aceitável, pobre como é, de alguma família das que não faltam que, tendo bens de fortuna, precisam de ilustração nobiliária. Com isto e com o nome de seu pai que dizem não ser obscuro, veremos o que posso fazer antes de morrer, se Deus mo permitir (...) ^{xiii}

Na de 25 de Julho de 1851, quando já usa o título, pondera:

(...) não aceito por ora parabéns do título de Visconde com que Sua Majestade se dignou agraciá-me em 2 vidas (sem os quais o não teria aceito) enquanto não ultimar as diligências necessárias para se verificar desde já em minha filha a 2ª. Com a cláusula de ser comunicado ao marido com que se casar. ^{xiv}

Sendo um escrito íntimo, a carta tem muita verdade. Não foi escrita para ser publicada. Tem, portanto, poucas máscaras (embora também comporte a mentira e a dissimulação). Muito dificilmente estaria aqui – covenhamos – mentindo João Batista ao irmão Alexandre, com quem se correspondeu durante toda a vida, de quem estava afastado desde a juventude.

Maria Adelaide afinal não teve o título de Viscondessa, afirma Amorim. Mas as diligências de Garrett parecem ter mesmo sido neste sentido, embora sem sucesso.

Próximo e distante, este irmão, de quem fora nos anos 20 quase inimigo, com quem se vai reconciliando ao longo da vida, está longe de ser um miguelista estúpido e fanático. Pelo contrário, sua correspondência ao irmão João Batista, que integra o espólio Garrett da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (ao todo 54 cartas, 39 inéditas), mostra-nos um homem de razoável cultura, defensor de uma religião severa e

apartada, após a vitória liberal, dos assuntos políticos. Bate-se contra as perseguições aos católicos e não poupa os liberais (chamados à época de “devoristas”) que agem sem moderação: “prometeram ser Titos”, registra, “têm sido Neros” completa; são “algozes” a “devorar o apoucado alimento, que trabalhos de um ano inteiro arrancaram à terra para um ano inteiro nos alimentar e a nossos filhos (...)”; “são tiranos, que, pregando a liberdade, fazem cruenta guerra a nossos corpos para escravizar até as nossas almas”^{xv}.

Este conjunto maior (correspondência entre os irmãos João Batista e Alexandre José) traz – como espero ter demonstrado em seus pontos capitais – novos documentos, importantes para avaliações mais precisas da obra de Garrett, mas também para uma maior compreensão da história social e das idéias do Oitocentos. Os documentos que aparecem agora não mudam substancialmente o que já sabíamos sobre o autor, antes comprovam e reforçam as teses fundamentais expressas em suas obras: suas ligações com o século das Luzes; seu romantismo bafejado de classicismo; seu empenho por uma literatura que não descurasse do aspecto formativo e civilizacional com o qual pretendia forjar novos leitores e um novo país, sem rupturas violentas, que talvez pusessem a perder o trabalho de uma geração. É um modo bastante particular de ver a sociedade e a história, do qual se pode discordar evidentemente. Mas que isto não sirva de argumento para desqualificar um modo de pensar.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Gomes de. *Garrett – Memórias biográficas*, 3 vols. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881-1884.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Introdução e notas de Augusto da Costa Dias. Lisboa: Portugal, 1963.

GARRETT, Almeida. *Cartas íntimas. Obras completas de Almeida Garrett*. Vol. XXVII. Edição revista, coordenada e dirigida por Teófilo Braga. Lisboa: Empresa da Historia de Portugal, 1904.

GARRETT, Almeida. *Cartas apologéticas e históricas*. Introdução e notas por Segismundo Spina. Coimbra: Coimbra Editora, 1961.

GARRETT, Almeida. *Cartas de amor à Viscondessa da Luz*. Organização, introdução, fixação do texto e notas por Sérgio Nazar David. Famalicão: Edições Quasi, 2007.

SPINA, Segismundo. A correspondência. A questão religiosa. Dois apontamentos para o ideário político e religioso de Garrett. In: GARRETT, Almeida. *Cartas apologéticas e históricas*. Coimbra: Coimbra Editora, 1961.

NOTAS

ⁱ Neto de Alexandre José da Silva de Almeida Garrett.

ⁱⁱ Espólio Garrett. Biblioteca Nacional Portuguesa. Cota N8/8. Carta de Lisboa, 11 de out. de 1821.

ⁱⁱⁱ O manuscrito apresenta um buraco nesta parte do texto.

^{iv} Palavra riscada por outra mão.

^v Palavras riscadas por um terceiro.

^{vi} Espólio Garrett. Biblioteca Nacional Portuguesa. Cota N8/10. Carta de Lisboa, 20 de jun. de 1822.

^{vii} Carta 39, Espólio Garrett, BNP.

^{viii} Carta 39, Espólio Garrett, BNP.

^{ix} Carta 41. Espólio Garrett, BNP.

^x Carta 45. Espólio Garrett, BNP.

^{xi} Carta 65, Espólio Garrett, BNP.

^{xii} A. P. Lopes de Mendonça, *A Revolução de Setembro*, 7 de agosto de 1852.

^{xiii} Carta 57, Espólio Garrett, BNP.

^{xiv} Carta 63, Espólio Garrett, BNP.

^{xv} Carta de 2 de fevereiro de 1839. Ver GARRETT, Almeida. *Cartas apologéticas e históricas*. Introdução e notas por Segismundo Spina. Coimbra: Coimbra Editora, 1961.

METAMORFOSES DE VÊNUS: LITERATURA CABOVERDIANA E CULTURA VISUAL

Simone Caputo Gomes - USP¹

1 DE COMO ELAS SE ENTREGAM AOS DIAS

Em Cabo Verde, cerca de 60% da população é feminina, sendo 33,5% constituída por famílias chefiadas por mulheres. Fatores econômicos, sociais, culturais e a emigração masculina impactam diretamente a fragilidade da família, com conseqüente instabilidade da mulher e dos filhos menores. Por conseguinte, o investimento na promoção da condição feminina tem efeitos multiplicadores que se estendem da família à nação. Hoje, Cabo Verde totaliza oito mulheres dentre seus quinze ministros de Estado, dado que, por si, já documenta a importância daquele investimento nestes 33 anos de independência.

Os dados do último Censo indicam que a maioria das famílias cabo-verdianas habita as zonas rurais), particularmente tocadas pela pobreza, apresentando ainda baixo nível de instrução, escolarização e formação profissional. Cerca de 80% dos filhos nascem fora do casamento e, em 14% das famílias, a mãe solteira sustenta a casa e a família numerosa.. Nas zonas rurais, 62% dos chefes de família são mulheres e 51% delas conduzem explorações agrícolas; as demais são assalariadas nas cooperativas, no comércio e nas Frentes de Alta Intensidade de Mão de Obra, nas quais representam 60% em domínios como florestação, conservação de solos e águas.

No que concerne à Educação, do total de analfabetos, a mulher representa cerca de 64% e, das mulheres chefes de família, 62,5% não têm qualquer instrução. O nível de escolarização impacta fortemente a variável natalidade, havendo uma diferença de 4 (quatro) entre o número de filhos das mulheres menos instruídas e mais instruídas.

¹ Pós-Doutora (Universidades de Lisboa e Coimbra). Professora Doutora de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP; Membro da Comissão de Pós-Graduação do programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Quanto à estrutura demográfica, Cabo Verde apresenta, segundo o último Censo, uma tendência para o equilíbrio dos sexos, ou seja, à nascença há uma proporcionalidade entre os sexos. Mas a situação de vantagem do homem em relação à mulher na sociedade crioula é patente, derivada das referências ideológicas e dos valores cultivados num passado histórico e num ordenamento jurídico não muito distantes, que impunham a superioridade masculina. Ao aderir em novembro de 1979 à Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação em Relação às Mulheres (CEDAW), Cabo Verde acolheu no seu ordenamento jurídico um dos instrumentos necessários para a materialização de sua política de assegurar que as mulheres tenham direito ao mesmo tratamento dispensado aos homens, já que sempre estiveram presentes, participaram e lutaram juntamente com eles para o nascimento e consolidação do país.

A evolução da condição feminina crioula acompanhou a trajetória histórico-política em Cabo Verde. Em passos rápidos, caminhamos com ela.

Num primeiro momento, em virtude das questões coloniais, a mulher era impedida de extravasar o limite do trabalho doméstico, cabendo ao homem o poder de decisão na gestão do lar e na educação dos filhos. Com a emigração em massa proveniente do declínio das condições de vida no Arquipélago, na ausência do homem a mulher obrigava-se a ser chefe, gestora da economia familiar e representante dos negócios do marido (inclusive poupança e aplicação das remessas oriundas da emigração). Num terceiro momento, decorrente do seu bom desempenho nas tarefas mencionadas, a mulher passou a acumular tarefas e papéis que ultrapassavam a condição de mulher-mãe, lançando-se de forma mais efetiva no espaço público. Atualmente, já encontramos em Cabo Verde mulheres trabalhando na estiva, na construção civil, nas forças de segurança pública, na venda de água em chafarizes, na produção agrícola, na pecuária, nos trabalhos em estradas _ redutos considerados anteriormente como exclusivamente masculinos _ lado a lado ao desempenho de serviços de doméstica, servente (97% de mulheres nas FAIMO), vendedora de pescado ou de hortícolas, cabeleireira, costureira, bordadeira, doceira, considerados tradicionalmente como trabalhos femininos. Nos setores da indústria de confecções, de calçados, extrativa e de conserva de peixes a mulher representa o maior volume de mão-de-obra, apesar da importância reduzida dessas indústrias no PIB (11%). Quanto a cargos de decisão, a presença da mulher ressalta nas atividades de serviços (comércio, hotelaria, restauração), indústria extrativa, serviços sociais e coletivos.

A trajetória política de Cabo Verde fornece-nos também subsídios importantes para destacar as ações afirmativas no que diz respeito às conquistas da mulher nos campos social, político e jurídico.

Na Primeira República (de 1975 a 1990), a Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMCV), criada em 1981 com base nos princípios políticos do PAICV e composta por mulheres que participaram no processo de luta pela independência de Cabo Verde, contribuiu decisivamente com suas intervenções para que o processo de igualdade se refletisse nas áreas da sobrevivência, saúde, educação, economia, informação e formação. Hoje constitui uma organização não-governamental, que insiste na sensibilização da sociedade crioula para que valorize o papel da mulher no processo de desenvolvimento. Na Segunda República, após a abertura política e realização das eleições pluripartidárias (1991) vencidas pelo MPD (Movimento Para a Democracia), atribuiu-se à mulher maior protagonismo ao incrementar políticas especialmente dirigidas a ela no III Plano Nacional de Desenvolvimento: maior integração das mulheres no processo de modernização da agricultura; desenvolvimento do emprego feminino e das cooperativas de mulheres; acesso ao crédito e criação de projetos de desenvolvimento para mulheres; adaptação da escola às condições socioeconômicas das mães; desenvolvimento do ensino pré-escolar como um direito da criança e forma de libertar as mães para o trabalho fora do lar; representação equilibrada nos órgãos legislativos e de decisão.

Com a abertura política, inúmeras associações foram criadas pela sociedade crioula para discutir a problemática da mulher cabo-verdiana, dentre as quais se destacam a MORABI (Associação de Apoio à Auto-Promoção da Mulher no Desenvolvimento, 1991) e a Associação das Mulheres Empresárias (1992). Em 1994 foi criado o Instituto da Condição Feminina (ICF), com a finalidade de integrar efetivamente a mulher em todos os domínios da vida social, econômica, política e no desenvolvimento auto-sustentado do país. Em 1995, Cabo Verde participou da Conferência Mundial de Beijing e adotou a Declaração e o Plano de Ação Mundial para as Mulheres. A partir daquele evento, o Governo de Cabo Verde traçou como objetivos: prevenção para reduzir a maternidade precoce e a paternidade irresponsável; aumento dos rendimentos das famílias chefiadas por mulheres; aumento da atenção da sociedade cabo-verdiana à problemática da condição feminina.

O Plano de Ação Nacional das Mulheres (1996-2000) definiu como áreas prioritárias: reforço da capacidade institucional; desenvolvimento rural e da pesca;

educação, formação e emprego; saúde e direitos reprodutivos; a mulher e a informação/comunicação; a mulher e a emigração. O Plano Nacional de Desenvolvimento 1997-2000 propôs ações para eliminar os obstáculos jurídicos, econômicos e sociais a uma participação ativa da mulher cabo-verdiana nos espaços público e privado, através de uma estratégia que residia nas relações de gênero, concorrente para conduzir progressivamente a uma parceria entre homens e mulheres. A aprovação da lei que estabeleceu a fixação de cotas para mulheres nos partidos políticos e o programa de incentivo às iniciativas do empresariado jovem, prevendo bonificação maior quando no capital social das candidaturas apresentadas a maioria fosse detida por mulheres, são bons exemplos da eficiência daquelas ações. O Plano Nacional de Luta contra a Pobreza, elegendo a mulher como destinatário privilegiado, destaca os seguintes eixos: promoção da integração das mulheres pobres nos circuitos econômicos; reforço da capacidade da mulher em desenvolver microempresas e atividades geradoras de rendimento, através da formação e informação; promoção do acesso da mulher aos meios produtivos e a outros recursos pelo microcrédito; ações para melhorar a competitividade da mulher e das jovens, em especial, no mercado de trabalho, através de adequada educação e formação profissional.

Mesmo com todas essas conquistas, subsistem social e culturalmente diversas formas de limitação que impedem à mulher a cidadania plena. O labor doméstico não é incluído nas estatísticas nacionais como força de trabalho, assim como a agricultura doméstica produzida não é contabilizada no PIB. A violência familiar é outro obstáculo e a persistência da prostituição, do turismo sexual e do tráfico de mulheres agrava o quadro da violência na sociedade cabo-verdiana, sendo a coação sexual muitas vezes praticada em casa, ocasionando um índice elevado de homicídios e ofensas corporais graves aos companheiros, praticados por mulheres constantemente espancadas. Maternidade precoce, aborto clandestino, filhos sem pai, alcoolismo e até loucura são algumas consequências cerceadoras da emancipação feminina abstraídas do contexto psicossocial que envolve a mulher crioula.

A Literatura não poderia estar alheia às mutações históricas.

Centramos a nossa pesquisa na Escritura de Autoria Feminina em Cabo Verde partindo do pressuposto que ela objetiva, sobretudo, dar visibilidade e voz à historicidade das mulheres crioulas. Observemos como os textos literários femininos recortam e escrevem a nação Cabo Verde, à luz da síntese contextual apresentada no início deste trabalho com o intuito de facilitar o caminho do leitor não-iniciado nos estudos crioulos.

2 A MULHER LÊ E ESCREVE O ARQUIPÉLAGO

Imagens que reconheço mas que a câmara não captou como eu vi,
como vejo ainda. Outro olhar. (...) Eu, a mulher, questionando os
papéis que a sociedade me impõe

(Sara Almeida)

Em nossa investigação temos detectado um mosaico de olhares femininos sobre a realidade das ilhas e sobre as mulheres da ilhas, expressos em poesia ou em prosa. A escritura literária de autoria feminina em Cabo Verde tem procurado empreender a viagem ao espaço crioulo, notadamente aos “mundos” habitados e criados pela mulher, que têm por base a casa como metáfora nuclear, a imersão no privado e no pessoal.

De Antónia Gertrudes Pusich (S. Nicolau, 1805-1883), referida por Manuel Ferreira como um dos primeiros autores africanos lusófonos a publicar e alcançar prestígio nos meios literários (lisboetas), a Vera Duarte, hoje Ministra da Educação, uma grande galeria de escritoras que vai mudar o “rosto” do cânone cabo-verdiano, marcadamente masculino.

As escritoras colocam em ação, em seus textos, a mulher cabo-verdiana, seja como protagonista, coadjuvante ou figurante de destaque, documentando a historicidade da participação feminina na construção e no desenvolvimento do país. A fim de que o leitor possa captar a perspectiva desses olhares femininos sobre o cotidiano crioulo, selecionei painéis, cenas e instantâneos que considero antológicos na composição de um coro de “vozes da margem”, organizando-os com o apoio de técnicas das artes plásticas. As autoras/artistas, por meio da magia da técnica literária, pintam verdadeiros retratos do cotidiano crioulo sob uma ótica feminina, objetivando destacar com maior concretude traços comuns e identitários. Encontram uma outra maneira de ler e escrever Cabo Verde e as “vidas vividas” pelas mulheres que constróem a nação.

3 CABO VERDE LITEROPINTADO:

... alguém organizava a paisagem e o tempo que melhor lhe agradassem, com a liberdade de um pintor ou de um contador de histórias” (Dina Salústio)

1. Cenas:

A ilha-mãe (Fátima Bettencourt)

Mindelo vai a pouco e pouco tornando-se um estado de espírito. Baixa uma paz sobre mim quando piso este chão e ando pelas ruas, parando metro a metro, para um abraço, uma conversa amável, às vezes um alô apenas. É a minha cidade que me abre os braços e o coração e me sinto no colo mesmo da minha mãe, acalentada e confortada, em perfeita comunhão com todos e comigo mesma.

Filha adoptiva, é como se tivesse dado coices nas suas entranhas, tenho uma dívida impagável para com esta cidade, esta ilha, estes montes pelados, esta gente indómita.

Eu sei que ela está paradona, estagnada, morta, mas as suas tardes continuam cálidas, as suas noites plenas de magia, e aquele toque de morabeza permanece intacto nas suas gentes que, às vezes, se levantam sem saber se verão o sol baixar no Monte Cara antes de pôrem uma panela de-riba-de-lume. O cati-cati de cada dia, sempre difícil, mas não a ponto de perderem o riso bom, o requebro do andar, a piada inesperada, o dito picante, a graça infinita. (...)

Bela amante adormecida (...) Quem semeará teus bairros de lares-oficinas, escolas-empresas e abrigará teus velhos, teus loucos, teus meninos sózinhos, teus artistas, tuas prostitutas ainda com a boneca escondida no travesseiro? (BETTENCOURT, 2001, p. 49-51)

A fome (Fátima Bettencourt)

Entre porcos e balaio pode muito bem ser a síntese da nossa vidinha na busca difícil da cachupa diária, a luta secular ‘dessa outra gente aí, fraca e miúda’ no dizer de Saramago.

O Dr. Baltasar dizia com muita graça e fruto do seu agudo sentido de observação que Caixa Económica de pobre em Cabo Verde é o porco. Mas como? (...) nas fomes que assolaram o Arquipélago no passado houve gente que sobreviveu a comer lagartixas (Ibidem, p.163-4).

A violência contra a mulher (Maria Margarida Mascarenhas)

Levou-a para casa à força de pancada e brutalidade. Cheirava a bebida! (...) Como suportara tantos insultos? Refugiou-se em casa da comadre, mas ele entrou e arrastou-a para fora sem fazer caso aos rogos da comadre. Espancou-a mesmo depois de terem entrado em casa. Os filhos choravam e armou-se um berreiro... o pior de tudo foi a paulada no ouvido. Ainda continuava a ir fazer tratamentos ao Hospital (MASCARENHAS, 1988, p. 20).

A culinária identitária _ milho, pratos típicos, fogão tradicional (Orlanda Amarílis)

Chiquinha acabou de arrumar as três pedras para o improvisado fogão quase no meio do quintal. Bostas secas de burro, papéis velhos e alguma lenha, arrumados entre as três pedras de granito, dariam a primeira fogueira para a goiabada. (...)

Como eu gostava de ir atrás da titia quando ela ia à despensa.(...) A cozinheira ficava à porta e a titia ia dispondo os géneros para o dia. Deitava duas medidas de milho. Uma para colher a cachupa, outra para moer para as papas (AMARÍLIS, 1989, p. 95-96).

A mulher, guardiã e preservadora do patrimônio cultural do Arquipélago (Fátima Bettencourt)

As brinholas, o cuscus, os chás de erva, os licores da Paula atraíram milhares de nacionais e estrangeiros, mobilizaram as câmaras de TV e até ultrapassaram as fronteiras das Ilhas indo parar à Televisão portuguesa, sei lá mais onde, levando consigo momentos de plena cabo-verdianidade. (...) Rebuscando receitas originais antigas, vasculhando papéis e memórias envelhecidas mas ainda muito nítidas e desenterrando segredos ciosamente guardados pelas velhas senhoras da Ilha de Santo Antão, a Paula conseguiu recriar sabores e temperos, gestos e medidas considerados já perdidos para sempre (BETTENCOURT, 2001, p. 302).

2. Retratos:

As velhas e a Esmola de Merca (América), Ivone Aída

Chegou Sábado o dia das esmolas. Da Ilha da Madeira Fonte de Filipe e Fonte Inês, as velhas começaram a descer para a morada. Ponto de encontro, a calhar. Nha Joana, vinha mais à frente, tinha assumido um ar de sofrimento. Trazia uma saia remendada, pés descalços. O lenço às pintinhas azuis, mal lhe cobria os cabelos sujos. Na mão, um cestinho de carvão já esburacado e encardido serviria para arrecadar as esmolas. (...) A pouco e pouco as velhas foram formando grupos de seis, sete e até dez pessoas e enfileiravam-se às portas das lojas esperando.(...) Algumas traziam crianças pelas mãos, iniciando-as já, nessa vida de peditório e miséria (RAMOS, 1990, p. 64-6).

Mulher anônima (Dina Salústio)

A noite estava serenamente calma e o calor convidava a estar-se a olhar para as estrelas, preguiçosamente (...). De lá das bandas do cemitério **uma voz**

canta uma **morna**. Tudo normal se a voz não parecesse sair dos intestinos de algum bicho em vez de uma garganta humana, por muito desafinada que fosse. **Era de uma mulher**, reconheci com mais cuidado. Aliás, **eram as vozes de duas mulheres. A segunda faz coro** com obscenidades e a desarmonia, o desleixo transparecido e o despudor agridem os ouvidos. (...) Vêm-se aproximando. E estão bêbadas. (...) Sinto raiva. Agora posso vê-las no arco iluminado pelo candeeiro. Parecem-me jovens. (...) A noite não tinha mais magia. Acho que nem estrelas. (...) vou pensando, enquanto desço as escadas.

E os passos falam vergonha, humilhação e revolta. E pena (SALÚSTIO, 1994, p. 46-7. Grifos meus).

Augusta, a Vênus-música (Fátima Bettencourt)

Toda ela era energia pura, os pés descalços não paravam quietos, com os braços roliços abraçava o próprio busto num visível esforço para se conter. Irradiava dela uma chama que na época eu não soube compreender mas agora não me surpreende que se mantivesse acesa e nítida nas minhas lembranças de muitos anos atrás.(...)

Minha mãe, meio desconfiada de tanta alegria de viver, resmungava contra o conteúdo duvidoso de **algumas músicas** de sua preferência. Até que um dia ela não apareceu no trabalho e mandou uma prima avisar de que estava passando mal por causa da gravidez. (...) o homem que arranjou levou-a para Santo Antão e pô-la a trabalhar na estrada onde apanhou uma tuberculose. (...) Acabou morrendo, deixando o primeiro filho pois o segundo se fora por conta de uma diarreia ao sol e ao vento das estradas do Porto Novo. A minha mãe tomou conta do garoto e criou. É um dos meus irmãos adoptivos. Vive na Suécia, dedica-se à música nas horas livres, um gosto que certamente apanhou quando boiava no útero materno (BETTENCOURT, 1994, p. 34-36).

Conceição, a Vênus do pó (Maria Margarida Mascarenhas)

Conceição amava o deserto. Buscava sempre as achadas descampadas para brincar. O Mar nunca. Banhava-se no pó, sentia as pedras e brincava com as nuvens em permanente mutação ao sabor do vento. (...)

Quando as nuvens açuladas pelo vento doido cabriolavam no céu, projectando sombras velozes, Conceição corria desafiando as nuvens, desafiando o vento. (...)

Conceição irrompendo naquela paisagem de sol transparente que crestava a pele, as roupas, o lixo. (...) Quase todos correndo para o Mar. E Conceição sob o sol virada para a Terra. Fincada no chão das Achadas, decorando as pedras (MASCARENHAS, 1988, p. 14-15).

- **PONTO FINAL**

Do que pudemos depreender da “leitura em diagonal” que essas “mulheres sem medo” (como se define Fátima Bettencourt) fazem do mundo cabo-verdiano, a mulher é força atuante não apenas como mão-de-obra valiosa nos campos, construções e trabalhos domésticos, mas também na manutenção da família e, do ponto de vista que aqui mais nos interessa destacar, no resgate, na preservação e na transformação do patrimônio cultural crioulo. As cantadeiras das ilhas, ao lado das escritoras que ora estudamos, criam e /ou perpetuam as manifestações culturais cabo-verdianas. Movendo-se entre o cantar e o contar, confundindo-se com a Terra, vão tecendo e semeando o passado e o futuro. Certamente alguns podem argumentar que o seu olhar já foi capturado por mulheres esplendorosas, fortes, belas, musicais, sensuais, guerrilheiras da vida que se saltam dos textos literários de António Aurélio Gonçalves, Ovídio Martins, Gabriel Mariano (e tantos outros que figuram no cânone crioulo) ou das telas de Kiki Lima. Só que, em *moto crescente* a partir dos anos 80, as mulheres cabo-verdianas agora recortam a realidade segundo as suas vivências cotidianas, assumindo o seu protagonismo, a diagonal do seu olhar e a sua própria voz: “agora estão mais alegres, mais espontâneas, mais soltas e seguras” (BETTENCOURT, 2001, p. 237.), o que lhes permite que “levem ao próximo milénio a mensagem do milénio mil, rica e sinuosa, vermelha como um grito, injusta e sombria, mas, acima de tudo, MULHER” (DUARTE, 1993, p. 37).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sara. *Depois telefone*. Novela. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro, 1993.

AMARÍLIS, Orlanda. *A casa dos mastros*. Linda-a-Velha: ALAC, 1989.

BETTENCOURT, Fátima. *Semear em pó: contos*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1994.

_____. *Um certo olhar*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional, 2001.

DUARTE, Vera. *Amanhã amadrugada*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1993.

GOMES, Simone Caputo. Cabo Verde: rosto e trabalho femininos na evolução da cultura e da Literatura. In: *O rosto feminino da expansão portuguesa I. Actas do Congresso Internacional*. Lisboa: Comissão para a Igualdade e Para os Direitos das Mulheres, v. II, 1995, p. 275-340.

_____. Feminino e poesia africana de língua portuguesa. In: *Mulher e Literatura*, Anais do V Seminário Nacional. Natal: UFRN/ Editora Universitária, 1995, p. 333-340.

_____. Cabo Verde: mulher, cultura, Literatura. In: *Revista Pré-Textos*. Praia: Associação de Escritores Cabo-verdianos, dezembro 1998, p. 27-35.

_____. A louca de Serrano, de Dina Salústio. In: *Metamorfoses*, Revista da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-afro-brasileiros/UFRJ. Lisboa: Cosmos, 2000, p. 277-281.

_____. Mulher com paisagem ao fundo: Dina Salústio apresenta Cabo Verde. In: *África e Brasil: letras em laços*. Organização de SEPÚLVEDA, Maria do Carmo & SALGADO, Maria Teresa. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, p. 113-132. 2.ed: São Caetano do Sul: Yendis, 2006, v. 1, p. 97-117.

_____. Ainda e sobretudo a paixão. In: *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Organização de LEÃO, Ângela Vaz. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, p. 407-426.

_____. Óleo sobre tela: mulher com paisagem ao fundo (a prosa literária de autoria feminina em Cabo Verde). In: *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Organização de BRANDÃO, Izabel & MUZART, Zahidé. Florianópolis: Mulheres-EDUNISC, 2003, p. 317-326.

_____. Lição de crônica: *Um certo olhar* de Fátima Bettencourt sobre o mundo caboverdiano. In: *Cape Verde: language, literature & music*. Organização de LEITE, Ana Mafalda. Dartmouth: Portuguese Literary & Cultural Studies, University of Massachusetts Dartmouth, n. 8, 2003, p. 457-461.

_____. Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança. In: *Metamorfoses*. Lisboa-UFRJ: Caminho-Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Afro-luso-brasileiros, 2006.

_____. O texto literário de autoria feminina escreve e inscreve a mulher e(m) Cabo Verde. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. (Org.). *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. 1 ed. Lisboa: Colibri, 2007, v. 1, p. 535-558.

MASCARENHAS, Maria Margarida. ...*Levedando a ilha: contos*. Linda-a-Velha: ALAC, 1988.

RAMOS, Ivone Aída Fernandes. *Vidas vividas*. Mindelo: OMCV, 1990.

SALÚSTIO, Dina. *Mornas eram as noites*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1994.

_____. Fragmento de romance inédito. In: *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Cátedra Jorge de Sena/UFRJ v. 2, 2001, p. 73-78.

MEMÓRIAS, TRANSCULTURAÇÃO E POLIFONIA EM *A ÁRVORE DAS PALAVRAS* DE TEOLINDA GERSÃO

Suely da Fonseca Quintana - UFSJ *

A proposta deste trabalho é discutir os conceitos de transculturação e polifonia na constituição da narrativa das memórias ficcionais que se apresenta no livro *A árvore das palavras*, de Teolinda Gersão. O que será apresentado faz parte do projeto “Escritas (auto) biográficas: aspectos culturais, discursivos e literários”, que tem um caráter interdisciplinar. Nesse projeto trabalhamos, às vezes, com textos de memórias completamente romaneadas, o que nos permite analisar procedimentos narrativos variados, os quais são utilizados também nos estudos de biografias, autobiografias e outras formas de escritas do Eu. O trabalho tem como suporte teórico os conceitos de transculturação, de Fernando Ortiz, e de polifonia, de Mikhail Bakhtin.

O romance *A árvore das palavras*, de Teolinda Gersão, apresenta a vida dos portugueses pobres que migraram para a África, visando a uma melhoria de vida, principalmente sob o ponto de vista financeiro. Esses colonizadores marginalizados pela pobreza, em seu próprio país, encontram na colônia o mesmo sistema e o mesmo discurso autoritário do poder da Metrópole que os mantém numa situação ambígua frente aos colonos africanos de Moçambique. Se por um lado são portugueses, brancos e deveriam ser os senhores nessa terra, por outro são marginalizados pela mesma pobreza que afeta os negros; trabalhando em empregos inferiores que não são piores apenas do que os dos negros. Os personagens se veem enredados pelo choque cultural que transforma alguns deles, como o pai de Zita e ela própria, uma vez que a menina é africana de nascimento, considerando-se parte dessa terra, desse povo e desse imaginário. Portugal para ela é uma referência distante, apenas lembrado em poucas fotos e comentários esparsos do pai e da mãe.

O livro é composto de suas partes principais, conduzidas, respectivamente, pela voz narrativa de Zita e pela voz da mãe. As vozes dos negros se fazem representar por Lóia, ama de leite da jovem e pelo amigo de escola de Zita, o qual lutará pela

* Professor Adjunto IV da Universidade Federal de São João del-Rei

independência de Moçambique. As vozes narrativas promovem um romance polifônico, no sentido bakhtiniano do termo, ou seja, termo cuja origem metafórica vem da música. As vozes se constituem de forma ideológica, demarcando os espaços das diferenças na colônia. É pela polifonia descobre-se que não haverá uma transculturação completa, uma vez que a demarcação da escala social se mantém.

Portanto, pertencer totalmente à África implica em decisões políticas e não apenas culturais ou afetivas. É preciso pagar o preço de ser colonizado do ponto de vista econômico e político. No caso da família de Zita, a pobreza marca a diferença social com relação aos outros portugueses, mas politicamente, eles não sabem o que é ser colonizado, o que é ser duplamente excluído.

As personagens passam por um processo de transculturação que é demonstrada pela polifonia que se estabelece entre suas tradições e as novas aprendizagens com o cenário, com as pessoas, com a diversidade cultural africana. É Zita, filha de portugueses, nascida em Moçambique, que será o elo entre Portugal e África. Ela apresentará o discurso da renovação cultural, ao discutir as diversidades entre os dois povos, mas sem completar o processo de transculturação em suas próprias vivências.

As memórias narradas por Gita (que de fato se chama Zita Marcelino Capítulo) recuperam sua condição de africana de nascimento e, aparentemente, esse pertencimento identitário não demonstra conflitos. Ao final do romance, porém, Gita vai viver em Portugal, na casa do tio rico, que avisa por carta que ela pode ir, mas que dividirá o quarto com uma prima de sua mulher, que ajuda nos serviços domésticos. Portanto, voltará na mesma condição marginalizada na qual seus pais viveram um dia.

Nessa análise busco refletir sobre um foco pouco explorado do conceito de transculturação. Analiso o ponto de vista do colonizador, com relação ao seu lugar social e cultural na colônia portuguesa de Moçambique, ao invés de me deter no modo como os colonizados pensam o encontro das culturas, os processos de transformação sofridos por eles apenas e a constituição de uma nova cultura a partir desse lugar misto.

Na narrativa de Gita, quando menina, encontramos a sua formação dividida entre uma origem que não conhece, a portuguesa, mas que se presentifica pela mãe, e uma identificação sentida e pensada como verdadeira, pois trata-se de seu pertencimento ao mundo africano. A certeza de pertencimento à África se expressa, em sua narrativa, através de lembranças das histórias ouvidas, das brincadeiras com as crianças africanas, do carinho de sua ama de leite, Lóia, que para ela é sua verdadeira mãe.

Ficava-se muito tempo debaixo da árvore, encostado ao tronco, e, como eu disse, a gente transformava-se em árvore. Ou também em pássaro, embora voar fosse mais difícil. Mas ser coisas era fácil. Porque de repente se tinha na mão a raiz de tudo o que erva vivo. Então o primeiro ouvido abria-se e começava a ouvir o vento. E depois de muito tempo o segundo ouvido abria-se e começava a ouvir a chuva. E havia muitos outros ouvidos, que escutavam o sangue e a voz das coisas.¹

Também no que se refere à construção do espaço narrativo, é com a paisagem, com as plantas, com os animais e o solo africano que a menina se identifica e situa suas vivências, das quais sua mãe Amélia procura ficar distante, mantendo sempre um limite entre o seu espaço e o dos africanos.

Mas não era um jardim, era um quintal selvagem, que assim se amava ou odiava, sem meio termo, porque não se podia competir com ele. Estava lá e cercava-nos, e ou se era parte dele, ou não se era. Amélia não era. Ou não queria ser. Por isso não desistia de o domesticar. Quero isto varrido, dizia ela à Lóia. Nenhuma casca de fruta podia ser abandonada, nenhum caroço ditado ao chão. Isso é lá no “Caníço”, insistia, sempre que queria repudiar qualquer coisa. Aqui não.

E logo ali a casa se dividia em duas, a Casa Branca e a Casa Preta. A Casa Branca era a de Amélia, a Casa Preta a de Lóia. O quintal era em redor da Casa Preta. Eu pertencia à Casa Preta e ao quintal.²

A capital, Lourenço Marques, exerce uma influência diferente no estado de espírito da mãe e da filha. Para Gita o lado perfeito é o mais próximo da população, o que configura uma identificação com o espaço do cais, a mistura de povos, negros e brancos, asiáticos, mestiços, todos compartilhando a cidade. Para Amélia, a cidade revelava outro espaço social. A cidade “verdadeira” está longe do cais, se aproxima dos cenários onde se encontram os iates de luxo, o Clube Naval, com suas mesas e cadeiras dispostas à espera dos ricos sócios, os hotéis tradicionais da cidade. Sentada na avenida beira-mar ela observa as pessoas elegantes de um mundo ao qual desejaria pertencer. Sente-se “enganada” pela cidade que oferece o que nem todos podem ter, mas chega à conclusão de fora enganada pela vida, viera em busca de um casamento, que seria sua ascensão e conseguira apenas mudar de estado civil e continuar com a mesma luta pela sobrevivência. Uma vida sem atrativos que pudesse usufruir, ao lado de um marido, segundo sua opinião, acomodado e adaptado ao mundo “inferior” da África.

Do confronto entre as diversas vozes depreende-se os conflitos que permeiam as relações no país. Quando um casal, amigos da família, explicam o horror do apartheid, na África do Sul, todos reconhecem que não ocorre o mesmo em Moçambique,

entretanto, o mito da convivência pacífica, da miscigenação, da oportunidade para todos se esvai na própria organização do discurso narrativo que deixa entrever os contrastes pelas diversas vozes que atualizam o processo colonizador.

Gita seria uma personagem transculturada, no que se refere a seu posicionamento frente ao embate das culturas africana e portuguesa, mas estaria em um lugar diferenciado, uma vez que ela é nativa por nascimento, mas de descendência direta de portugueses. No momento em que vai para a escola, as filhas da empregada Lóia não vão com ela, embora o pai de Gita tratasse as meninas de forma “igual”, dando inclusive a mesma mesada para as três. É através de pequenos detalhes, resultantes das falas diversas, que percebemos como a interpenetração cultural e afetiva não ocorre da mesma maneira entre brancos e negros. A metáfora do jardim e da casa produz uma imagem forte de como a África é vista sempre envolta em mistérios, um país que não se deixa dominar e, que, por vezes é impenetrável até para quem nasce ali, mas que não teve todas as suas tradições permeadas pelo mesmo imaginário.

O conceito de transculturação surge em 1940, com Fernando Ortiz, crítico cubano, para explicar a imensa mestiçagem étnica e cultural, que se sobrepõe a qualquer outro fator. Segundo o autor, o imigrante primeiro passa por um processo de desculturação, que é quando se despe de muitas características de sua origem, depois sofre o processo de aculturação, que são as trocas ou não entre os povos. E, finalmente, ocorre a “transculturação”, que é o espaço onde as culturas trocam em pé de igualdade seus conhecimentos e adquirem outros. É um processo de intersecção que atua no desenvolvimento cultural o qual, segundo Fernando Ortiz, poderia chamar-se de “neo-culturación”.

Laureano, pai de Gita, é o personagem mais integrado ao novo país. Chegou jovem em Moçambique, se casa por correspondência com uma portuguesa, Amélia, tem com ela uma filha e vive feliz com seu trabalho e seus amigos. Jamais entende a revolta da mulher por viverem ali. Quando finalmente Amélia vai embora de casa com um homem mais rico, Laureano assume de vez sua nova vida, casando-se outra vez, agora com uma africana, com quem terá mais um filho. Esse filho é fruto da escolha de Laureano, a escolha por deixar frutos mestiços em terra africana, é o mesclar-se com o outro definitivamente.

O romance *A árvore das palavras*, de Teolinda Gersão, é de 1997, escrito, portanto, após a independência de Moçambique, por uma autora portuguesa. O livro apresenta uma heterogeneidade narrativa que faz a mediação cultural entre Portugal e

África, sob a ótica dos descendentes de portugueses que compartilharam na África a mesma situação de estar à margem dos colonos. Para as memórias de Gita, enquanto menina, porém, esse fato não é relevante, pois para ela pertencer à África é motivo de orgulho e ela compartilha com os africanos o desejo de liberdade, de justiça e de igualdade entre os homens de quaisquer raça ou condição social. Ela e seu pai, Laureano, estão integrados nessa nova terra, com todos os prazeres da vida simples e compartilhada com os amigos portugueses e africanos, entretanto a origem portuguesa afasta Gita de muitos aspectos de opressão sofridos pelos africanos. Por exemplo, ela só conhece a verdade sobre as dificuldades da vida de Lóia muito tempo depois de conviver com ela. A primeira vez que vai ao bairro dos negros leva um choque:

Meninas de vestido sujo caminham descalças, de mão dada. O pasmo dos seus olhos enormes. Outra carrega um bebê adormecido, com moscas em redor da boca. As ruas desoladas dos negros. Como se nada valesse a pena e tudo o que se estragava fosse irremediavelmente degradar-se ainda mais. Pessoas mortas caminhando na luz.³

A visão e os sentimentos que Gita nutria por Lóia e suas filhas, o sentimento de irmandade, eram idealizados, porque a menina convivia com a negra no espaço de sua própria casa, que apesar de pobre era infinitamente melhor do que as dos negros, bem como o bairro era melhor e mais perto de outros recursos da cidade. Quando já é adulta pode perceber de forma mais crítica o que os portugueses representam para a África. Gita observa que nas missas as pessoas procuravam demonstrar seu poder e que as pessoas gostavam de humilhar os outros:

Era isso o que lhes importava, esse espetáculo era a missa. Apesar do ar compuncto, concentrado e quase humilde que punham na altura da confissão e comunhão. Mas era tudo impostura e fingimento, iam lá não para se sentirem iguais aos outros, mas para afirmarem a sua posição de privilégio, e saíam de lá para continuarem a viver da mesma forma, para que haviam de mudar alguma coisa se tudo estava tão bem organizado assim, eles reinando e os outros servindo, agora e para sempre amén./.../

E no entanto nenhuma pessoa, e nenhuma cultura, é melhor que a outra, e também os brancos têm muito que aprender com os negros, digo.

Uma parte do que olhemos é oferecida aos espíritos, porque não somos donos da natureza, mas apenas seus habitantes. Oferecemos sementes, ou farinha, para mostrar que conhecemos os limites e sabemos que a natureza é maior que nós.

Isso, entre outras coisas, eu aprendi com África: a pequenez do ser humano, diante da vastidão do que não é humano.⁴

Nesse sentido a transculturação de Gita se mostra em suas memórias pelo aprendizado da cosmovisão do imaginário africano, com ele estabelecendo um diálogo, mas que não se completa pela parcela de intransmissibilidade que se apresenta no embate entre culturas.

Quando já é adulta, Gita sente-se sozinha devido ao novo casamento do pai e à dor sofrida pela perda do namorado rico, o qual se diverte com ela, mas não pensa em um relacionamento mais sério. Quando, por brincadeira, disse a ele que estava grávida, o rapaz desaparece, nunca mais lhe dirige a palavra e manda uma carta, na qual oferece dinheiro para um aborto. Pela primeira vez Gita percebe que os portugueses ricos não se casam com os pobres e que sozinha não tem como se estabelecer na África. Nem toda a vivência em seu país de nascimento permite que ela sinta todos os contrastes entre brancos e pobres e entre os negros pobres ou não. Amélia, a mãe de Gita, jamais se adaptou à vida na colônia, pois percebeu desde o início de sua vida ali que os portugueses eram considerados inferiores não só por outros povos europeus, mas também pelos portugueses ricos. Viver na colônia só era bom para aqueles que de certa forma estavam perto do poder. O sonho de Amélia era ser considerada “estrangeira”, o que significava ser confundida com uma inglesa ou francesa, povos de mais prestígio cultural. Ela também pintava os cabelos de louro para disfarçar a aparência morena dos portugueses do interior. Através das falas dessa personagem percebe-se o que, de acordo com Boaventura de Sousa Santos (1999), seria uma forma de Portugal ser identificado pelos outros países:

No caso de Portugal, a função de intermediação assentou durante cinco séculos no império colonial. Portugal era o centro em relação às suas colônias e a periferia em relação à Inglaterra. Em sentido menos técnico, pode dizer-se que durante muito tempo foi um país simultaneamente colonizador e colonizado.⁵

Gita experimenta um tipo de preconceito, com relação à sua condição social, quando decide partir de Moçambique. Pela primeira vez sente-se dividida entre ir para Portugal ou ficar na África. Sabe que em Lisboa será recebida pelas primas como aquela que vem da colônia e é pobre, tendo então que ajudar nos serviços da casa, quase uma serviçal.

Na hora da decisão lembra-se do que lhe dizia o pai sobre Portugal e pensa que poderá fazer algo pela mudança daquele país.

Um país mal governado. Mal pensado. E reflete – Mas podia-se fazê-lo explodir, para o obrigar a pensar tudo de novo. O Velho estava sentado no seu trono – mas não era verdade que podíamos derruba-lo? / Quem viver, verá. E eu vou viver. E ver explodir, ou implodir, o país-casa-das-primas.⁶

Entretanto, a mudança que a jovem poderia ajudar a fazer em seu país, Moçambique, ela não consegue levar adiante. Roberto, o único amigo de escola que a narradora diz ser negro, traz em si o desejo de lutar pela independência de seu povo. Gita observa que a fúria do rapaz diante da opressão e da pobreza sofrida pelos negros é diferente da dela. Quando se encontram abrigados da chuva em uma pequena casa da periferia, Roberto diz: “Um dia a cidade de caniço vai engolir a de cimento. Esse menino ainda não sabe. Mas espera.”⁷. Essa é uma imagem simbólica da luta de independência esperada por todos.

Em outra imagem, percebe-se como Gita está em um espaço limítrofe no que se refere à transculturação, é quando os estudantes decidem se manifestar durante o baile de formatura, escrevendo palavras de protesto no muro da escola. Cada um deles escreveria uma parte da frase: Roberto – “Viva Moçambique”, e Gita – “Independente”; é justamente na palavra que resume a história do país, independente, mas também da vida de Gita, a menina não consegue escrever com clareza, pois surge um automóvel na hora e ela foge. Fuga que se repetirá, quando parte para Portugal, a fim de esquecer suas frustrações, o que não deveria ocorrer, pois só no próprio país e não no “exílio” o sujeito pode ser pleno em sua identidade e cultura.

Gita, africana e descendentes de portugueses, ao mesmo tempo igual e diferente frente às duas culturas, sente o limite da interseção, da fronteira. Buscar a Europa com a ideia de melhorar de vida, como seus pais buscaram a África. É de uma forma paradoxal e tão complexa como a vida mestiça que termina a estória de Gita. No momento de partir a não significação completa da África sugere em sua fala: “A independência, repito, fascinada, como se até aí não tivesse percebido que é disso, finalmente, que se trata: Um dia é-se livre, e já não se depende de ninguém”⁸. Ser livre ao mesmo tempo que Moçambique, mas não com o país, é o sinal da transculturação incompleta, não é um entre-lugar da criação. Gita procura o lugar do Centro, da Europa; “Mas eu estou fora, penso. Independente. Como este país. E ao mesmo tempo que ele”. A jovem leva uma flor africana, cujas sementes secas produzem um som de búzio, metáfora da voz africana de suas memórias, quando ouvia o vento e lia nas folhas das árvores as

mudanças do tempo, um tempo só na memória. Transculturação incompleta, polifonia que continua nas dúvidas por viver e esclarecer diante do discurso europeu:

(Um mundo que fica para trás. Rios, muchambas, savanas, palmares, os grandes espaços, os largos horizontes, e uma árvore que crescia nos sonhos e chegava ao céu – que sabem eles disso, que podem eles compreender? A prima de África, que viveu outras coisas e vem de lugares onde se fala uma língua mestiçada, em que a gramática rebenta porque o pensamento acontece de outro modo e tem de ser livre e de acontecer,

Que sabem eles disso, que sabem eles disso)⁹

Os dois mundos não são totalmente conhecidos por Gita, as contradições são mais fortes do que o simples encantamento com a África da infância e o Portugal de seu futuro.

Nesse sentido não há na narrativa um processo completo de transculturação de Gita, pois não é na África que o sonho de independência ocorrerá e, provavelmente, nem em Portugal. O sonho de mudança de vida, deixando para trás o casamento infeliz do seu pai e o amor não correspondido faz com que a personagem sinta-se dividida entre ficar em Moçambique ou ir para Portugal. A indecisão é descrita de forma lenta e dolorosa para Gita, uma vez que a dor e a incerteza são momentos fundamentais e ao mesmo tempo difíceis para a jovem. Ao fim ela se decide pela Metrópole, o que demonstra a predominância do pensamento etnocêntrico - sempre será melhor na Europa. Assim como na África, Portugal também terá muitos lados para alguém como ela. Zita metaforiza a nova cartografia dos migrantes de época pós-colonial do século XX; aqueles que nasceram em um lugar e possuem uma identidade multifacetada, participando com sua voz de várias configurações discursivas das memórias individuais e de um povo.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

GERSAO, Teolinda. *A árvore das palavras*. Lisboa, Dom Quixote, 1997.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Ciencias Sociales, 1983.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 5ed. São Paulo: Cortez, 1999.

NOTAS

¹ Gersão, 1997, p. 21.

² Gersão, 1997, p.11.

³ Gersão, 1997, p. 196.

⁴ Gersão, 1997, p. 206-207.

⁵ Sousa, 1999, p. 63-64.

⁶ Gersão, 1997, p. 237.

⁷ Gersão, 1997, p. 180.

⁸ Gersão, 1997, p.238.

⁹ Gersão, 1997, p. 238.

MARIDOS POLIGÂMICOS, MULHERES FEITICEIRAS – IDENTIDADES ENCRUZILHADAS – EM PAULINA CHIZIANE

Tânia Lima - UFRN¹

Literatura em Áfricas é uma volta em torno das linguagens da tradição. Quando conta, o escritor extravasa a noção de temporalidade e espiritualidade. Contar, para os povos africanos, tinha uma relação de proximidade com a arte de curar. Daí, o contador ser aquele que é feiticeiro. O que enfeitiça os olhos de encanto. A verdade de quem contava trazia uma forma de libertação espiritual. O contador de história era uma pessoa espiritualizada, não podia trair nem mentir. Nessa época, a palavra estava à procura da verdade do mundo, uma verdade que, ao dizer, profere o inominável. Uma verdade que se afirma no devir do dizer. A literatura oral vem de um tempo movido pela sugestão e, como toda sugestão, vem de um tempo longínquo, tempo nascido muito antes da arte do texto escrito.

Quando pensamos em literatura, pensamos no lado secreto, que toda palavra oral contém. Oralidade envolve o mistério do Devir e do Dizer. O texto oral é o que nomeia o que não se sabe definir. O ato de contar envolve o desconhecido mundo soterrado pela arqueologia da memória oral. A memória oral nasce com a literatura, pelo que há de mais antigo no mundo. A rememoração, que usa o ato de contar, abre as fendas das palavras, em mote de sonoridade. Quem se debruça sobre a memória é sempre um ser ‘cascavinhador’ de ancestralidade. A memória é sopro de voz que pensa a condição do ser no meio do caminho do mundo. A memória da voz traz sempre rotas fragmentadas de raízes fixas. Uma espécie de rizoma, que percorre o caos e não se sabe do início. Toda voz nasce e vive em labirinto, tecendo fios de nascimento humano. A voz é que salva a beleza do mundo.

A memória do trauma e o trauma são constituídos no presente, como causa de um comportamento político para se compreender as reivindicações sociais. Na história

¹ Doutora em Teoria da Literatura, UFPE, 2007. Professora da UFRN.

da memória afro-descendente, quem conta não amplia o que viveu, muito menos recria o que testemunhou, inventa o que não viveu, concretiza o que imaginou. Narrar sobre a escravidão é recontar o passado, pelo que ele tem de venenoso. Contar sobre esse tempo é ficcionalizar o mundo como arte, como possibilidade de sentido para os povos extemporâneos de ontem e amanhã. Arte, nesse sentido, como elo de politização contra a barbárie.

A memória da voz faz o escritor flutuar em volta do imaginário da linguagem. Busca, em verdade, a voz da superfície. Cada imagem recolhida pela memória fabulária reconhece como rota as raízes culturais de um povo. Como toda grade da narração histórica, para se contar, exige-se uma ‘sabença’ de saber inventar verdades na boa arte de ficcionalizar a realidade. Narrar é uma chave para se abrir as figuras ‘identitárias’ de um povo. Quando um escritor escreve a memória do tempo da escravidão, traz sempre às margens aquilo que foi apagado nos livros da história oficial. Nesse sentido, a memória faz lembrar o que esquecemos, pois traz à deriva a necessidade de não esquecer. Revigora a missão catártica de lembrar. Lembrar traz à tona o remorso de amar em um contexto cultural machista.

Paulina Chizianeⁱ sinaliza-nos, nas páginas iniciais de *Niketche*, o que estaria por trás da trama que, em primeira pessoa, profetiza sobre a condição do amor em Moçambique. Na África, falar de amor tem uma relação de proximidade com a cultura. Falar de amor tem um elo importante com o mistério que cobre escutar o ser humano. Não é tão simples, ouvir o contar. Resgata-se sempre a cura de quem escuta. O roteiro de escrever pela mão de um tambor exige de quem conta o en-canto dessa marcação sensual do lado espiritual afro, que é o ritual. Em cada ritual, o contar chama o poder de curar interior. O verso chama os cantos. Todo poema é uma oração.

O maior luxo do nosso tempo é que, “os seres sensíveis adoram valores frágeis”. Só nos tornamos pessoas apaixonantes quando nos mostramos em nossa mais que humana fragilidade, demasiadamente humana. Como não lembrar aqui os textos imagéticos sensuais de Paulina Chiziane!

Aprende bem esta lição: O amor é um investimento. Nasce e renasce como o ciclo do sol. Olha, não diz que não te ensinei. O amor é pavio aceso, cabe a ti manter a chama. Todo o resto são truques, minha linda. Técnicas e artimanhas. Tudo na vida é mortal, tudo se apaga. [...] Tu és feitiço por excelência e não deves procurar mais magia nenhuma. Corpo de mulher é magia.ⁱⁱ

No romance *Niketche*, amor e solidão são palavras providas de uma sobrecarga de dor. Amor é palavra que se abisma a cada mudança dos ventos. ‘Amor palavra que muda de cor’.ⁱⁱⁱ Cantar o amor no continente africano é um mistério que, no correr da fala, reflete os segredos de um bom contador de memória. Quem fala de amor, amplia o que se vive, recria o que bem segredaram os amantes, concretiza o que imaginou a alma, fabula o tempo da morte. Quantos não morreram ou enlouqueceram de amor? Sobre o amor e a morte, quantos escritores e filósofos se debruçaram?

Amor. Tão pequena, esta palavra. Palavra bela, preciosa. Sentimento forte e inacessível. Quatro letras apenas, gerando todos os sentimentos do mundo. As mulheres falam de amor. Os homens falam de amor. Amor que vai, amor que vem, que foge que se esconde, que se procura, que se encontra, que se preza, que se despreza, que causa ódios e acende guerras sem fim. No amor, as mulheres são um exército derrotado, é preciso chorar. Depor as armas e aceitar a solidão. Escrever poemas e cantar ao vento para espantar as mágoas. O amor é fugaz como a gota de água na palma da mão.^{iv}

Em *Niketche*, Paulina Chiziane se debruça, não propriamente sobre a condição do amor na África, mas sobre a solidão de se amar no mundo contemporâneo. Sobre a condição de se amar no mundo contemporâneo, Giddens^v observa que o amor se torna cada vez mais inviável. Em Chiziane, o amor vem conjugado pelo traço da tensão permanente. Nesse livro, a autora retrata a forma como se estabelece o amor vivenciado por Rami e Tony, em meio a culturas repartidas pelo traço do domínio do colonizador: poligamia ao norte; monogamia ao sul. Mulçumanos polígamos X cristãos monogâmicos. Sincretismo emocional africano, em que o amor é discurso. Paixão é animismo. Questão de Fé. “O desejo de um homem são desejos de deus não se devem negar.”^{vi} Em uma sociedade machista, amar deixa de ser condição para se tornar poder. Amar é poder. É discurso. E tudo é discurso. “Falar é, sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização.”^{vii}

Deus meu, socorre-me. Aconselha-me. Protege-me. Diz-me o que é amor segundo a tua doutrina. Deus meu, o amor deste mundo não é matemática. Não tem fórmulas estáticas, nem mágicas. O amor é caprichoso como o tempo. Num dia frio. Noutro quente, noutro ainda, chuva e vento. No amor a solução de um dia não serve para outro dia. Os conselhos de amigo de nada servem para meu caso. A urgência de transformar este amor atrai-me perigosamente para caminhos nunca dantes pisados. Eu, mulher casada há vinte anos, mãe de cinco filhos, experimentei, andei de boca em boca, de ouvido em ouvido, auscultando de toda a gente a forma mais certa de segurar marido. A minha mãe faz discursos de lamentos. As minhas tias velhotas repetem ladainhas antigas. Algumas amigas falam-me de feitiços de natureza vegetal. De origem animal. Outros falam ainda de correntes espirituais, de

batuques, velas e rezas.^{viii}

Amor é discurso. Desejo é falta. Solidão compartilhada. Amor, casa da memória. Labirinto onde o inconsciente se guarda. Quando contamos nossa história de amor, um baú de histórias vem carregado de um tecido primoroso, bordado por um tipo de renda dolorosa, que jamais alcançaremos a valer. A falta. Por isso, que o amor é fenda de uma melancolia, cuja margem toda arte bebe. Como diz Comte-Sponville^{ix} “Ser melancólicos é ser desejosos de verdade”. Sofremos de melancolia porque sofremos de verdade partilhadas, contraditórias. Amor é solidão compartilhada em doçura, mas, muitas vezes, em violência. O que se ama é idealidade, dizia Platão. Quando se ama, busca-se a utopia do útero, isso é Freud.

O que se ama no amor é a verdade do que nunca alcançaremos. Não é tanto a falta de verdade que faz sofrer o amor, mas o desejo que a verdade fere. ‘Amar é cuidar’”, lembrando aqui Heidegger.^x A casa do amor, seja ela poligâmica ou monogâmica, é um estado exaltado de cuidado contente. Quem cuida com cuidado vive um estado de melancolia sublime, porque a melancolia, segundo Comte-Sponville^{xi}, não é doença da razão, mas doença do desejo. “Não é a verdade que nos falta: nós é que a deixamos escapar, porque não paramos de procurar outra coisa que ignoramos, para dar sentido ao real que conhecemos”.

Sem meia verdade, amar de verdade só é possível com liberdade. O amor é contrário à força. E isso não tem haver com força bruta, mas com a prisão da alma. Amor é prisão por vontade. Amar se aprende amando. Como observa Spinoza^{xii}: “não é porque uma coisa é boa que nós a desejamos, é porque a desejamos que a julgamos boa”.

Em *Niketche*, Rami sofre de uma melancolia profunda, porque vê o mundo por outra ótica que é da poesia. Vê a vida, não como salvação, mas como pura libertação. “Só é livre quem não tem nada a esperar nem a temer.”^{xiii} Se olharmos atentamente, a personagem tem veia libertadora, pois consegue, ao final da trama, libertar, não apenas a si mesmo, mas consegue sugerir as outras companheiras, que também se libertem das garras de um amor dominador e opressor, que infantiliza qualquer relacionamento. Tony é um Don Juan, um menino que se esqueceu de crescer.

No entre-lugar do discurso amoroso, o amor cede espaços aos caminhos intersticiais da cultura, onde o falo vem regido pela falta, pelo signo do poder. Um diálogo que Chiziane trava, repensando o lugar da mulher na África. Nesse percurso,

Rami, casada com Tony por quase vinte anos, descobre que o marido vive relações extra-conjugais com mais quatro mulheres. No desenrolar do enredo, Rami vai à procura dessas mulheres e encontra em cada uma delas a mais humana condição: o ser vulnerável. A vulnerabilidade, como nos faz lembrar Ortega y Gasset^{xiv}: é o retrato mais sublime do ser homem, porque, somente quando nos mostramos vulneráveis, é que somos dignos de paixão ou de compaixão. Como diz o narrador, em primeira pessoa, de *Niketche*:

Por isso, afirmo e reafirmo, mulher como eu, na sua vida, não há nenhuma. Mesmo assim, sou a mulher mais infeliz do mundo. Desde que ele subiu de posto para comandante da polícia e o dinheiro começou a encher as algibeiras, a infelicidade entrou nesta casa. Os antigos namoricos eram como chuva miúda caindo sobre os guarda-chuvas, não me atingiam. Agora danço a solo num palco deserto. Estou a perdê-lo. Ele passa a vida a fazer companhia às mulheres mais lindas de Maputo, que chovem aos pés como.^{xv}

O romance de Chiziane é repositório de um discurso, que se fortalece ao falar do amor, mas que busca, sobretudo, recuperar as vozes das minorias silenciadas. A escritura transgride, portanto, os valores esféricos consagrados. A cultura é a avó da tradição africana, mas quando Chiziane fala de amor entre culturas distintas, o que está por trás é o grau da diferença, em meio a uma crítica cortante ao poder colonizador. Mesmo quando ela fala de amor, o que está por trás é o que fizemos do amor? Como falar da condição da mulher ou mesmo da relação amorosa, se o legado que veio de fora contaminou a tudo e a todos com a herança do mercado, do machismo e da exploração?

A minha casa é dos lugares mais agradáveis deste mundo. Cheia de espaços abertos. Relva farta, fresca. Flores em todas as épocas do ano. Mas esta casa é melhor ainda. Foi construída com o dinheiro do meu marido, por isso, é minha. Esta mulher imita-me e tenta ser mais perfeita do que eu. Fico com raiva e toco a campainha.^{xvi}

O que faz Paulina Chiziane, em sua verdade ficcional, é repensar o amor a partir do local da cultura. É sugerir sobre a condição da mulher, em diálogo com outras culturas dentro do território africano, mas também pensa a África a partir da África. O olhar de dentro que tanto questiona Chiziane, no fundo no fundo, são os valores negados pela cultura do mais forte sobre o mais frágil. Nesse sentido, suas memórias são histórias dentro de várias histórias. Na arte de fabular, o amor é mais um resgate da arte de costurar os costumes e rituais africanos no mundo contemporâneo. Suas narrativas são palavras em sintonia com a memória das nações africanas. ‘As nações’,

como repensa Bhabha,^{xvii} “tais como as narrativas, perdem suas origens nos mitos do tempo e efetivam seus horizontes apenas nos olhos da mente”. A memória, no contexto de Chiziane, funda sentido para a história coletiva africana ao instalar valores para o que há de mais sagrado: a lembrança mítica. Os mitos e ritos tornam vivo o lugar em que a memória foi apagada.

Entro em pânico, enquanto eu soluço a imagem dança. Paro de soluçar e fico em silêncio para escutar a canção mágica desta dança. É o meu silêncio eu escuto. E o meu silêncio dança. É o meu silêncio que escuto. E o meu silêncio dança, fazendo dançar o meu ciúme, a minha solidão, a minha mágoa. A minha cabeça também entra na dança, sinto vertigens, Estarei eu a enlouquecer? [...] Celebro o amor e a vida. Danço sobre a vida e a morte. Danço sobre a tristeza e a solidão. Piso para o fundo da terra todos os males que me torturam. A dança liberta a mente das preocupações do momento. A dança é uma prece. Na dança celebro a vida enquanto aguardo a morte. Por que é que não dança? Dançar. Dançar a derrota do meu adversário. Dançar na festa do meu aniversário. Dançar sobre a coragem do inimigo. Dançar no funeral do ente querido. Dançar à volta da fogueira na véspera do grande combate. Dançar é orar.^{xviii}

Bhabha^{xix} abre seus estudos justificando essa questão primordial de que são os mitos, as fantasias e experiências de diferentes grupos espalhados em diferentes lugares que vão reconduzindo a pintura imagética de uma nação. Segundo Bhabha^{xx}, a imagem de uma nação se concretiza em sua forma de expressão, sua narração.

Em *Niketche*², a narração vai sendo recortada pela dança da memória e pelos traços da cultura corporal do lugar, como se o lugar fosse a largura da cintura de um corpo africano. O corpo da dança africana vem sendo no livro de Chiziane observado pelo olhar crítico. Descrente de tudo que toca os olhos do colonizador. Uma crítica que se volta para enxergar as consequências da imagem eurocêntrica ontem e hoje no continente africano: “Sou uma mulher derrotada, tenho as asas quebradas. Derrotadas? Não. Nunca combati. Depois as armas muito antes de as empunhar. Sempre me entreguei nas mãos da vida. Do destino. Nunca mexi nenhum dedo para que as coisas corresse de acordo com meus desejos. Mas será que algum dia tive desejo?”^{xxi}

E o que significa teu, quando se trata de um homem? Gera-se um momento de pausa, grave, profundo. Desafiemo-nos, olho por olho. A Julieta revela-me uma verdade mais cáustica que uma taça de veneno. Ter é uma das muitas ilusões da existência, porque o ser humano nasce e morre de mãos vazias. Tudo o que julgamos ter, é-nos emprestado pela vida durante pouco tempo.

² Niketche é um ritual, uma dança que acontece na parte norte de Moçambique. Ritual de amor e erotismo desempenhada pelas moças moçambicanas do norte durante a cerimônia de iniciação. Lugar oposto de onde reside Rami que irá atravessar a fronteira do norte à procura de encontrar a si mesmo.

Teu é filho no ventre. Teu é filho nos braços na hora da mamada. Mesmo o dinheiro que temos no banco só o tocamos por pouco tempo. O beijo é um simples toque e o abraço dura apenas um minuto. O sol é teu, lá no alto. O mar é teu. A noite, as estrelas. Cada ser nasce só, no seu dia, na sua hora, e vem ao mundo de mãos vazias. Penso naquilo que tenho. Nada, absolutamente nada. Tenho um amor não correspondido. Tenho a dor e a saudade de um marido sempre ausente. A ansiedade. Ter é efemeridade, eterna ilusão de possuir o inatingível.^{xxii}

Sem querer aqui concluir até mesmo porque todo discurso crítico é imparcial e inacabado, há em Chiziane uma memória do corpo que fala, uma memória africana que não se cala, que nasce da necessidade de dizer e que não encontra quem a detenha, nem mesmo a memória do que veio colonizar. A partir do relato da narrativa, as personagens femininas aproveitam para recuperar a identidade que se perdeu tempo afora e que agora mais do que nunca está em reconstrução. A importância desta narrativa é importante para restaurar o que se encontra ameaçado de desaparecer. Falar não é apenas uma forma de relembrar. Fala-se para não esquecer. Falar muitas vezes é uma maneira de aquecer o passado. Falar é preciso para se Ser, para contar o que não pode ser verbalizado; para desatar os nós das raízes entrelaçadas de encruzilhadas culturais. “O diálogo entre o passado e o presente, entre o velho e o novo é o que proporciona expressão formal a uma crença na mudança dentro da continuidade.”^{xxiii} Falar sobre o amor exige coragem para contar a memória da história da mulher africana, mergulhada na dor e no sentimento que, por sua vez, movimenta o véu não apenas da África, mas de toda condição humana. A cada época o amor muda de língua, descortina horizontes até então imaginados.

REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- CHIZIANE, Paulina. **Niketché**: uma história da poligamia. Lisboa: Caminho, 2004.
- COMTE-SPONVILLE, André. **O amor a solidão**. Rio de Janeiro: Martins 2006.
- DÍDIMO, Horácio. **Amor palavra que muda de cor**. São Paulo: Paulinas, 1984 (Livro de Poemas).
- FANON, Frantz. **Pele Negra, máscaras brancas**. Salvador: Fator, 1983.

GIDDENS, A. Viver numa Sociedade Pós-Tradiconal. *In*: BECK, U., GIDDENS, A., LASH S., **Modernização reflexiva**. Oeiras: Celta, 2000.

HEIDEGGER, Martin. Para que poetas em tempos indigentes. *In*: **Caminhos de floresta**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ORTEGA y GASSET, José. **O homem e a gente**: intercomunicação humana. Rio de Janeiro: Livro Ibero Americano, 1973.

SPINOSA. **Tratado da reforma do entendimento**. São Paulo: Escala, 2007.

NOTAS

ⁱ Chiziane, 2004.

ⁱⁱ Chiziane, *Idem*, p. 42

ⁱⁱⁱ Dídimo, 1984.

^{iv} Chiziane, 2004, p. 42

^v Gidens, 2000

^{vi} Chiziane, 2004, p. 38

^{vii} Fanon, 1983, p.17

^{viii} Chiziane, 2004, p. 31

^{ix} Comte-Sponville, 2006, p.103

^x Heidegger, 2002

^{xi} Comte-Sponville, 2006, p.49

^{xii} Spinoso, 2007.

^{xiii} Comte-Sponville, 2006, p.49.

^{xiv} Ortega y Gasset, 1973.

^{xv} Chiziane, 2004, p. 14.

^{xvi} Chiziane, *idem*, p. 20.

^{xvii} Bhabha, 2003.

^{xviii} Chiziane, 2004, p. 16.

^{xix} Bhabha, 2003.

^{xx} Bhabha, *idem*.

^{xxi} Chiziane, 2004, p. 18.

^{xxii} Chiziane, *iem*, p. 25.

^{xxiii} Hutcheon, 1991, p. 55.

VIDA, TEMPO, MARGEM: A MANUTENÇÃO DA ANCESTRALIDADE EM NAS ÁGUAS DO TEMPO

Tatiana Alves Soares Caldas - CEFET / RJ*

Com contornos de um realismo mágico e com um estilo linguístico que demonstra a declarada influência de Guimarães Rosa em sua obra, o escritor moçambicano Mia Couto apresenta, em sua produção literária, narrativas que escrevem a África da contemporaneidade, pós-colonial e que busca redescobrir suas raízes e escrever sua própria história.

Nas águas do tempo, conto integrante de *Estórias abensonhadas*, apresenta-nos um personagem que frequentemente leva o neto a um lugar misterioso, ainda que este não compreenda de fato o real sentido daqueles passeios. Um dia, ambos vivenciam uma experiência inesquecível, que nos é narrada pelo neto, já adulto, e que lhe modifica a vida para sempre. Numa narrativa que mescla imagens arquetípicas clássicas – *água*, *tempo*, *vida*, *morte*, dentre outras –, assiste-se à obstinada tentativa de transmissão da tradição de um povo a seus descendentes. Pelo viés da memória, vislumbra-se a permanência dos valores ancestrais.

Repleto de crenças e hábitos que povoam o imaginário africano, *Nas águas do tempo* representa a tentativa de resistência e de manutenção das tradições locais. Vendo no referido conto uma luta pela sobrevivência da cultura africana – em oposição aos valores impostos pelo colonizador europeu –, nossa proposta de leitura pensa os traços simbólicos e ideológicos das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa na obra em questão.

O conto *Nas águas do tempo*, por integrar o já citado *Estórias Abensonhadas*, é marcado pela recuperação de valores e por um traço característico dos contos que pertencem à obra, e que se faz presente em muitas narrativas do período pós-colonial: a perspectiva do sonho. Por meio de histórias que se inscrevem no território do maravilhoso, ocorre o resgate de traços soterrados por um passado colonial e por

* Professora do CEFET / RJ, onde ministra a disciplina Literaturas Africanas na pós-graduação em Educação e Relações Etnicorraciais.

guerras civis. O emergir da ancestralidade e das tradições locais surge como algo fundamental à construção de uma identidade moçambicana, numa proposta que se faz a partir dos valores da terra.

Circunstâncias históricas – algumas das quais significativamente marcadas pelo viés do maravilhoso – prenunciam a chegada de um novo tempo, de sonho e de reconstrução. Em Moçambique, teria havido uma chuva, surgida após um longo período de seca, coincidindo com o fim da guerra e assinalando, em termos simbólicos, o nascer de um novo tempo. O vislumbre do sonho propiciado por esse novo período é analisado por Mia Couto, ao explicar o contexto de surgimento de seu livro *Estórias Abensonhadas*. Ao pensar a gênese da obra, o autor relaciona o retorno da chuva à perspectiva de reconstrução do país:

Há esse enorme desafio no meu país de que a terra se reconcilie consigo própria, e eu escrevi um livro que se chama *Estórias Abensonhadas*. Esse termo *abensonhadas* surgiu no dia em que Moçambique, depois desse tempo amargo de guerra, conquistou a paz. Foi assinado o acordo de paz, e eu pensava que ia encontrar as pessoas festejando na rua, porque havia uma imensa alegria escondida por trás daquele acontecimento oficial. Mas ninguém saiu para a rua. Uma semana depois, sim, as pessoas saíram para a rua porque choveu. Então, eu vi que a mesma razão que ditava a guerra, que eram os antepassados, os deuses antepassados, estavam zangados com os homens, esses mesmos deuses tinham aprisionado as chuvas. E o fato de eles terem liberado a chuva, agora significava que sim, que era verdade a notícia de paz; vinha não pelo rádio, não pelo jornal, mas pela própria chuva. Daí a chuva ser tida como abençoada, como sonhada, como abensonhada.¹

O neologismo, marca da escrita de Mia Couto, acaba por traduzir, no âmbito da escrita, o desejo de libertação e de renovação presentes no período. A própria aglutinação de *abençoadas* e *sonhadas*, ambas pertencentes a um campo semântico positivo, reflete o otimismo como eixo estruturador de *Estórias Abensonhadas*. Sobre o neologismo como indicativo de uma liberdade política, o próprio Mia Couto estabelece tal relação, ao pensar o seu processo de criação:

Tenho conseguido reascender da infância usando uma língua que também está em estado de infância, que não está acabada. Quando consigo isso, passo a ter um pensamento mais criativo, passo a ter uma relação com o mundo. Como se o mundo ainda estivesse em fabricação e eu pudesse brincar com ele.²

Além disso, o neologismo acaba por servir a outro propósito: sendo Mia Couto, segundo suas próprias palavras, um *ser de fronteira* – branco, filho de portugueses, e

um escritor que se utiliza da Língua Portuguesa, originalmente a língua do colonizador –, o recurso aos neologismos demarca, linguisticamente, um movimento de apropriação em relação ao idioma do opressor. A respeito da visão de si mesmo como *ser de fronteira*, tal definição é explicitada por ele em entrevistas, momentos em que o escritor reflete acerca da escrita e do hibridismo de sua condição:

Sou um escritor africano de raça branca. Este seria o primeiro traço de uma apresentação de mim mesmo. Escolho estas condições – a de africano e a de descendente de europeus – para definir logo à partida a condição de potencial conflito de culturas que transporto. Que se vai “resolvendo” por mestiçagens sucessivas, assimilações, trocas permanentes. Como outros brancos nascidos e criados em África, **sou um ser de fronteira**. (...) Para melhor sublinhar minha condição periférica, eu deveria acrescentar: sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa. Porque o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar de reinvenção de mim. Preciso inscrever na língua do meu lado português a marca da minha individualidade africana.³

O reconhecimento de sua condição híbrida, em que a nacionalidade moçambicana traz consigo a ascendência europeia, faz de Couto um escritor cuja vivência é marcada por um olhar a um só tempo interno e externo em relação a Moçambique. Os neologismos, indicativos da ânsia de liberdade, traduzem ainda uma atitude de transgressão em relação à língua do colonizador, o que confere a seu uso uma feição ideológica ainda mais definida. Em *Mia Couto: espaços ficcionais*, Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury destacam tal faceta na obra do escritor moçambicano:

A tematização da escrita (...) está sempre presente na ficção de Mia Couto: metalinguisticamente encenando o ato de escrever e de ler, simbolizando o mundo do colonizador, apropriada a seu modo pelo colonizado, distendendo, alargando os espaços da própria literatura, inscrevendo-se na terra, na água, no fogo.⁴

Nas águas do tempo narra a história de um menino que é constantemente levado pelo avô a um rio que deságua em um lago. O avô reverencia e cumprimenta seres que o menino não consegue ver. No instante em que o avô morre, o menino finalmente consegue enxergar os panos brancos na outra margem, bem a tempo de ver o lenço vermelho do avô, que, nesse momento, também se torna branco, indicando que ele agora faz parte do grupo da outra margem. Ao final da história, é o menino, já adulto, quem aparece conduzindo o filho, sabendo-se responsável pela transmissão e pela

perpetuação dos segredos de seu grupo social, e sugerindo a manutenção da tradição legada pelo avô.

A estratégia de se ter o menino, já adulto, como narrador da história revela-se duplamente representativa, estabelecendo um pacto de verossimilhança e conferindo credibilidade à história narrada, uma vez que ele vivenciou a história que conta, e, no momento da narração, já possui o discernimento de adulto. Além disso, a instância narrante mostra compartilhar da crença do avô, e hoje se coloca como o guardião e perpetuador das tradições do lugar.

Por meio do resgate de histórias e crenças da tradição oral, repleta de narrativas fantásticas, assiste-se à figura do ancião como guardião de uma memória ancestral, de uma sabedoria a ser transmitida através das gerações. O velho representa o passado, a tradição, enquanto a criança simboliza o futuro, esperança de um novo mundo, construído a partir dos valores legados pelos antepassados.

Nesse processo de resgate de uma sabedoria ancestral, o avô transmite ao neto sua crença sobre o sentido da vida. Na relação com a morte, enfatiza a importância de o neto enxergar e reverenciar os mortos, afirmando não querer ser *o último a ser visitado pelos panos*, numa constatação de que cabia a ele, guardião daquele legado, a tarefa de transmiti-la.

Stuart Hall, em *A identidade cultural e diáspora*, afirma a necessidade de o homem se inscrever na sociedade, seja por meio de um resgate do passado, seja por sua inserção no futuro, num processo em que a construção identitária se constrói numa relação cultural com o tempo e com a história:

As identidades culturais provêm de alguma parte, têm histórias. Mas, como tudo o que é histórico, sofre transformações constantes. Longe de fixas eternamente em algum passado essencializado, estão sujeitas ao contínuo “jogo” da história, da cultura e do poder. As identidades, longe de estarem alicerçadas numa simples “recuperação” do passado, esperam para ser descobertas e que, quando o for, há de garantir a percepção de nós mesmos na eternidade, são apenas os nomes que aplicamos às diferentes maneiras que nos posicionam, e pelas quais nos posicionamos, nas narrativas do passado.⁵

As narrativas do passado são representadas pela imagem do avô, figura marcada pela significação positiva, de sabedoria. Tal imagem é expressa, no texto, por termos que lhe acentuam a experiência, como se verifica, por exemplo, no neologismo

devagaroso, aglutinação de *devagar* e *vagaroso*, sugerindo o ritmo de quem conhece os mistérios da vida e sabe que tudo tem o seu tempo certo:

Meu avô, nesses dias, me levava rio abaixo, enfilado em seu pequeno concho. Ele remava, devagaroso, somente raspando o remo na correnteza. O barquinho cabecinhava, onda cá, onda lá, parecendo ir mais sozinho que um tronco desabandonado.⁶

A tentativa de iniciar o menino nos mistérios e tradições esbarra na figura da mãe, representante da racionalidade, de uma cultura já descrente das tradições. A criança, no entanto, reconhece a sabedoria do avô, e respeita-o por isso: “(...) Vovô era dos que se calam por saber e conversam mesmo sem nada falarem.”⁷ A esse respeito, Ecléa Bosi, em seu estudo *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, destaca a importância dos anciãos na perpetuação das crenças e tradições de um povo:

O velho, de um lado, busca a confirmação do que passou com seus coetâneos, em testemunhos escritos ou orais, investiga, pesquisa, confronta esse tesouro de que é guardião. Do outro lado, recupera o tempo que corre e aquelas coisas que quando perdemos nos sentimos diminuir e morrer.⁸

A imagem do avô como arquétipo de sabedoria, numa cultura em que a velhice se constitui em símbolo de experiência e não de decrepitude, pode ser vista, por exemplo, na constatação da segurança que ele transmite ao menino:

(...) Garantido era que, chegada a incerta hora, o dia já crepusculando, ele me segurava a mão e me puxava para a margem. A maneira como me apertava era a de um cego desbengalado. *No entanto, era ele quem me conduzia, um passo à frente de mim. Eu me admirava da sua magreza direita, todo ele musculíneo.* O avô era um homem em flagrante infância, sempre arrebatado pela novidade de viver.⁹

Mais uma vez os neologismos, traço peculiar da escrita coutiana, surgem ligados à caracterização do avô. *Desbengalado*, que poderia sugerir a intensificação de uma suposta desorientação, é aqui revestido de uma conotação positiva, uma vez que tal termo é seguido da informação de que era ele quem guiava o menino. Sua magreza é admirável, visto ser ele *musculíneo* e marcado pela vontade de viver.

Os extremos parecem se tocar, e a sabedoria do velho é apontada pelo neto como capaz de reconduzi-lo novamente à infância, num estado de permanente abertura à

novidade. O autor, em entrevista, reconhece a importância daquilo que ele classifica como *estado de infância* em sua obra:

(...) Eu acho que me interessa reabilitar um sentimento de infância que está escondido. Uma espécie de estado de infância. (...) Acho que a criança tem capacidades que fomos ensinados a perder: a capacidade de se deslumbrar, de se espantar, de olhar o mundo como se ele não estivesse ainda fechado e acabado.¹⁰

Ainda que não entenda, a princípio, o real sentido da travessia rio abaixo empreendida pelo avô, o menino acolhe as instruções daquele, como o modo correto de recolher a água nas mãos:

- Sempre em favor da água, nunca esqueça!
Era sua advertência. Tirar água no sentido contrário ao da corrente pode trazer desgraça. Não se pode contrariar os espíritos que fluem.¹¹

As palavras do avô revelam a atitude de reverência em relação aos elementos e ao ritmo da existência. A água, conhecido símbolo iniciático e do fluir da vida, deveria seguir o seu fluxo normal, não cabendo ao homem alterá-lo. Representando o tempo que (es)corre, cabe ao homem respeitar a sua direção.

A água concentra em seu simbolismo uma gama de significados, sendo alguns bastante conhecidos. Célebre metáfora do tempo, traz ainda as significações de matéria-prima, de elemento iniciático e capaz de conduzir à regeneração. Curiosamente, cada um dos sentidos apontados parece complementar e aprofundar a leitura que se pode fazer do texto. Significativamente, as grandes lições que o avô tenta ensinar ao menino dizem respeito justamente a questões ligadas à vida e ao tempo. Num lugar que demarca, simbolicamente, os limites entre *vida* e *morte*, o avô mostra ao menino a importância de se respeitar esse território fronteiro:

(...) Aquele era o lugar das interditas criaturas. Tudo o que ali se exibia, afinal, se inventava de existir. Pois, naquele lugar se perdia a fronteira entre água e terra. (...)
Ficávamos assim, como em reza, tão quietos que parecíamos perfeitos.¹²

O avô finalmente revela ao neto a existência de panos que dançam, na outra margem do lago onde o rio deságua. Embora o menino ainda não consiga ver, o avô não desiste, continuando a levá-lo sistematicamente ao lugar. A imagem de uma região fronteira, estabelecendo a comunicação entre vivos e mortos, constitui uma tônica na ficção de Mia Couto, como apontam estudiosos de sua obra. No estudo *Mia Couto*:

espaços ficcionais, as autoras destacam essa peculiaridade na obra coutiana. Embora a observação se refira ao romance *Terra sonâmbula*, a imagem da morte tal como ali representada parece se repetir, tornando-se uma imagem recorrente:

Essa fronteira mal definida entre vida e morte presente nesse romance, muito ligada à concepção africana da morte como entrada na comunidade dos ancestrais, pode ser considerada uma constante na ficção do escritor moçambicano.¹³

Outro aspecto indicativo da manutenção da tradição consiste na história, contada pelo avô ao neto, relativa ao surgimento do primeiro homem. O mito de origem, fundamental nos ritos de uma cultura, é aqui transmitido ao neto, oralmente, à semelhança de um *griô*, contador de histórias:

Certa vez, no lago proibido, eu e vovô aguardávamos o habitual surgimento dos ditos panos. Estávamos na margem onde os verdes se encançam, aflautinados. Dizem: o primeiro homem nasceu de uma dessas canas. O primeiro homem? Para mim não podia haver homem mais antigo que meu avô.¹⁴

A passagem acima, além de qualificar o avô como um autêntico guardião, detentor das tradições de seu povo, revela ainda a sua ascendência sobre o neto, que o vê como o símbolo máximo da ancestralidade. O respeito à sabedoria do ancião, tradicional em algumas culturas, fica patente na afirmativa do neto, que via no avô o mais legítimo dos ancestrais.

Além disso, há a questão da memória, que permite que o conhecimento ancestral atravessasse gerações e se perpetue. Fundamental em povos cuja tradição é basicamente oral, a memória cumpre o papel de garantir a manutenção das tradições. Walter Benjamin, ao analisar o estatuto da memória, designa-a como a mais épica dentre as habilidades humanas:

A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte.¹⁵

Assim, a memória traria consigo o poder de permanecer para além da morte, eternizando as coisas. A memória coletiva, ao ser transmitida através das gerações, eterniza-se, num passado que se reatualiza no presente, transformando-o e sendo, ao mesmo tempo, transformado por ele:

Transforma o passado porque este assume uma forma nova que poderia ter desaparecido no esquecimento, transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobrirmos, inscrita nas linhas atuais.¹⁶

É, portanto, por meio da memória que o avô tenta, obstinadamente, transmitir o legado ao neto. Ciente de que no ritual praticado reside a sobrevivência de suas tradições, conduz o neto rio abaixo reiteradas vezes, embora perceba que o menino ainda não consegue compreender.

A travessia de barco realizada por avô e neto reveste-se de elementos simbólicos, metaforizando a própria viagem iniciática do menino rumo aos segredos de seu povo. Além de conter imagens arquetípicas ligadas à dicotomia vida / morte – outra margem habitada por panos que seriam antepassados mortos, a reverência que deve ser feita a eles, a água recolhida em seu curso original, dentre outras –, o avô mostra à criança a região limítrofe, a partir da qual a vida se transforma:

(...) Acontece que, dessa vez, me apeteceu espreitar os pântanos. Queria subir à margem, colocar pé em terra não-firme.
- Nunca! Nunca faça isso! (...) Neste lugar não há pedacitos. Todo o tempo, a partir daqui, são eternidades.¹⁷

A firmeza do avô ao repreendê-lo surpreende o neto, que estranha o tom severo utilizado. Significativamente, o território fronteiro, o divisor de águas que ali se anunciava, demarcava o fim da existência transitória e o início da eternidade. A preocupação do avô com o outro lado, com a reverência à *eternidade* representada pelos panos, contrasta com a crença no *namwetxo moha*, fantasma *feito só de metades: um olho, uma perna, um braço*, numa possível sugestão do anseio de plenitude e de eternidade. O pavor estaria, dessa forma, diretamente ligado à fragmentação, à não-inteireza do ser, que surge sob a forma de um fantasma incompleto, a que faltam partes.

Diante da desobediência do neto – que põe o pé fora do barco e é quase tragado por forças que o puxam para baixo e só cessam quando avô e neto se cumprimentam –, o ancião conta ao menino o segredo do lugar, as *escondidas razões* que o levavam a visitar o local:

Nessa noite, ele me explicou suas escondidas razões. Meus ouvidos se arregalavam para lhe decifrar a voz rouca. Nem tudo entendi. No mais ou menos, ele falou assim: *nós temos olhos que se abrem para dentro*,

*esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece, meu filho, é que quase todos estão cegos, deixaram de ver esses outros que nos visitam. Os outros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. E assim lhes causamos uma total tristeza. Eu levo-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelos panos.*¹⁸

Observe-se, na fala do avô, a crítica a um mundo cujos habitantes se fecharam à questão espiritual, ao inconsciente, e à sociedade pragmática e materialista que acaba por sufocar o lado mais intuitivo e espiritual, que deve ser resgatado para não desaparecer.

A preocupação no sentido de não permitir que o passado se perca assume, na narrativa de Mia Couto, contornos ideológicos bem definidos, traduzindo uma postura de resistência frente aos valores impostos pelo colonizador.

Nesse sentido, a ficção surge como perspectiva da reconstrução vislumbrada pela escrita pós-colonial. Assiste-se, pelo novo texto que se impregna da memória coletiva, à reconstrução de um país pelo viés da memória ancestral, soterrada pela visão colonialista:

Mitos, ritos e sonhos são caminhos ficcionais trilhados pelas narrativas de Mia Couto que enveredam pelos labirintos e ruínas da memória coletiva moçambicana como uma forma encontrada para resistir à morte das tradições causada pelas destruições advindas da guerra. As úlceras deixadas nas paisagens são deploradas pela escritura mitopoética do autor, cujo lirismo funciona como bálsamo cicatrizante e cuja lucidez política serve para abrir os olhos do povo, numa tentativa de curar a cegueira reinante em Moçambique, nos atuais tempos pós-coloniais.¹⁹

Como que a vislumbrar um novo futuro, escrito com base no respeito à herança ancestral, o menino passa a enxergar os panos, bem no momento em que o avô morre, numa cena repleta de lirismo:

E saltou para a margem, me roubando o peito no susto. O avô pisava os interditos territórios? Sim, frente ao meu espanto, ele seguia em passo sabido. (...) Presenciei o velho a alonjar-se com a discrição de uma nuvem. Até que, entre a neblina, ele se declinou em sonho, na margem da miragem. (...) Me recordo de ver uma garça de enorme brancura atravessar o céu. Parecia uma seta trespassando os flancos da tarde, fazendo sangrar todo o firmamento. Foi então que deparei na margem, do outro lado do mundo, o pano branco. Pela primeira vez, eu coincidia com meu avô na visão do pano. Enquanto ainda me duvidava foi surgindo, mesmo ao lado da aparição, o aceno do pano vermelho do meu avô. Fiquei indeciso, barafundado. Então, lentamente, tirei a camisa e agitei-a nos ares. E vi: o vermelho do pano dele se branqueando, em desmaio de cor. Meus olhos se neblinaram até que se poentaram as visões.²⁰

Ao apresentar o avô cruzando o rio e se juntando aos seus antepassados – como se acredita em algumas crenças / lugares –, a narrativa mostra a permanência de uma tradição que se verifica, ainda hoje, em religiões de matriz africana que realizam cultos aos mortos, num ritual em que estes se manifestam a partir de panos que se movem sozinhos.

Significativa é, ainda, a imagem de uma garça de enorme brancura atravessando o céu. Mia Couto, em entrevistas, afirma que “no universo moçambicano não é ficção aceitar-se que um homem se converta em bicho. O fluir de identidades entre pessoas, bichos e árvores faz parte do imaginário local.”²¹, assinalando, na descrição da morte do avô, uma imagem que remete de forma inequívoca ao imaginário africano.

O neto, no preciso instante em que o avô morre, torna-se capaz de enxergar os panos e, à semelhança de seus ancestrais, tira a camisa e acena, repetindo um gesto ritualístico tantas vezes executado.

Integrante de *Estórias Abensonhadas*, *Nas águas do tempo* reflete uma mensagem de esperança, de reconstrução de uma identidade que não abdica de uma ancoragem nas raízes e tradições do povo.

No final do texto, tem-se a certeza de que as crenças serão passadas adiante, pois é o menino, já adulto, quem hoje conduz o filho, para que este lhe siga, um dia, os passos:

Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras de meu velho avô: a água e o tempo são irmãos gémeos, nascidos do mesmo ventre. E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem.²²

Vislumbrar os panos significa aprender a ancestral lição sobre vida e morte, e a postura do narrador revela a sua decisão de passar adiante os valores de seus antepassados.

Na literatura do momento pós-colonial, as vozes até então caladas finalmente se erguem, na reelaboração do passado e na escrita de sua História. Nas marcas dessa (re)construção, a escrita de Mia Couto surge como mais um traço desse país que se redescobre e se reescreve, reinventando-se rumo à liberdade.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
- Jornal *Mil Folhas*. Entrevista de Mia Couto. 28/09/02.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares & CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- MOELLWALD, Branca Cabeda Egger. *As estórias de Mia Couto: “ruínas” de um passado colonial*. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP, 2008.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. *A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as Literaturas de Angola, Moçambique e alguns outros diálogos*. Rio de Janeiro: ABE Fraph / Barroso Produções Editoriais, 2003.
- _____. O ar, as águas e os sonhos no universo poético de Mia Couto. *Gragoatá*. n.5. Niterói: UFF, 1998, p. 159-169.
- VENÂNCIO, José Carlos. *Literatura e poder na África lusófona*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

NOTAS

-
- ¹ VENÂNCIO, 1992, p. 62.
- ² Entrevista ao Jornal *Mil Folhas*, publicada em 28/09/02.
- ³ COUTO apud SECCO, 2002, p. 264.
- ⁴ FONSECA & CURY, 2008, p. 36.
- ⁵ HALL, 2006, p. 61.
- ⁶ COUTO, 2008, p. 13.
- ⁷ Ibidem, p. 13.
- ⁸ BOSI, 2003, p. 74.
- ⁹ COUTO, 2008, p. 13. Grifos nossos.
- ¹⁰ Entrevista de Mia Couto ao Jornal *Mil Folhas*, publicada em 28/09/02.
- ¹¹ COUTO, 2008, p.14.
- ¹² Ibidem, p. 14.
- ¹³ FONSECA & CURY, 2008, p. 32.
- ¹⁴ COUTO, 2008, p. 15.
- ¹⁵ BENJAMIN, 1985, p. 210.
- ¹⁶ Ibidem, p.210.

¹⁷ COUTO, 2008, p. 15.

¹⁸ Ibidem, p. 16.

¹⁹ SECCO, 1998, p. 161.

²⁰ COUTO, 2008, p. 17.

²¹ Apud MOELLWALD, p. 4.

²² COUTO, 2008, p. 17.

FULGURAÇÕES DA MEMÓRIA EM MARIA GABRIELA LLANSOL

Vania Baeta Andrade - UFOP *

Peço permissão para iniciar esta comunicação com um “relato de caso”, com um fragmento de experiência. Recentemente, encontrei-me afastada por uma semana das minhas atividades de docência no Departamento de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP/MG), em virtude de suspeita da gripe que tem nos afligido. Dos três cursos que ministro nessa instituição, particularmente, um doía-me por ter de interrompê-lo. Trata-se do Seminário de Literatura Portuguesa, cujo programa privilegia a obra de Maria Gabriela Llansol. Então, para não interromper as aulas, pedi a uma aluna que guiasse a leitura já programada, ou seja, um dos diários da escritora intitulado *Finita*. O tom da leitura havia sido definido nos primeiros dias de aula, quando contei aos alunos sobre uma livraria muito especial que tive o privilégio de conhecer em Lisboa, na companhia de Maria Gabriela Llansol e seu marido, Augusto Joaquim, por ocasião de meu primeiro contato com a escritora, mediado pela generosidade da Profa. Lucia Castello Branco, a quem devo a orientação de mestrado e doutorado *sobre e sob* “a pulsão da escrita”¹ llansoliana. Portanto, o nome dessa livraria, propus, haveria de inspirar a metodologia de nosso curso. Chamava-se “Ler devagar”. Sendo assim, ao fim do dia, a aluna responsável por guiar a leitura, telefonou-me para dar notícias. Disse-me, feliz, que, sim, tudo havia corrido bem, mas que, entremeando a leitura, alguns alunos manifestaram angústia, outros desconforto, por se sentirem “perdidos”. Outros ainda diziam “é belo, mas, realmente, estamos perdidos”. Quanto a mim, reclusa, decidi enviar-lhes uma pequena carta que aqui transcrevo a seguir:

* Psicanalista. Doutora em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da UFMG. Professora Substituta no Departamento de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP.

Belo Horizonte, 31 de agosto de 2009.

Meus alunos queridos,

há pouco tive notícias, através de Sabrina, de que vocês se reuniram... *a ler devagar*. Fiquei feliz. Pois como é sabido, encontro-me impedida de estar com vocês por motivo de saúde. Mas vagar, divagar com vocês, isso, ninguém pode me impedir, nem eu mesma. Por isso, lembro-me da mulher de *O livro das comunidades*, aquela que tinha uma maneira distante de fazer amor, pelos olhos e pela palavra. Daí esta carta.

Então é isso, devagar, vagar, divagar. Gostaria que atentassem para isso, porque é uma das propostas de nosso curso, e porque ela pressupõe uma errância (errância de leitura-pensamento) e, nela, nessa errância, encontramos, necessariamente, a perdição. Há que saber perder-se também. Encontrar-se perdido... que mal há? Será possível sustentar isso? A errância, a perdição? Penso no título de um dos livros de Llansol: *Contos do mal errante*. Então, se há um mal, também há um bem imenso, porque não foi assim, na perdição, e numa certa versão da história, que os portugueses descobriram o Brasil? Imenso bem, bem imenso. Escuta-se o “bem” aí no sentido da propriedade, do poder. Mas podemos escutá-lo bem além, além mar, amar, até onde as palavras possam nos transportar. Até onde elas podem nos transportar? Essa pergunta concerne, rigorosamente, à literatura, digamos. Talvez, por isso, Llansol defina: o texto, lugar que viaja... e nos leva além.

Quanto ao sentido, gostaria de sugerir que, hoje, lessem, relesem e comentassem um pouco esta passagem de *Um beijo dado mais tarde*, passagem instrutiva, no que diz respeito a como ler esse texto, esse que viaja e deseja nos levar, elevar, além. Ele diz:

Nunca olhes os bordos de um texto. Tens que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. Mas, no ponto-voraz, surgem fugazes as imagens. Também lhes chamo figuras. Não lighes excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua. Vou, finalmente, soletrar-te as imagens deste texto, antes que meus olhos se fatiguem. O milionésimo sentido da voz, “tiro o lápis da mão”, o gesto de partir a luz, o pensamento de uma criança, cópias da noite, passeio nocturno, “era um dia verde”, o afecto do negro, sob o lenço da noite. O indizível é feito de mim mesma, Gabi, agarrada ao silêncio que elas representam.² [grifo meu]

Em seguida, gostaria de lhes ofertar mais um poema de meu poeta nicaragüense, Ruben Dario, pois, dialogando com o excerto acima de Llansol, ele pode nos conduzir, no seio da perdição ou, quem sabe, rumo a ele. Chama-se *La canción de la noche en el mar*:

¿Qué barco viene allá?
¿Es un farol o una estrella?
¿Qué barco viene allá?
¡ Es una linterna tan bella...
y no se sabe adónde va!

¡Es Venus, es Venus la bella!
¿Es un alma o es una estrella?
¿Qué barco viene allá?
Es una linterna tan bella...
¡y no se sabe adónde va!

¡Es Venus, es Venus, es Ella!
Es un fanal y es una estrella
que nos indica el más allá
y que el Amor sublime sella,
y es tan misteriosa y tan bella,
que en la noche deja su huella*
¡y no sabe adónde va!

*[huella significa rastro, pegada, vestígio]

Recebam meu abraço,
Vania Baeta Andrade

O texto, lugar que viaja,³ nos ensina Llansol e, com Ruben Dario, já sabemos que não se sabe: “*no se sabe adónde va*”/“*no se sabe adónde irá*”. Afinal, as imagens são fugazes e a fidelidade à indeterminação, só ela, “*nos indica el más allá*”, deixando, *en la noche, su huella*. Pois não foi sempre essa a responsabilidade última do poeta, indicar o mais além?

Resta-nos seguir seu rastro, os vestígios de sua passagem. Daí o sentido da perdição, a errância do sentido, o erro do finito – a infinitude contida na finitude do texto –, a nau perdida da história que o texto de Maria Gabriela Llansol descobre, acolhe e fulgura.

O resto, poderíamos pensar com a escritora, é a impostura da língua: a inexorável impostura da língua. Mas também poderíamos pensar, com ela, em *A restante* vida: os restos da história, da memória e da desmemória; a vida para além da vida, aquilo que a autora nomeou “o vivo”.

O desconforto dos alunos, então, indica a necessidade, instaurada por esse texto, de um novo pacto de leitura (“pacto de desconforto”, nos diz Llansol), para o qual não há paradigma, e sobre o qual o texto de Lucia Castello Branco vem, há muito, lançando a sua luz. Também poderíamos tomar as palavras do Prof. João Barrento, a propósito de

uma análise do pequeno livro de MGL, *Amar um cão*, e dizer: “Estamos apenas nascendo para este Texto. O nosso pensamento, tal como o do cão Jade, é ainda ‘um pensamento de leite’, o lugar a partir do qual fazemos perguntas é ‘um berço’”.⁴

Então, desde esse lugar, tentaremos aqui fazer um trajeto, um trajeto sempre errante: partimos da idéia de “figurações da memória” para chegar à de “fulgurações da memória”. E a pergunta que fazemos é: haveria nesse trajeto uma direção, uma direção da cura da história da Tradição, da tradição melancólica do romance?

Partimos da idéia de figura, pois ela nos levará ao cerne do procedimento llansoliano. Podemos supor, com Blanchot, que a textualidade llansoliana situa-se, situa-nos e coloca em estado de desastre (queda do astro) categorias fundamentais para a estruturação romanesca, isto é, espaço/tempo/personagem/enredo, etc. É, justamente, a noção de figura, tal qual a concebe o projeto textual llansoliano, aquela que possibilitaria essa operação. O desastre, sim, mas também “a ressurreição dos corpos”, diria Maria Gabriela Llansol.⁵ É necessário, portanto, vislumbrar tal noção e, quem sabe, sondar aí a presença e implicação *da* e *na* elaboração pessoana em torno de seus heterônimos, também denominados, por ele mesmo, de figuras. Lemos em “Gênese e justificação da heteronímia” de Fernando Pessoa:

Há autores que escrevem dramas e novelas; e nesses dramas e nessas novelas atribuem sentimentos e idéias às figuras, que as povoam, que muitas vezes se indignam que sejam tomados por sentimentos seus, ou idéias suas. Aqui a substância é a mesma, embora a forma seja diversa.

A cada personalidade mais demorada, que o autor destes livros conseguiu viver dentro de si, ele deu uma índole expressiva, e fez dessa personalidade um autor, com um livro, ou livros, com as idéias, as emoções, e a arte dos quais, ele o autor real (ou porventura aparente, porque não sabemos o que seja realidade), nada tem, salvo o ter sido, no escrevê-las, o médium de figuras que ele próprio criou.

Nem esta obra, nem as que se lhe seguirão têm nada que ver com quem as escreve. Ele nem concorda com o que nelas vai escrito, nem discorda. Como se lhe fosse ditado, escreve; e, como se lhe fosse ditado por um amigo, e portanto com razão lhe pedisse para que escrevesse o que ditava, acha interessante — porventura só por amizade — o que, ditado, vai escrevendo.

O autor humano destes livros não conhece em si próprio personalidade nenhuma.⁶ [grifos nossos]

Passemos à concepção llansoliana de figura, localizada em um fragmento do diário *Um falcão no punho*, intitulado, precisamente, “Gênese e significado das figuras”. Nesse diário, ela nos conta:

À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável e/ou hermético. Nessas circunstâncias identifiquei progressivamente “nós construtivos” do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas, mas módulos, contornos, delineamentos.⁷

Encontramos em um livro recentemente lançado, intitulado *O que é uma figura?*, em ensaio homônimo de João Barrento (organizador da coletânea), um comentário inicial acerca da proximidade-distinção entre esses dois textos, que giram em torno das figuras (pessoanas e llansolianas). Leiamos:

A secção intitulada “Gênese e significado das figuras” em *Um falcão no punho* (pp. 130-131) pode funcionar como uma espécie de “texto fundador” para o entendimento da categoria da Figura no texto de Maria Gabriela Llansol, um pouco à semelhança da “Carta sobre a Gênese dos heterônimos”, de Pessoa a Casais Monteiro – mas aqui sem aquela componente de vertigem alucinatória do inventor que inventa o que lhe aconteceu um dia (uma noite) no palco de seu “drama em gente”. Llansol avança antes, auto-reflexivamente, uma série de marcas que serão decisivas para a delimitação do conceito de figura nesta Obra.⁸

Ao que tudo indica, encontramos em Llansol uma continuidade da problemática pessoana, no que diz respeito ao processo de despersonalização e suas saídas estéticas. Os “nós construtivos” do texto llansoliano, as figuras que o habitam e o tratamento dado não deixam de constituir um avanço em relação às questões envolvidas em, cito, retomando a explicação de Fernando Pessoa: “personalidade nenhuma”; “porque não sabemos o que seja realidade”; “o médium de figuras que ele próprio criou” (vislumbra-se aqui o nó na temporalidade, necessária para pensar a relação entre criador e criatura); “nada que ver com quem as escreve”; o “ditado”; a “amizade”. Tais questões não são estranhas à obra llansoliana. Dissemos que o tratamento dado não é o mesmo, obviamente, mas não é à toa que, dentre os livros da escritora, encontremos um, intitulado: *Onde vais, drama poesia?* Então, sem muito esforço, podemos ver passar aí “o drama em gente” de Fernando Pessoa. E a pergunta: *Onde vais?* Será que a responderemos com Ruben Dario: *¡y no se sabe adónde va! ¡y no se sabe adónde irá!?* Ou ainda com Maurice Blanchot: ““Para onde vai a literatura?”. Sim, pergunta espantosa, mas o mais espantoso é que, se existe uma resposta, ela é fácil: a literatura vai para si própria, para a sua essência, que é seu desaparecimento.”⁹

De qualquer modo, tal interrogação não deixa de ter uma resposta na criação do mundo figural llansoliano. A figura resulta daquilo que podemos considerar como uma travessia da representação, projeto, sim, da modernidade, mas que abre aqui possibilidades absolutamente novas. Sendo assim, em lugar de personagens, típicos da representação dita realista e suas variantes, a figura passa a ser concebida, não mais como *persona*, reconstituição ou representação de um *Eu* imaginário referencial, mas avança. Trata-se agora de “nós construtivos” do texto, exterioridade configurada em módulos, contornos, delineamentos, que mapeiam poalhas de luz possíveis à feitura do verbo, imagens fugazes, soletradas. Trata-se da ousadia, da lucidez ou da loucura de experimentar as possibilidades da língua, enquanto fora da escrita representativa.

Articulada a dimensão da língua, desdobrada em suas possibilidades i-lógicas, vemos surgir o mundo como *o desconhecido que nos acompanha*,¹⁰ porque, com Pessoa e Llansol, já não sabemos o que seja realidade, a não ser a inexorabilidade da impostura, da *impostura da língua*, repetimos. Por isso, ela nos diz: “Não ligue excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes é impostura da língua.”

O que está em causa aqui, parece, é o mundo, ou seja, a relação entre as palavras e as coisas, a referencialidade, a arbitrariedade do signo e as consequências de um determinado pacto social, em que a ideologia só pode circular às custas de um semblante natural, tal qual nos ensina Louis Althusser. A realidade? Que mundo é esse em que proliferam *reality shows*, depois de um século não sabendo o que seja realidade?

Em um texto intitulado “A literatura e o direito à morte”, Maurice Blanchot¹¹ elabora a formulação, segundo a qual a palavra é a morte da coisa. Sim, nos diz ele, o mundo, que é o mundo da linguagem, funda-se numa hecatombe inicial: a coisa, enquanto coisa, há de morrer para que a palavra viva. Por outro lado, Maria Gabriela Llansol parece tratar da mesma questão quando, em um discurso intitulado “Para que o romance não morra”,¹² ela constata: “nós somos criados longe, à distância de nós mesmos”. Pois, podemos pensar, essa distância não é outra que aquela instaurada pela própria linguagem. Além do mais, essa distância, do objeto para sempre perdido, não é outra senão aquela que instaura a possibilidade melancólica: o crônico labor, a inefável tarefa, um luto que não se dá. E ainda, podemos, a partir disso, perguntar: como pensar a obra llansoliana, aquela que busca alcançar as fontes da alegria, no seio de uma cultura que forja sua letra numa lápide, escrevendo “saudades”. Saudade, palavra intraduzível, umbigo do impossível: o objeto para sempre perdido. Além do mais, a letra portuguesa insere-se, a partir daí, numa tradição maior, na tradição melancólica do

romance. Lemos assim a trajetória do romance moderno, segundo Susana Kampff Lages, a partir de “O narrador” de Benjamin:

A linhagem inaugurada por Cervantes funda-se numa disposição que determinará a atitude essencialmente melancólica do romancista para com o que recebe da tradição: ‘O romancista recebe a sucessão sempre com uma profunda melancolia’. Ela encontra a sua expressão moderna no melancólico fecho do romance de Flaubert, *A Educação sentimental*, em que os dois amigos, protagonistas, recordam um episódio dos tempos de juventude, de uma maneira que toda a vida anterior e, conseqüentemente, todo o romance, é interpretada sob nova luz, mais definitiva e também mais melancólica.

Esse abalo detectado por Benjamin na maneira de contar uma história pode ser ligado ao aflorar de uma nova consciência, de uma consciência que convencionamos chamar de ‘moderna’. Se o desejo mais ínfimo da literatura moderna – e, em última instância, talvez, de toda literatura – é aquele de coincidir consigo mesma, de eliminar qualquer traço de distância temporal entre autor e escrita, qualquer lapso entre expressão e forma de expressão – ele corresponde a um impulso que nos é familiar: o impulso melancólico, cujo propósito não é outro senão afirmar a perda de objeto para, a seguir, evidenciar o desejo de resgatá-lo, negando qualquer separação passada. O romance como gênero fundador da modernidade funda-se, por sua vez, no solo móvel e subterrâneo de ambíguos influxos melancólicos. Esse caráter eminentemente ambíguo do romance, sublinhado, entre outros, por Octavio Paz, poderia ser talvez atribuído também a essa melancolia de origem, que reaparece sob as formas dissimuladas do humor e da ironia —, figuras de distanciamento, separação por excelência e que, como os influxos que lhe dão origem, se manifestam também nesse momento essencialmente solitário, que é o momento da leitura. ”¹³

Contudo, deixemos a pergunta suspensa e avancemos no pensamento de Maurice Blanchot. Vimos que a palavra é a morte da coisa, mas ela também é vida — sopro — é a vida que carrega a morte, a morte da coisa, e nela, nessa morte, se mantém. E mais, a palavra livre da representação da coisa, livre da representação de uma suposta realidade, livre da utilidade comunicativa, a palavra na mão do poeta, ela é a própria coisa a ser esculpida. A coisidade da palavra, o sussurro mudo que a habita, concha, o canto das sereias, sua concretude e o além. Não estaria aí, então, a possibilidade de ressurreição, a vida para além da morte, a ressurreição dos corpos almejada pelo texto llansoliano?

Contudo, encontramos justamente aí um processo já descrito nos manuais psiquiátricos. Trata-se do fenômeno denominado “Reificação”: concretismo ideativo que consiste em usar os conceitos (abstratos) e os símbolos como se fossem questões concretas, de uma significação privada e pessoal; processo de transformação do abstrato em coisas reais e concretas.¹⁴

Talvez, por isso, Marguerite Duras disse que só os loucos escrevem completamente. Ou a própria Maria Gabriela Llansol, em *Onde vais, drama-poesia?*,

indica que, para ler o texto llansoliano, há que se “psicotizar” um pouco. Eis o preço da palavra livre, eis o peso da palavra que voa.

A essa palavra livre, cada vez mais livre, à medida que a escritora foi ousando sair da escrita representativa, e encontrando-se sem normas, sobretudo mentais, corresponderia (em seu processo de reificação) uma rarefação referencial. Não é sem consciência, portanto, que Llansol aponta para uma “psicotização”.

Ainda, é possível acrescentar que alguns manuais psiquiátricos, ao descrever o fenômeno da reificação, localizam-no abundantemente em casos de autismo. Por outro lado, o mundo figural llansoliano, ao sair da escrita representativa, acaba realmente por construir um mundo auto-referencial. Começamos a lidar com categorias próprias, idiossincráticas, figuras do “Espaço Edênico”, que são os nós construtivos desse texto: não há leitor, mas *legentes*; não há leitura, mas *sexo de ler*; não há escritor, mas um *corp’a’screver*; não há personagens, nem ficção, mas *existentes-não-reais* e *reais-não-existent*s; não há enredo, mas *cenar fulgor*. Estamos, portanto, agora, sob *o luar libidinal* e *as cópias da noite*, porque *este é o jardim que o pensamento permite*, onde transita Temia, a *rapariga que temia a impostura da língua*, onde transita Aossê (anagrama de Pessoa), onde transita Comuns (anagrama de Camões), onde transita San Juan de La Cruz, Ana de Peñalosa, Teresa de Lisieux, Nietzsche, Hadewijch d’Anvers, Mestre Eckhart, Spinosa e tantos outros transfigurados pelo Espaço Llansol. Sim, é outro mundo. E nele, talvez agora, encontremos a *chave-de-ler* nas mãos de uma *rapariga desmemoriada* ou no ramo (anagrama de amor) decepado de *Prunus Triloba*, árvore, que florirá.

Ramo, anagrama de amor; Trela, anagrama de letra (cf. *Amar um cão*): à manipulação das letras em sua concretude, tão corrente no processo de reificação – textual llansoliano, neste caso – corresponde uma operação de fulguração. Essa operação poderia ser chamada de uma “prática da letra”, e poderíamos conceber nela, ao lado da fulguração, um princípio de mutabilidade, deslocamento da fixidez histórica para um devir constante. Pensemos em Dom Sebastião transfigurado em Dom, a dádiva e o dom de Dom Arbusto (cf. *Causa Amante*).

Propusemos, no início deste texto, percorrer, mesmo que de maneira errante, um trajeto: de “figurações da memória” a “fulgurações da memória”. Dissemos que vislumbrávamos nesse trajeto uma direção que, apesar de temerária, afirmava uma cura da história da Tradição, da tradição melancólica do romance. No entanto, no lugar da cura, curiosamente, chegamos na loucura: a psicotização, o autismo. Entendemos que a

auto-refencialidade da obra de arte é uma das vertentes da modernidade. Entendemos também que é provavelmente isso o que exige, na leitura, que se faça um “pacto de desconforto”, ou uma espécie de “psicotização”, ou de autismo, pois há de se abrir mão das relações referencias comuns, das ligações semânticas usuais, do mundo como conhecido. Agora “o mundo é o desconhecido que nos acompanha”.¹⁵

Então, não temos a cura, mas a loucura. Contudo, ela, a loucura, é sabido, não é estranha à tradição que se inaugura com o “cavaleiro da triste figura”, *Don Quijote de La Mancha*. Ora, nos diz Suzana Kampf Lage, “por trás da famosa figura cervantina está uma das versões mais perniciosas da melancolia: a loucura, associada ao excesso de estudo, de leitura; de tanto ler novelas de cavalaria, ‘secou-lhe o cérebro’ (*se Le seco El cérebro*): Dom Quixote perde o juízo e passa a querer fazer a realidade adequar-se a suas leituras”.¹⁶

Mas que loucura é essa, qual a lucidez da loucura llansoliana? Deixemos que Llansol nos ofereça um vislumbre: “Na realidade, para escrever este tipo de texto, o escritor tem de se deixar fulgorizar em parte. E a quem lê sucede o mesmo, no espaço da leitura. Todo processo de deslocação de fronteiras se aparenta a um processo psicótico...”.¹⁷

Lembre-mos, para não ser quixotescos, que se trata de uma obra de arte. Estamos, assim, na esfera de um laço social absolutamente singular. Não podemos dizer que não há nessa obra um vasto e importante diálogo com a Tradição; com a linhagem, na qual ela se inscreve; com as leituras que aí se escrevem, traduzem, transluzem.

Nesse diálogo, nas fulgurações da memória (pessoais e históricas), tratadas em ponto biografemático,¹⁸ na concretude da letra, cintilam os restos arrancados da trama da existência. A travessia da representação em Maria Gabriela Llansol só é possível porque ela parte do objeto perdido, transformando-o em causa — *Causa amante*, causa de desejo —, criando aí a condição de possibilidade, de abertura para uma palavra genesíaca: o verbo transformado em poalha de luz, pós-apocalíptica.

Não se trata mais de uma representação mimética, mas de um fato de linguagem genesíaco, um “Espaço Edênico” como o nomeia a escritora, fato que torna alguém ou algo visível, pela utilização de meios gráficos — a letra —, pictóricos — desenhando cenas —, e plásticos — dando forma ao fulgor, ao brilho, à luz transmitida ou refletida por qualquer corpo; luminância breve, fugaz.

As imagens assim soletradas constituem uma unidade que, embora em um primeiro momento pareçam ilógicas, têm o dom de dar visibilidade à invisibilidade dos afetos, do fulgor. Em *O jogo da liberdade da alma* podemos ver:

que o invisível, quando se sensualiza, abre à linguagem caminhos que o narrativo obliterou com a tampa do piano, os muros baixo do real, as tênues paredes da vida

que, chegando a esse ponto, o escrever tem uma visibilidade sem fim que, por isso, a nova linguagem é fácil, e se reproduz por si mesma, contendo em si o próprio princípio de existir
que é querer continuar a viver sem que o grau da vida degenere, antes aumente constantemente a vontade de dizer, explícita, a impossibilidade de dizer, ou de *indizível*
que este caminho dá vontade de chorar ou de rir,
sendo clara a alternativa de sair desse mal¹⁹

Sair desse mal, sair da melancolia, poder dizer «O texto é a alegria que me espera na linguagem». Ou, ainda, escutemos Llansol em seu *Jogo da liberdade da alma*:

Quando, já morta, atravesso a rua [...], vejo o nu reflectido no rio que dela corre. A *comunicabilidade* das artes (que palavra estranha!), mesmo a de textualizar, ou seja, a de tornar o amor infinito, seria apenas uma melancólica constatação da noite. Se essa certeza me acompanha, a sensação, no entanto, de ter escrito uma *coisa firme* sobre o conhecimento e o seu amor não me abandona.²⁰

Então, num tom de pujança ímpar, poderemos, enfim, ofertar (al Quijote, a San Juan de la Cruz, a Camões, a Fernando Pessoa, a Dom Sebastião, a Ruben Dario) a nossa prece profana de cada dia:

bem-aventurados os alucinados, porque deles será o real
bem-aventurados os desiludidos, porque neles o pensamento se fará humano
bem-aventurados os corpos que morrem, porque deles será a sensualidade do invisível
bem-aventurados os desesperados, porque deles será a restante esperança
bem-aventurado sejas tu, ó texto, porque nos abres a geografia dos mundos
bem-aventurada sejas tu, ó Terra, porque tua será a explosão que levará o vivo a todo o universo.²¹

REFERÊNCIAS

BARRENTO, João. (orgs.) *O que é uma figura?* Diálogos sobre a obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação. Lisboa: Mariposa Azual, 2009.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BRANCO, Lucia Castello; ANDRADE, Vania Baeta. (orgs.) *Livro de asas: para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Rubens de Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FERNANDEZ, Francisco Alonso. *Fundamentos da psiquiatria atual*. Tomo1 – Psiquiatria Geral. 4.ed. Madrid: Editorial Paz Montalvo, 1979.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução & melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Na casa de julho e agosto*. 2. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. 2. ed. Lisboa: Relógio d'água, 1999.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. 2. ed. Lisboa: Relógio d'água, 1996.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Contos do mal errante*. 2.ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Edições Rolim, 1990.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. 2. ed. Lisboa: Relógio d'água, 1998.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Amar um cão*. Colares: Colares, 1990.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Ardente texto Joshua*. Lisboa: Relógio d'água, 1998.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, drama poesia?* Lisboa: Relógio d'água, 2000.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O Senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio d'água, 2002.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio d'água, 2003.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1 – O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. 2. ed. Lisboa: Relógio d'água, 1996.

PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

NOTAS

¹ O termo é de Maria Gabriela Llansol e se encontra em *Na casa de julho e agosto*. Cf. nossa tese de doutorado *A pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*. UFMG, 2006.

² Llansol, 1990, p. 112-113.

³ Llansol, 1998, p. 135.

⁴ Branco; Andrade, 2007, p. 19.

⁵ Cf. Quarta capa de *Ardente texto Joshua*.

⁶ Cf. Gênese e justificação da heteronímia. In: Pessoa, 1995, pp.77-102.

⁷ Llansol, 1998, p.130.

⁸ Barrento, 2009, p.121.

⁹ Blanchot, 1984, p.205.

¹⁰ Essa idéia aparece reiteradamente em *O Senhor de Herbais*. Cf. , por exemplo, na p.38.

¹¹ Cf. A literatura e o direito à morte. In: Blanchot, 1997.

¹² Llansol, 1994, pp. 116-123.

¹³ Lages, 2002, p. 135-136.

¹⁴ Cf. Fernandez, 1979.

¹⁵ Cf. Llansol, 2002.

¹⁶ Lages, 2002, p. 135.

¹⁷ Llansol, 2000, p. 215.

¹⁸ Cf. Barthes, 1990.

¹⁹ Llansol, 2003, p. 11-12.

²⁰ Llansol, 2003, p. 9.

²¹ Llansol, 1998, p. 146-147.

SOBRE O ENSINO E A APRENDIZAGEM DAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA NA ESCOLA

Vima Lia Martin - USP¹

Pesquisadores e educadores importantes têm enfatizado o papel central que a educação literária possui na formação da consciência crítica daqueles que se dispõem a estudar os textos literários. De fato, o estudo da literatura constitui um espaço de reflexão e de ação que apresenta implicações sociais, culturais e políticas bastante significativas.

No sistema educacional brasileiro, a formação do chamado leitor literário, conforme as Orientações Curriculares do Ensino Médio (MEC/2004), deveria contribuir efetivamente para a ampliação da autonomia intelectual e da perspectiva crítica do aluno/leitor. Especialmente o documento que se refere aos conhecimentos de literatura, que contou com o suporte crítico de Haqira Osakabe (UNICAMP) e Lígia Chiappini (USP), enfatiza a especificidade, a complexidade e a autonomia da disciplina literatura, ainda que seus conteúdos tenham sido incorporados aos chamados estudos da linguagem (Área de Linguagem, Códigos e suas Tecnologias).

Ensinar literatura na escola se torna ainda mais desafiador se atentarmos para o cumprimento da Lei 11.645/08, que torna obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras.

Atentos a esse cenário - e no âmbito de nossa atuação como docente e pesquisadora da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa -, apresentaremos a seguir algumas sugestões para o ensino e para a aprendizagem das literaturas de língua portuguesa, baseadas no *método comparativo* e na *abordagem prospectiva*, na esteira do proposto por Benjamin Abdala Jr. em “História literária e o ensino das literaturas de língua portuguesa” (2003).

O método comparativo, baseado na leitura contrastiva de textos literários escritos em português, favorece a reflexão sobre a identidade nacional, cultural e literária dos países de língua oficial portuguesa. Sob a óptica comparatista, conhecer e

¹ Professora doutora da Universidade de São Paulo.

explicar sistemas culturais e literários diferentes, que compartilham de um mesmo sistema lingüístico, adquire maior consistência, uma vez que são evidenciados espaços literários de intercâmbio e tensão entre valores sócio-culturais heterogêneos.

Já a perspectiva prospectiva mostra-se fundamental para o exercício de uma cidadania ativa. Sem desconsiderar sentido histórico do texto, sua função e valor no momento específico em que foi escrito, importa sobretudo seu interesse literário afinado com as demandas da vida contemporânea: nesse sentido, é fundamental que professores e alunos possam atualizar os sentidos do texto e responder a seguinte questão: afinal, o que ele me diz hoje?

Nossas sugestões baseiam-se principalmente numa *ampliação de foco* no que tange à apreensão dos tradicionais conteúdos de literatura tal como dispostos em grande parte dos materiais didáticos brasileiros disponíveis e em circulação na atualidade. Expandindo os repertórios já oferecidos, nossa proposta é que haja a inclusão de autores e textos das literaturas afro-brasileira e africanas, preferencialmente em diálogo com o conjunto de autores e textos já *canônicos* nos currículos escolares. Com isso, objetivamos sugerir caminhos para uma prática pedagógica simultaneamente crítica e propositiva, calcada na percepção plural e dinâmica da história da literatura.

Formulamos a seguir cinco propostas de inserção desses “novos conteúdos” no currículo já conhecido que, como sabemos, obedece a cronologia da historiografia literária: no momento em que se estudam os primeiros textos produzidos no período colonial, no momento em que se estuda o Arcadismo, o Romantismo, o Modernismo e a literatura produzida por Guimarães Rosa. Focalizaremos, de modo bastante sucinto, cada uma dessas possibilidades.

PRIMEIRA POSSIBILIDADE: O ESTUDO DE TEXTOS LITERÁRIOS PRODUZIDOS SOBRE A COLONIZAÇÃO

Nos capítulos dedicados ao estudo dos textos produzidos no início do período colonial, costuma-se discutir a expansão do império português. E, nesse momento, pode ser problematizada não apenas a dominação colonial no Brasil, mas também nos países africanos colonizados por Portugal.

Um viés que nos parece bastante interessante para a discussão sobre o colonialismo diz respeito à focalização de textos literários, escritos *a posteriori*, que abordam a questão do choque cultural estabelecido entre europeus e “indígenas”.

No Brasil, foi principalmente a partir do século XIX que os textos literários passaram a discutir, de modo mais verticalizado, as especificidades da cultura brasileira. Já na África colonizada por Portugal, foi apenas nas primeiras décadas do século XX que começou a ser produzida, de maneira mais sistematizada, uma literatura preocupada em dar visibilidade às marcas das culturas locais, de matriz africana.

Assim, quando o colonizado pôde, finalmente, tomar a palavra e elaborar, com mais autonomia, seus próprios pontos de vista, os textos literários começaram a apresentar uma leitura bastante crítica das tensões culturais decorrentes do encontro da cultura europeia com as culturas nativas dos povos que habitavam os territórios que hoje constituem os países africanos de língua portuguesa.

Para compreender o empenho dos escritores africanos em expressar a sua perspectiva sobre a colonização, vale, por exemplo, discutir o texto *Eu e o Outro – O invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto*, do escritor angolano Manuel Rui (1985). Nele, o autor dirige-se virtualmente ao próprio colonizador e, depois de responsabilizá-lo pelo fim da harmonia existente entre o homem e o mundo antes da invasão colonial, propõe uma maneira solidária de lidar com a sua presença irreversível. Também o poema “Prelúdio”, do caboverdiano Jorge Barbosa é um bom exemplo de texto que pode servir para suscitar a reflexão dos alunos:

Quando o descobridor chegou à primeira ilha
Nem homens nus
Nem mulheres nuas
Espreitando
Inocentes e medrosos
Detrás da vegetação.

Nem setas venenosas vindas no ar
Nem gritos de alarme e de guerra
Ecoando pelos montes.

Havia somente
As aves de rapina
de garras afiadas
As aves marítimas
de vôo largo
As aves canoras
assobiando inéditas melodias

E a vegetação
Cujas sementes vieram presas
Nas asas dos pássaros
Ao serem arrastadas para cá
Pela fúria dos temporais.

Quando o descobridor chegou

E saltou da proa do escaler varado na praia
Enterrando
O pé direito na areia molhada

E se persignou
Receoso ainda e surpreso
Pensando n'El-Rei

Nessa hora então
Nessa hora inicial
Começou a cumprir-se
Este destino ainda de todos nós.

(Jorge Barbosa, "Prelúdio", in: *Antologia africana de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2003, p. 128-9.)

SEGUNDA POSSIBILIDADE: O ESTUDO DO ARCADISMO E DO DEGREDO

O estudo do movimento árcade brasileiro contempla reflexões sobre a participação de escritores em movimentos de emancipação política, em especial na Inconfidência Mineira. Nesse momento, é possível ampliar a perspectiva tradicional do ensino desse conteúdo, considerando a questão dos degredados brasileiros que foram sentenciados a cumprir pena na África, nomeadamente em Angola e Moçambique. A experiência desses homens mostra como seu deslocamento espacial foi responsável por aproximar pessoas, idéias e práticas dos dois lados do Atlântico.

Nesse sentido, a trajetória de Tomás Antonio Gonzaga em Moçambique é emblemática. Acusado de conspirar contra o governo português, ele foi preso em 1789. Em 1792, sua pena foi convertida em degredo e o poeta foi enviado a Moçambique, onde deveria permanecer por dez anos. Mas o poeta não volta ao Brasil. Na África, casa-se com Juliana de Sousa Mascarenhas, filha de um rico comerciante de escravos, e ocupa importantes cargos ligados ao governo português.

O degredo de Gonzaga em Moçambique e seu encontro com a jovem Juliana inspiraram o escritor moçambicano Mia Couto a escrever uma interessante versão sobre o nascimento da poesia moçambicana. Vejamos:

Começo por uma história. Uma história verdadeira. No deambular do século XIX, uma moçambicana chamada Juliana vivia no sossego da sua pequena ilha, na serena contemplação das águas do oceano Índico. A pacatez de sua vida seria alterada, uma certa tarde em que o seu pai, um próspero comerciante chamado Sousa Mascarenhas, trouxe para casa um homem doente. O homem ardia em febre e para assegurar tratamento ele ficou alojado num quarto do casarão. Juliana foi a enfermeira de serviço, responsável pela lenta recuperação do intruso.

Durante a convalescença, Juliana e o homem se apaixonaram. A ternura de Juliana era devolvida por via de versos rabiscados em folhas dispersas. Pouco tempo depois, os dois se casavam. Nos demorados serões da casa colonial se juntava a gente culta da ilha e o homem declamava poesia. Esses serões faziam nascer o primeiro núcleo de poetas e escritores na Ilha de Moçambique, a primeira capital da colônia de Moçambique. Esse homem era um brasileiro e chamava-se António Gonzaga. Anos depois ele e a sua amada Juliana faleceram e foram enterrados no pequeno cemitério da Ilha. O nascimento da poesia moçambicana está marcado por um encontro que seria bem mais do que um casamento entre duas pessoas. Havia ali uma espécie de presságio daquilo que seria um entrosamento maior que iria prevalecer.

(COUTO, Mia. “O sertão brasileiro na savana moçambicana”. In *Pensatempos. Textos de opinião*. Lisboa/Maputo: Editorial Ndjira, 2005.)

Nossa sugestão é que, ao se estudar o Arcadismo brasileiro, seja também considerada a questão do degredo, como forma de aproximação entre brasileiros e africanos. Nesse sentido, o texto de Mia pode ser convocado para iluminar esse diálogo estabelecido em fins do século XVIII.

TERCEIRA POSSIBILIDADE: O ESTUDO DO ROMANTISMO, DA ASCENSÃO DO ROMANCE E DA POESIA AFRO-BRASILEIRA

Comumente, o estudo da prosa e da poesia romântica é proposto separadamente. Não apenas nas escolas de Ensino Médio, mas também em muitos dos cursos de literatura brasileira ministrados nas universidades. No que tange aos estudos sobre a prosa, é de grande relevância o fato de que foi justamente durante o século XIX que o gênero romance se consolidou e se popularizou na forma em que o conhecemos hoje.

Entretanto, a história de formação do romance é freqüentemente focalizada a partir da perspectiva européia e costuma deixar de fora outras histórias formativas. Nos países africanos colonizados por Portugal, por exemplo, o romance surge, no século XX, constituindo-se como um espaço para a projeção de identidades de nações que começavam a ser imaginadas. E, como gênero propício para a investigação e o mapeamento de realidades históricas e culturais, o romance escrito nesses países oferece um amplo painel das múltiplas faces que os caracterizam.

No caso específico de Angola, o primeiro romance publicado foi *O segredo da morta (romance de costumes angolenses)*, de Assis Jr. (1934). Na esteira dessa obra

pioneira, os romances escritos por Castro Soromenho, Óscar Ribas, José Luandino Vieira e Pepetela, por exemplo, colaboraram de forma decisiva para a consolidação do gênero romanesco no país. Colocar essa história em relevo é uma forma de favorecer uma percepção mais plural, dinâmica e crítica da história da literatura.

Já no âmbito dos estudos sobre a poesia romântica, é possível estabelecer paralelos entre a produção empenhada de escritores comprometidos coma Abolição, como Castro Alves e Luis Gama, por exemplo, e a produção poética contemporânea configurada como “afrodescendente”. Nesse sentido, importa enfatizar que condição subalterna dos negros no Brasil não foi substancialmente alterada com o fim da escravidão. Por isso, no campo de literatura, a sua luta por emancipação e por um Brasil sem preconceito racial tem sido contínua.

O início da publicação dos *Cadernos Negros*, em 1978, é um interessante exemplo dessa luta. Trata-se de uma publicação literária que, desde o seu primeiro número, divulga contos e poemas que tematizam a vida, a tradição e a cultura dos negros brasileiros. Propor aos alunos a reflexão sobre contos e poemas publicados nos *Cadernos Negros* pode ser uma excelente oportunidade de reflexão sobre o preconceito e a condição dos afrodescendentes na atualidade.

QUARTA POSSIBILIDADE: O ESTUDO DO MODERNISMO (SEMANA DE ARTE MODERNA E OS CHAMADOS “ESCRITORES REGIONALISTAS”) E SUA REPERCUSSÃO NA ÁFRICA

Ao se propor o estudo da literatura modernista brasileira, pode-se focalizar a sua importância para a consolidação das literaturas africanas de língua portuguesa. No campo da poesia, por exemplo, as propostas dos escritores modernistas brasileiros repercutem nos textos elaborados pelos escritores dos países africanos, em especial em Angola, Cabo Verde e Moçambique.

Como se sabe, a afirmação de nossa independência literária foi uma preocupação que determinou temas e formas da poesia concebida por poetas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira. Para eles, a questão da identidade nacional foi prioritária e se traduziu em poemas que falavam sobre a história e o cotidiano brasileiros através de uma linguagem irreverente, que flexibilizava as normas gramaticais ao aproximar a língua falada e a escrita poética.

A afirmação de uma dicção nacional – a “fala brasileira”, nas palavras de Mário de Andrade – constitui-se, assim, como uma das molas mestras da nossa experiência modernista, dado o seu caráter fundante de uma personalidade cultural autônoma. E é justamente a adesão dos escritores africanos a um universo literário que afirmava sua independência em relação aos padrões culturais portugueses que pode explicar o diálogo estabelecido entre a poesia africana e a poesia modernista brasileira.

Daí a relevância das propostas do nosso modernismo como modelos dinamizadores das transformações que se buscavam no momento de afirmação das identidades nacionais africanas. A revista angolana “Mensagem” (1951), cujo lema era “Vamos descobrir Angola!”, a pioneira revista “Claridade” (1936), em Cabo Verde, e a revista “msaho” (1952), em Moçambique, são espaços de expressão de intelectuais e escritores que, como já havia ocorrido no Brasil, reclamavam uma cultura “autêntica”, enfatizando a complexidade das realidades locais e os anseios de liberdade popular.

Já no campo da prosa, os romances escritos por Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado, por exemplo, também repercutem fortemente na ficção africana. Seus textos, que foram porta-vozes de uma perspectiva crítica sobre a realidade social brasileira, evidenciam os anseios e os limites de grupos socialmente marginalizados e expõem, em maior ou menor grau, a tensão entre os protagonistas e as pressões da natureza e do meio social. Nesse sentido, o homem pobre do campo não é mais apreendido literariamente como objeto, mas como sujeito histórico passível de desalienação.

Especialmente em Cabo Verde, que apresenta similaridade climática com o interior do nordeste brasileiro, a recepção das obras “regionalistas” foi bastante produtiva. No arquipélago, a existência de variadas instituições culturais, desde meados do século XIX, favoreceu a emergência de uma consciência nativista relativamente precoce entre os habitantes das ilhas. Por isso, uma literatura voltada para a discussão das especificidades culturais caboverdianas surge mais cedo em comparação com as outras ex-colônias portuguesas, sendo que o grupo que se formou em torno da revista “Claridade” (1936) pode ser identificado como o precursor do sistema literário caboverdiano.

De fato, a poesia e a prosa concebidas pelos escritores denominados claridosos revelam uma tomada de consciência nacional nítida, que antecede uma declarada posição anti-colonial. Nesse contexto, o romance social nordestino foi decisivo para o despertar da consciência regional entre os escritores caboverdianos. A representação

enfática do espaço físico adverso e a recriação de uma linguagem de caráter referencial são estratégias narrativas que, elaboradas por ficcionistas como Manuel Lopes, Baltazar Lopes e Manuel Ferreira, contribuíram efetivamente para o desenvolvimento da literatura do arquipélago, de viés crítico e sintonizada com uma proposta de transformação social.

QUINTA POSSIBILIDADE: O ESTUDO DA LITERATURA PRODUZIDA POR GUIMARÃES ROSA, LUANDINO VIEIRA E MIA COUTO

No panorama dos autores brasileiros que se consagraram na segunda metade do século XX, Guimarães Rosa emerge com destaque. E, no âmbito dos estudos comparados de literaturas de língua portuguesa, seu papel dinamizador é de grande importância. O angolano Luandino Vieira e o moçambicano Mia Couto, por exemplo, são escritores que declaram sua admiração pelo escritor brasileiro, afirmando ainda que a obra roseana foi fundamental em seus próprios processos de criação ficcional. Aliás, é interessante notar que os três escritores nomeiam seus contos como “estórias”, numa referência às narrativas de cunho tradicional e popular, contadas oralmente.

Quando aproximamos os textos de Rosa, Vieira e Couto, o que se nota é uma semelhança no modo de elaboração da linguagem literária. Essa semelhança pode ser explicada se levarmos em conta as realidades sociais e culturais que as suas obras se propõem a ficcionalizar.

Isso quer dizer que tanto o sertão mineiro, como os espaços luandenses e moçambicanos - que as obras visam traduzir literariamente - são uma espécie de “matéria-prima” que serve de fonte para os escritores. E, nesses universos, é possível perceber a coexistência de duas visões de mundo distintas, que estão relacionadas e interagem entre si.

Essas duas visões de mundo, que poderíamos chamar de lógica da oralidade ou lógica rural, de um lado, e lógica letrada ou lógica urbana, de outro, correspondem a temporalidades e modos de vida distintos e estão em profunda tensão na obra dos três escritores.

Mais ainda, podemos dizer que é justamente a tensão entre essas duas ordens - uma “arcaica” e outra “moderna” - a responsável pela criação da linguagem inovadora através da qual os autores contam as suas estórias. Uma linguagem profundamente

poética, que mistura aspectos do português normativo a formas espontâneas da oralidade, e que se apresenta carregada de neologismos, ditos populares, termos eruditos e inversões frasais.

Para ilustrar essa intersecção entre a obra de Rosa e dos autores africanos, vale recorrer mais uma vez a um texto de Mia Couto. Ao ser nomeado correspondente da Academia Brasileira de Letras, em 2004, o escritor discorreu sobre a proximidade existente entre o sertão brasileiro captado por Rosa e a sua pátria, Moçambique, num texto sugestivamente intitulado “O sertão brasileiro na savana moçambicana”. Diz Mia Couto:

(...) E foi poesia que me deu o prosador João Guimarães Rosa. Quando o li pela primeira vez experimentei uma sensação que já tinha sentido quando escutava os contadores de histórias da infância. Perante o texto eu não simplesmente lia: eu ouvia vozes da infância. Os livros de Rosa me atiravam para fora da escrita como se, de repente, eu me tivesse convertido num analfabeto seletivo. Para entrar naqueles textos eu devia fazer uso de um outro ato que não é “ler”, mas que pede um verbo que ainda não tem nome. Mais que a invenção de palavras, o que me tocou foi a emergência de uma poesia que me fazia sair do mundo, que me fazia inexistir. Aquela era uma linguagem em estado de transe, que entrava em transe como os médiuns das cerimônias mágicas e religiosas. Havia como que uma embriaguez profunda que autorizava a que outras linguagens tomassem posse daquela linguagem. (...)

Para se chegar àquela relação com a escrita é preciso ser-se escritor. Contudo, é essencial, ao mesmo tempo, ser-se um não escritor, mergulhar no lado da oralidade e escapar da racionalidade dos códigos da escrita enquanto sistema único de pensamento. Esse é o desafio de desequilibrista – ter um pé em cada um dos mundos: o do texto e o do verbo. Não se trata apenas de visitar o mundo da oralidade. É preciso deixar-se invadir e dissolver pelo universo das falas, das lendas, dos provérbios. (...)”

COUTO, Mia. “O sertão brasileiro na savana moçambicana”. In *Pensatempos. Textos de opinião*. Maputo: Editorial Ndjira, 2005, p.107-109.

Como proposta de leitura, sugerimos uma aproximação entre os contos “A terceira margem do rio”, publicado no livro *Primeiras estórias* (1962), de Rosa, e “Nas águas do tempo”, publicado em *Estórias abensonhadas* (1994), de Mia Couto. Sua análise comparativa possibilita verificar não apenas as semelhanças que existem entre os textos, mas principalmente as diferenças, que iluminam as particularidades de cada sistema cultural focalizado pelos autores.

Para finalizar, gostaríamos de frisar que essas sugestões, muito longe de esgotar quaisquer possibilidades de abordagem das literaturas africanas de língua portuguesa na escola, objetivam contribuir para a reflexão sobre as possibilidades de inovar os

currículos, introduzindo novos autores, textos, problemas e perspectivas. Trata-se de sugestões pontuais, alguns caminhos dentre os muitos que podem ser construídos para que, de fato, a Lei 11.645/08 seja cumprida.

REFERÊNCIAS

ABDALA, Jr., Benjamin. “História literária e o ensino das literaturas de língua portuguesa”. In *De vôo e ilhas. Literatura e comunitarismos*. Cotia, SP: Ateliê, 2003.

_____. *Literatura, história e política*. São Paulo: Cotia, SP: Ateliê, 2007.

ARRIGUCCI, Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. In *Revista Novos Estudos CEBRAP*, 40. Novembro 1994: 7-29.

BARBOSA, Jorge. “Prelúdio”. In: *Antologia africana de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique. Experiência colonial e territórios literários*. Cotia, SP: Ateliê, 2005.

COUTO, Mia. *Pensatempos. Textos de opinião*. Maputo: Editorial Ndjira, 2005.

GOMES, Simone Caputo. *Cabo Verde. Literatura em chão de cultura*. Cotia, SP: Ateliê, 2008.

HAMILTON, Russell. *Literatura africana. Literatura necessária II*. Lisboa: Edições 70, 1984.

MACÊDO, Tania. *Angola e Brasil: estudos comparados*. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Paralelas e tangentes entre literaturas de língua portuguesa*. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.

Mesas de Comunicação

A DOBRA NA ESCRITA DE MARIA GABRIELA LLANSOL

Aderaldo Ferreira de Souza Filho – UFF

Nesta comunicação, pretendemos estabelecer uma leitura do processo de escrita e da visão de mundo de Maria Gabriela Llansol a partir do conceito de dobra, tal como é retomado por Deleuze em *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Segundo o filósofo francês, o Barroco não remeteria “a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não pára de fazer dobras.” (Deleuze, 2007, p.13) É a dobra que se multiplica ao infinito, em suas duas extremidades; que vai da matéria à alma, tornando indiscernível o limite entre o sensível e o inteligível. A dobra, além de permitir a caracterização de um elemento barroco fora de seus liames históricos, atua, enquanto procedimento estético, como a expressão do imanentismo característico do Barroco. Isto se dá porque, apesar de freqüentemente o Barroco ser caracterizado por tirar seus efeitos de profundos contrastes, as relações entre o plano divino e o plano terreno, entre o material e o imaterial, são nele muito mais próximas de uma síntese que de uma antítese, pois a dobra *sobreimprime* estas duas realidades tradicionalmente antagônicas: atravessa de um plano a outro, apagando as fronteiras existentes entre eles.

No Barroco, esta relação de *sobreimpressão* (a terminologia é Llansoliana) entre o corporal e o espiritual, ou seja, da dobra enquanto procedimento estético que expressa uma visão de mundo imanentista, fica mais evidente se nos atermos ao exemplo de sua manifestação nas artes plásticas. Sabe-se que, apesar do imanentismo que procuramos caracterizar em sua visão de mundo, o Barroco nunca abandonou as fronteiras de impostas por uma transcendência divina, e isso é evidente na maneira como em suas pinturas freqüentemente se representa, paralelamente a uma cena no plano terreno, uma cena no plano divino.

O que é propriamente barroco é essa distinção e repartição de dois andares. Conheciam-se a distinção de dois mundos em uma tradição platônica. Conheciam-se o mundo de inúmeros andares, composto segundo uma descida e uma subida que se enfrentam em cada andar de uma escada que se perde na eminência do Uno e se desagrega no oceano do múltiplo: o universo em escada da tradição neo-platônica. Mas o mundo com apenas dois andares separados pela dobra que repercute dos dois

lados segundo um regime diferente, é a contribuição barroca por excelência. Ela expressa (...) a transformação do cosmo em *mundus* (DELEUZE, 2007, p.57).

O paralelismo entre os dois planos não é apenas temático, mas terá sua expressão plástica justamente na composição de infinitas dobras que, ao mesmo tempo, unem e segregam os dois planos, mas sobretudo tornam seus limites indiscerníveis: a sobreposição das cenas se torna, assim, *sobreimpressão*.

Na pintura barroca, as dobras se configuram constantemente na representação dos tecidos das vestimentas e outros materiais maleáveis, dos quatro elementos, mas sobretudo na própria disposição dos objetos representados. Deleuze chega a afirmar que as naturezas-mortas do Barroco têm como principal objeto as dobras, em lugar do referencial figurativo. O Barroco “projeta mil dobras de vestes que tendem a reunir seus respectivos portadores, a transbordar suas atitudes e a ultrapassar suas contradições corporais (...)” (DELEUZE, 2007, p. 202). Tanto nessa reunião das personagens da pintura barroca, quanto no transbordamento de seus respectivos contornos, é muito significativo o papel da dobra enquanto elemento de coesão por indiscernir os limites entre os elementos que compõem o quadro e, conseqüentemente, os dois mundos da tradição platônica, espiritualizando a matéria e, ao mesmo tempo, dando imanência a elementos que foram tradicionalmente são figurados de maneira transcendente.

Muitas são as imagens utilizadas por Deleuze para ilustrar o conceito de dobra. Entre elas há as dobras dos tecidos, do leque, do labirinto, ou mesmo formas esponjosas ou cavernosas. O que nelas constantemente se ressalta é o seu poder de condensação. Contudo, na argumentação de Deleuze, a imagem que dá conta do conceito para além de suas manifestações plásticas é a *linha de curvatura variável*. Ela é representada por um fio onde cada ponto constitui uma dobra e que, ao estender-se livremente, dobrando-se, pode compor uma superfície, tal como um labirinto, ou um fio que compõe um tecido. Procuraremos demonstrar que é a partir da noção de dobra, enquanto fio do texto, que Maria Gabriela Llansol caracteriza sua técnica de escrita e a visão de mundo que ela expressa.

A autora em seus textos desenvolve, entre outros, três conceitos fundamentais para a caracterização de sua escrita: a *textualidade* que define sua escrita em oposição *narratividade*, i.e. os gêneros da efabulação tradicional; a *sobreimpressão*, que é propriamente a técnica da sua escrita enquanto representação do mundo; e as *cenas fulgor*, que são seu produto. Nos ateremos aqui à *sobreimpressão*. A autora define-a de uma maneira curiosa, num texto intitulado *O Extremo Ocidental do Brabante* (LLANSOL, 1994, p.124-34). Nele, Llansol

narra duas situações de vida que se lhe impuseram de maneira, segundo ela, embaraçante, exigindo-lhe uma mutação de olhar – e conseqüentemente de linguagem – que deram origem à sobreimpressão: maneira pela qual a autora habita o mundo e técnica de escrita que passa a caracterizar sua obra a partir de *O Livro das Comunidades*. A primeira situação remete à sua concepção do devir como simultaneidade, segundo a qual o tempo, ao invés de se suceder, se acumularia, carregando o presente com as possibilidades inconclusas do passado. Llansol conta que, numa visita ao *béguinage* de Bruges, “de súbito, [teve] a sensação estranha de que vários níveis de realidade ali aprofundavam a sua raiz, coexistindo sem nenhuma intervenção do tempo” (LLANSOL, 1994, p.126). O segundo caso narra uma experiência da autora como educadora. Por essa época, Llansol trabalhava numa escola alternativa e então se depara com o desafio de conduzir ao convívio e à fala uma menina com problemas de comunicação e que suspeitava-se que fosse autista. São as duas situações em que era preciso *fazer falar*, fazer com que a dobra atravessasse e unisse estes “vários níveis de realidade”, que a linguagem (e o corpo, conseqüentemente) percorresse tanto as dobras da alma como as da história.

O que, tanto num caso como no outro, o que eu procurava sem o saber, era o logos, a que mais tarde chamei de **cena fulgor** – o logos do lugar; da paisagem; da relação; a fonte oculta da vibração e da alegria, em que uma cena – uma morada de imagens -, dobrando o espaço e reunindo diversos tempos, procura manifestar-se.
(...)
Aprendi que o real é um nó que se desata no ponto rigoroso em que uma **cena fulgor** se enrola e levanta (LLANSOL, 1994, p.128).

Nota-se, então, que a técnica de sobreimpressão visa a reunir diversos planos, tal como na mundivisão barroca; ela constitui, sobretudo, uma linguagem que percebe o real através de dobras. São as dobras do tempo que percorrem o espaço num efeito de condensação, lembrando as dobras de um leque ou de fio enrolado em novelo. Esta noção da percepção do tempo enquanto uma realidade confirma-se no diário *Finita*: “Perscrutar e receber certas dobras quase gastas e apagadas de acontecimentos históricos.” (Llansol, 1987, p. 29) Note-se ainda, na citação anterior, que o real é visto como um fio que tem seu nó desatado enquanto a cena se *enrola*, quando o verbo usual é em português é desenrolar. Esse *enrolar* remete ao fio que, ao executar dobras, se condensa: a linha de curvatura variável.

Há, ainda, um trecho particularmente interessante do diário *Um Falcão no Punho*, onde a sua concepção de escrita nos parece associada ao conceito de dobra, que merece aqui alguns comentários.

O texto é a mais curta distância entre dois pontos.

Porque falamos, pensamos em novelo, e sentimos um emaranhado no estômago ou no coração. A palavra novela é a fuga a esta dor. Picada rápida ou encontro breve.

Não é porque as palavras estão deitadas por ordem no dicionário que imaginamos o texto liso, e sem relevo. Nós sentimos que as palavras têm normalmente a forma de esponja embebida ou, se se quiser, o relevo de pequenas rochas pontiagudas e reentrâncias ali deixadas pela erosão (LLANSOL, 1998, p.135).

Já na primeira frase, somos remetidos à linha de curvatura variável, pois é a dobra que encurta a distância entre os pontos, em seu característico processo de condensação, como vimos em relação a imagem do leque ou do labirinto; além disso, fica claro que essa condensação se confunde com a operação de coesão entre os planos que a dobra exerce. Em seguida, o próprio pensamento é concebido enquanto dobra, em sua relação com a linguagem: “porque falamos, pensamos em novelo”. O jogo de palavras entre novelo e novela, alude ainda a oposição entre narratividade e textualidade. A “picada rápida” sugere o efeito de identificação recorrente na narrativa tradicional, enquanto que o “emaranhado no estômago ou no coração” remete ao efeito de estranhamento característico da escrita da autora que, como vemos aqui, é uma vertigem causada pelas dobras, tanto na linguagem como no pensamento, análoga ao que se percebe com frequência nas artes plásticas do Barroco. No último parágrafo, através da menção ao texto liso, a autora contesta uma ordenação artificial do texto, tal como no dicionário, no sentido de uma ausência de dobras. Ainda, as imagens da esponja e da rocha com reentrâncias são as mesmas utilizadas por Deleuze para ilustrar as dobras da matéria.

É nesse sentido que acreditamos que o conceito de dobra seja uma componente importante tanto da visão de mundo da autora quanto da concepção de sua escrita, configurando um recurso estético que visa a *sobreimprimir* diversos níveis de realidade, de maneira análoga ao processo que caracteriza o Barroco.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Giles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. 4ª. ed. Campinas: Papyrus, 2007.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. 1ª. ed. Lisboa: Rolim, 1987.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1*. 1ª. ed. Lisboa: Rolim, 1994.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 2*. 1ª. ed. Lisboa: Rolim, 1999.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. 2^a. ed. Lisboa: Rolim, 1991.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Falcão no Punho*. 2^a. ed. Lisboa: Relógio D'água, 1998.

SERES DE MORTE E SERES DE VIDA: A ESTÉTICA CREPUSCULAR DE RAUL BRANDÃO

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues - UEA ¹
Otávio Rios- UEA/ UFRJ ²

Na alegoria da caverna, Platão constrói a imagem de homens distantes do progresso cultural e do saber. Homens encurralados, cercados por sombras que os impedem de se apossarem do conhecimento e sair da clausura. Além do muro, vêem as luzes, mas a cabeça está presa a correntes, que os impedem de lançar um olhar que possa abarcar o mundo. Vejamos um fragmento do texto, presente no livro VII de *A república*:

Pense em homens encerrados numa caverna, dotada de uma abertura que permite a entrada de luz em toda a extensão da parede maior. Encerrados nela desde a infância, acorrentados por grilhões nas pernas e no pescoço que os obrigam a ficar imóveis, podem olhar para a frente, porquanto, as correntes no pescoço os impedem de virar a cabeça. Atrás e por sobre eles, brilha a certa distância uma chama. Entre esta e os prisioneiros delineia-se uma estrada em aclave, ao longo da qual existe um pequeno muro [...] (Platão, 2005, p. 225).

No final do século dezenove, Raul Brandão, em meio ao progresso material europeu e à miséria e ignorância das classes pobres, também constrói uma imagem: a da vida enclausurada, encurralada, banida para fora de seu tempo. Aqui fazemos referência, no campo da literatura, ao conto “O mistério da árvore”, cuja edição *princeps* data de 1896, livro intitulado *História d’um palhaço* e refundido mais tarde (1926) numa segunda edição com o título *Morte do palhaço e O mistério da árvore*. É, por conseguinte a partir da leitura crítica da narrativa em questão que a presente comunicação se estrutura, perscrutando o teor crepuscular – e porque não dizer de fim-de-século – da obra deste que é um dos mais fecundos escritores da virada do oitocentos para o novecentos.

¹ Aluna do curso de graduação em Letras da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), sob orientação do Professor Otávio Rios. Integra o Programa de Apoio à Iniciação Científica da Universidade do Estado do Amazonas para o período 2009/2010. Para contato, escrever para adrianaguia Rodrigues@gmail.com.

² Professor Assistente de Literatura Portuguesa da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e Doutorando em Literaturas Portuguesas e Africanas no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian/Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros. Para contato, otaviorios@gmail.com.

1 O *FIN DE SIÈCLE* EUROPEU E A ESTÉTICA DECADENTISTA EM PORTUGAL

Os estudos sobre a produção literária de Brandão distribuem-se em dois eixos principais: a modernidade na estruturação de suas obras, e a temática existencial e social recorrente, se não em todos, mas ao menos em parte dos seus escritos. Quando propomos pensar o segundo eixo em que se concentram os estudos brandonianos, queremos, inicialmente, remontar ao *fin de siècle* europeu e à estética decadentista surgida nesse contexto.

Como aponta Rios (2008, p. 159), “pensar em Portugal nesse período é, em última instância, refletir sobre uma Europa e um Ocidente em desestruturação, embora, contraditoriamente, pleno de criatividade”. Devemos pensar, portanto, numa sociedade burguesa, desamparada, em parte, pela crença absoluta no progresso e no cientificismo, que sente a desintegração dos valores políticos, sociais e morais vigentes. Devemos pensar ainda, num tempo em que o campo deixa de ser o lugar de morada e a modernidade situa, definitivamente, a cidade como lar.

A segunda metade do século XIX consolidou a Revolução Industrial, alimentando inesperada superprodução na indústria européia. Para Eric Hobsbawm, a cultura européia desse período é assinalada por ser

[...] uma civilização capitalista na economia; liberal na estrutura legal e constitucional; burguesa na imagem de sua classe hegemônica característica; exultante com o avanço da ciência, do conhecimento e da educação e também com o progresso material e moral; e profundamente convencida da centralidade da Europa, berço das revoluções da ciência, das artes, da política e da indústria e cuja economia prevalecera na maior parte do mundo, que seus soldados haviam conquistado e subjugado; uma Europa cujas populações [...] haviam crescido até somar um terço da raça humana; e cujos maiores Estados constituíam o sistema da política mundial (1995, p. 76).

Na esteira dessa evolução, as classes dominantes enriqueceram, a industrialização tornou-se realidade e, conseqüentemente, a produção em larga escala e o aumento das riquezas geradas, transformou-se em obsessão. Contudo, se os grandes centros europeus viviam o conforto da modernidade e um aparente estado de progresso, seus benefícios foram exclusividade de poucos. Ainda no final do século XIX, a industrialização desestabilizou paradigmas, a manufatura deixou de ser o modelo central de produção, as cidades ficaram superpopulosas, aumentando as mazelas do homem urbano.

Em Portugal, a maior parte da população vivia do trabalho no campo. Sem sentir as transformações tecnológicas do progresso, o país atravessou a virada dos séculos e seguiu pelo novecentos, com o trauma do Ultimato inglês (1890) ainda vivo, situação que foi aproveitada pelos republicanos para desmoralizar a monarquia, levando à queda e estabelecendo-se no poder.

Mas, os oitocentos ainda findavam e as decepções começavam por minar o aparente progresso de uma civilização que se queria “europeia”, como denuncia Eduardo Lourenço no ensaio “Dois fins de século”: “*fin de siècle*, se não significava fim do mundo, exprimia para uma parte significativa da ‘*intelligentzia*’ europeia de então [...] um sentimento de cansaço, de frustração, de decadência e, sobretudo, de decepção” (1992, p. 32). As duas grandes revoluções (Francesa e Industrial) não foram capazes de resguardar o continente dos abalos que sofreria no alvorecer do século XX, que haveria de ser conhecido como a era do terror (cf, Hobsbawm, 1995). A divisão igualitária de riqueza, poder e progresso não passou de um sonho e acabou por se tornar um marasmo.

Esse quadro político e cultural em que mergulha o período *finissecular* dissemina seus ecos nas produções artísticas e literárias. Conforme Otávio Rios,

o profundo sentimento de angústia, de desconcerto e de descompasso do qual está embebido o período *finissecular*, logo ganha forma nas artes plásticas e na literatura, traduzindo, em certa medida, o modo de sentir a vida nas grandes metrópoles europeias (Paris, Londres e Berlim) [...]. Se por um lado, os grandes centros urbanos do Velho Mundo gozavam de um desenvolvimento técnico-científico pujante como nunca havia acontecido até então, por outro lado, a percepção de que o progresso da civilização não chegou uniformemente a toda a humanidade resultou em descrédito em relação às ilusões do progresso (2007, p. 64-65).

Como resposta ao clima de desajuste (descompasso e desconcerto) e refletindo o espírito confuso da época, nascem as artes de vanguardas europeias, rompendo com os padrões estéticos e literários vigorantes. Marcado profundamente pela ascensão da burguesia e pela miséria das populações à margem do poder, Brandão elabora sua literatura. Sua obra situa-se, portanto, num cenário marcado pela descrença e desconfiança nos postulados que regeram a sociedade ao longo do oitocentos (darwinismo, positivismo, realismo, naturalismo etc.) e num momento de rupturas com esses modelos.

Assim é que na Europa do final do século XIX e início do XX, com o decadentismo, as temáticas existenciais e sociais parecem ganhar espaço privilegiado na literatura. A estética literária, que evidenciava através da arte a situação de tensão face ao contexto sócio-econômico e político, circula em torno de uma visão pessimista da vida, caracterizada por um

desamparo perante o mundo. Os decadentistas, que não viam as benesses do tão alardeado progresso, recuperam a sensibilidade e a angústia diante de um mundo que não atende às suas necessidades, atirando, assim, o homem de seu tempo à marginalidade, condição inspiradora do artista ou, ao menos, motivadora de um novo conceito estético-literário.

O decadentismo desponta nas duas últimas décadas do século XIX e segue até as duas primeiras do XX, aproximadamente, e caracteriza-se por uma busca de inovação estética e literária, assinalada pelo gosto excêntrico e pela sensibilidade levada ao extremo. O ideal decadentista advém do conceito de decadência como atitude existencial, pautada na filosofia de Nietzsche e Schopenhauer. A decadência no campo filosófico, portanto, excede o decadentismo como proposta estética, sobretudo pelo “sentimento de fatalidade e crise, ou seja, a consciência de estar no fim de um processo vital inevitável e na presença da dissolução de uma civilização” (Hauser, 1998, p. 914-915). Uma crise de valores que parece levar à crise existencial, criando um desconforto com o mundo e sujeitando o artista à criação de estéticas desconcertantes.

Eduardo Lourenço ao abordar o aspecto expressionista na cultura portuguesa, procura caracterizá-lo fora dos limites europeus e afirma que “‘o expressionismo’, em todos os seus matizes, tal como floriu na [...] Europa e fora dela, teria de ser, em Portugal, qualquer coisa de mais estranho ainda do que já é na sua originária manifestação” (2001, p. 24). É com esse espírito que o grupo de jovens escritores autoproclamados Nefelibatas, promove uma renovação literária na cultura portuguesa, cujo eco haveria de se prolongar e atuar como substrato do modernismo, já tão próximo, ao virar a esquina do século.

Raul Brandão, António Patrício, Cesário Verde e Fialho de Almeida estão entre os nomes que mais se destacam em pensar e firmar o decadentismo como proposta estética, que lançará o germe em prol de uma escrita excêntrica, indisciplinada, grotesca, “cuja atmosfera brumosa envolverá vozes catastróficas e salmos de morte” (Valentim, 2004, p. 34), que escandalizará o bom senso burguês, acostumado à tradição narrativa dos oitocentos.

2 A DIALÉTICA DA VIDA-MORTA E DA MORTE-VIDA

Raul Brandão, possivelmente influenciado pelos ideais marxistas e “profundamente afetado pela ideia da morte de Deus anunciada por Nietzsche” (Reynaud, 1999, p. 119), desenvolverá elaborada crítica aos valores burgueses, fundamentados na ordem social, econômica e política. Seus textos revelam acentuada reflexão e problematização acerca do

mundo, da vida e da ausência. Como afirmamos anteriormente, um mundo marcado por rupturas: saudosismo em relação ao passado, idealismo (no progresso, no tecnicismo) no presente e imprevisão quanto ao futuro, um futuro que parecia nascer envolto em sombras. Nesse cenário crepuscular, as personagens brandonianas

vão surgindo [...] como espectros, imagens grotescas, cadavéricas. São mais nomes caricaturais, obsoletos, disformes até, que retratam a mediocridade de um mundo sórdido e confuso, de ambições mesquinhas, de desejos torpes, de invejas e ódios recalcados (Valentim, 2004, p. 44).

Personagens que anunciam a catástrofe da humanidade. Em “O mistério da árvore” constrói-se um espaço quase desértico: num castelo de pedras escuras, instala-se um rei, sem sonhos, petrificado, de alma sombria como a de uma árvore esgalhada e seca: “nem uma folha nem uma ave – nem um sinal de vida. De pé unicamente a árvore, desde séculos estarrecida e hirta [...]. No silêncio tumular do Palácio os passos do Rei ecoavam pelos corredores desertos [...]” (Brandão, 1985). Por sua vez, em terras primaveris, distantes dali, habita um casal de lendários mendigos felizes, marginalizados:

sucedeu que veio a primavera e todas as árvores, para lá do território assolado, estremeceram e se cobriram de flor [...] e dois mendigos amorosos, de países lendários, entraram e perderam-se, naquela terra praguenta [...] (Brandão, 1985).

O rei abrange, em si mesmo, toda a alma da cidade, feita de sombras, ambições, poder e fantasias soterradas. No lado oposto dessa paisagem, “sobressaindo a visão brandoniana de um cenário corroído, carcomido pela degenerescência e decadência humana (Valentim, 2004, p. 43), surgem os pobres, autênticos heróis decadentes. Condenados a padecer no nevoeiro da cidade negra, os mendigos de “O mistério da árvore”, embora banidos do progresso e herdeiros da catástrofe, são também livres para fenecer diante da desconstrução do sonho de uma sociedade igualitária e re-viver num momento histórico não linear, não positivista, que surgiria posterior ao tempo do Rei. Um tempo de primavera global para os mendigos, tempo de sonho:

ela envolto na palha dos cabelos louros, ele feliz e esbelto, preso ao seu olhar. Eram pobres. E assim, apenas vestidos, vieram enlaçados pela Primavera, cobrindo a terra erma, que calcavam, de vida e de amor. Eram pobres e felizes (Brandão, 1985).

No texto brandoniano, pobres são apenas mendigos, dotados de miséria material, desprovidos de poder, contudo, cheios de amor, livres, num mundo isolado da tecnologia e do

progresso. Para os pobres amantes, o esplendor da vida é a própria morte. Raul Brandão, perseguindo esse ideal, declara a morte como herança dos pobres, dos loucos, dos que ainda amam, dos que ainda esperam: “era dor estreme e sonho estreme” (Brandão, 1985), quanto maior a dor advinda da miséria humana, maior o sonho de superá-la. Como afirma Eduardo Lourenço,

com efeito, o singular ‘expressionismo’ da obra de Raul Brandão revela, ao mesmo tempo – via Dostoievski –, da glosa nórdica da angústia, do pesadelo e da morte, e da sua transfiguração *crística*, antinietzschiana, com a sua piedade quase horrível por tudo quanto existe circunscrito pela morte e gritando mais alto do que a própria morte pela loucura suprema de a abolir (Lourenço, 2001, p. 33).

Nesse contexto, pensamos a presença de uma morte-vida, no conto, como transcendência para um mundo que a sociedade recusa aos pobres. Expressando uma visão dialética de vida e de morte, em um período catastrófico para a humanidade, Raul Brandão parece descrever a morte como única forma de a vida fermentar os lugares de sombra, encharcar a terra, num desejo declarado de redenção, como se morrer fosse a porta de entrada para um mundo messiânico: “em vão reduzira tudo a cinzas – por baixo das cinzas latejava a vida” (Brandão, 1985). Brandão não se refere, portanto, a uma morte física, mas a uma condição de morte, questão recorrente na produção brandoniana, como nos obriga entrever cânones como *A farsa* (1903), *Húmus* (1917, 1921, 1923) e *O pobre de pedir* (1931).

Urbano Tavares Rodrigues (2000, p. 573,), em “Raul Brandão existencialista avant-la-lettre”, admite que “a morte invade o texto de Raul Brandão, embacia-o, sobressalta-o [...]” e Manuel Gama (2000, p. 141), no texto “A trilogia vida-morte-Deus em Raul Brandão”, afirma: “a morte é o espectro, mais que um fantasma, é a companhia perene [...] e embora a morte [...] pareça ‘absurda’ e ‘estúpida’, [...] é precisamente ‘o que está mais vivo’”. Latejando sobre todos os lados da vida, a morte constrói-se como representação constante na literatura brandoniana, tornando-se mesmo, mais pujante que vida.

Mas então, num cenário de morte, o que representa a personagem do Rei? Ele é tão somente uma coisa, sem a capacidade de morrer ou de viver, uma vida-morta, estática: “a própria morte que tudo transforma, lhe parecia abominação e afronta. Odiava a vida” (Brandão, 1985). O rei resiste ao tempo e caminha rumo a um futuro incerto: “depois do grito espantado de uma vila/ vida em simulacro, surge o grito absurdo da vida diante da morte, diante da constatação de que, enquanto homem, não viveu” (Valentim, 2004, p. 44). É o grito de um rei, para quem não há vida nem morte, apenas a agonia das luzes, do crepúsculo.

Em “O mistério da árvore”, entendemos a morte como o húmus da vida, não de uma vida presente, mas de um momento vindouro, que viria após as sombras. Eduardo Lourenço, no ensaio “Cultura portuguesa e expressionismo”, ao se referir à vida e à morte na obra de Brandão afirma:

acontece apenas que em Raul Brandão [...] coexistem duas visões numa amálgama irreduzível, num único movimento de escrita que a do interior continuamente as suspende, pois não visa mais do que glosar a *presença substancial da morte*, mar que nos banha e onde tudo banha, sonhando-a, mastigando-a, *cansando-a*, até que a sua sombra, de uma maneira incompreensível, se dilua e nos conceda a ilusão de sermos *imortais* nela e por causa dela (2001, p. 33).

Em tempos que a morte avança sobre a vida, Raul Brandão, com seus matizes decadentistas, concebe um caminho para subverter a própria morte, dissolvendo-a na terra seca e transformando-a em sopros de esperança, antes que tudo desfaleça. Brandão, ao que nos parece quando lemos “O mistério da árvore”, assim constrói a dialética da vida-morta e da morte-vida: vida que fenece de um lado, vida que renasce de outro; sombras que se avultam depressa, luzes que se encorpam para um porvir.

Os prisioneiros da caverna de Platão, embora conseguissem ver as luzes que chamejavam na parte exterior, não a alcançaram. Para os pobres do conto brandoniano as luzes estão logo em frente, não no progresso, essa quimera, mas sob a terra úmida de seus próprios corpos, como na cena final de Émile Zola em *Germinal*.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Raul. “O mistério da árvore”. In: MOISÉS, Massaud (org.). O conto português. São Paulo: Cultrix, 1985.

GAMA, Manuel. “A trilogia vida-morte-Deus em Raul Brandão”. In: COLÓQUIO AO ENCONTRO DE RAUL BRANDÃO, 1999, Porto. Actas. Porto: Lello Editores, p. 15-26, 2000.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX*. Tradução Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

LOURENÇO, Eduardo. “Cultura portuguesa e expressionismo”. In: *A nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras. pp. 23-36, 2001.

LOURENÇO, Eduardo. “Dois fins de século”. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 13, 1992, Rio de Janeiro. *Atas...* Rio de Janeiro: UFRJ / Calouste Gulbekian, p. 32-40, 1992.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Escala, 2005.

REYNAUD, Maria João. “Raul Brandão e o expressionismo literário”. In: *Línguas e Literaturas* – Revista da Faculdade de Letras. n. XIV, 1999. Porto, pp. 111-113. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2809.pdf>>. Acesso em: 03 ago. 2009.

RIOS, Otávio. “Entre ruínas”. In: *A experiência estética de Raul Brandão*. 2007. 144f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/PortelaOR.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2008.

RIOS, Otávio. “Húmus, um romance em deriva: notas sobre a problemática do tempo”. In: *Diadorim*: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, N. 3, Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, pp. 159-171, 2008.

RODRIGUES, Urbano Tavares. “Raul Brandão existencialista avant-la-lettre”. In: COLÓQUIO AO ENCONTRO DE RAUL BRANDÃO, 1999, Porto. *Actas*. Porto: Lello Editores, p. 15-26, 2000.

VALENTIM, Jorge. “Imagens crepusculares: Columbano e Raul Brandão no Portugal finissecular oitocentista”. In: *Gragoatá*, n. 16, Niterói, RJ: EdUFF, pp. 33-49, 2004.

SARAMAGO REVISITA PLATÃO: APROXIMAÇÕES ENTRE *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* E MITO DA CAVERNA

Adriana Gonçalves da Silva- UFV *

A minha sabedoria está-me aqui a segredar
que tudo só parece, nada é, e temos de
contentar-nos com isso.

(SARAMAGO, 2008:115)

Ensaio sobre a cegueira, lançado em 1995, pelo escritor português José Saramago, difere-se dos romances históricos, como *Levantados do chão* (1980), que consagrou o autor Nobel de literatura, e dos demais nesta mesma esteia como *Memorial do Convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), e *História do cerco de Lisboa* (1989), primeiro por não haver nenhum contexto histórico específico envolto à trama, depois por não haver definição, nem de tempo, nem de espaço, de onde se sucedem os eventos. Os personagens imersos nesta atmosfera quase onírica não possuem nomes, apenas alcunhas. Este vazio de espaço, tempo e nomes é propositado na obra tanto para que o foco recaia nos fatos ou no enredo (*mythos*), como para que esta atinja um cunho universalizante. Assim como em *A jangada de Pedra* (1986), o enredo é entrelaçado em torno do elemento insólito – com a diferença de que não há um contexto político externo que o subjaz; *Ensaio sobre a cegueira* vem todo imerso nesta órbita.

O enredo inicia com um personagem que, ao parar no sinal de trânsito, descobre-se subitamente cego. Este primeiro personagem passa a ser reconhecido como “o primeiro cego”. Em curto espaço de tempo, naquelas redondezas vão ocorrendo outros casos semelhantes, sendo que todos estes possuíram alguma rede de contato com o primeiro indivíduo, ao que advém a constatação de ser o “mal” contagioso. Assim, ultrapassa os limítrofes da cidade até tornar-se um desastre universal. Porém, curiosamente uma mulher conhecida por “a mulher do oftalmologista” é a única que não é afetada.

* Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação do Departamento de Letras e Artes da Universidade Federal de Viçosa (UFV).

De pronto, o que chama a atenção, além do fato de uma “cegueira repentina”, é o fato de que a mesma, contrariando a patologia conhecida, é branca. Uma “treva branca” além de constituir semanticamente uma antítese, nunca fora relatada. Entretanto, as descrições fornecidas por todos que são acometidos pela nova cegueira são similares: parecem que estão imersos em “um mar de leite”, um “nevoeiro”, uma “brancura luminosa”:

O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se estivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra. (SARAMAGO, 2008:13)¹

O contraste entre claro e obscuro é dado a todo tempo na obra e traz metaforicamente inúmeros significados. O branco que caracteriza a cegueira é compreendido nos estudos de ótica como o que aglomera todas as cores, gerando a *luminosidade*. O inverso ocorre com o preto, que é aquele desprendido de todas elas.

Segundo princípios básicos de óptica, podemos dizer, grosso modo, que o preto e o branco não são exatamente cores. A luz branca seria a mistura de todas as cores que formam o arco-íris, enquanto o preto seria a ausência total de luminosidade; ou, em outras palavras, o branco seria a reflexão total da luz, e o preto, a retenção total. (CALBUCCI, 1999: 85)

Esta concepção dialética da luminosidade já traz em si a idéia de que é na luz que se reúnem todas as coisas e, em contrapartida, nas trevas elas são camufladas. A despeito dessa oposição, várias interpretações já foram consolidadas nas artes: no Barroco, teríamos um cunho moralizante e religioso; e no Iluminismo, o cientificismo e a razão, por exemplo. São antagonismos já explorados desde a Antiguidade Clássica, quando o filósofo Platão, com intuito de elucidar sua Teoria das Ideias, cria o *Mito da Caverna*. O mito consiste numa espécie de alegoria que contrasta a *realidade sensível* (aparência, aqui atrelada ao logos representativo), responsável pelo engodo da humanidade e, portanto, figurada nas trevas da caverna, com a *realidade inteligível* (essência, atrelada à *physis*), local onde habita o conceito ideal de verdade e, pois, figurada na luz.²

Basicamente, o enredo do mito é composto com a imagem de alguns rapazes agrilhoados em uma caverna, de costas a sua abertura, por onde emana a luz solar. Alguns homens armam fogueiras do lado de fora, o que também reluz dentro da caverna. As pessoas e objetos que passam ou se posicionam em direção à luz são refletidos ao fundo da caverna como sombras. Por não conhecerem outra realidade, os presos crêem na ilusão das sombras

como única verdade. Quando significativamente um deles consegue romper os grilhões e exercer o movimento de rotação com a cabeça – ato que já é bastante significativo na filosofia de Platão, pois advoga que educar é sempre educar para o bem e um ato de “fazer lembrar” o conhecimento que nos é intrínseco – percebe a abertura e a nova realidade.

Em *A Poética*, Aristóteles, ao abordar alguns elementos recorrentes que compõem a tragédia, apresenta-nos a *anagnorisis* ou reconhecimento, termo que abrange o processo de passagem do ignorar (do engano) ao conhecer (desengano), ou seja, um processo de *revelação* e de *iluminação* dos pontos omitidos – do obscuro à luz da razão. Este processo ou momento epifânico – utilizando anacronicamente de um termo que surge a posteriori – é o que ocorre no mito: passa-se a conhecer a matriz daquelas projeções, o verdadeiro real.

Antes, portanto, de visualizar as novas cores e a definição das formas agora não mais débeis e vacilantes como “o vento nas chamas”, a primeira reação involuntária é ofuscar as vistas ante a claridade do grande astro. A cegueira momentânea é defesa do globo ocular que ainda está inapto para receber tanta luz, uma vez emergido das trevas:

O Mito propõe uma analogia entre os olhos do corpo e os olhos do espírito quando passam da obscuridade à luz: assim como os primeiros ficam ofuscados pela luminosidade do Sol, assim também o espírito sofre um ofuscamento no primeiro contato com a luz da idéia do Bem que ilumina o mundo das ideias. (CHAUI, 2000:1)

Este é o momento exato no mito do processo de revelação, de romper com o mundo sensível para se chegar ao inteligível. Em *Ensaio sobre a cegueira*, esta *revelação* será processada nos mesmos termos, com a claridade permanente de uma “cegueira branca”.

O fato de a cegueira ser branca liga-se ao de que esta não é uma cegueira como a patológica, que costuma ser alienante da realidade, mas sim uma cegueira que aproxima os personagens da verdadeira realidade, a da “essência humana”. No momento em que o “mar de leite” inunda as vistas é que eles passam a enxergar a si próprios. O ofuscamento funciona como cortina reveladora: precisa-se fechá-la, ocultando todo o palpável do palco para depois reabri-la, de forma que todos elementos pareçam alterados e dotados de novos significados. O primeiro embate desta cortina fechada ocorre consigo mesmo, para depois ocorrer com tudo o que há em sua volta. Sobre este momento o narrador saramaguiano expõe a experiência do “primeiro cego”.

Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência da luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, ei-lo que se encontrava mergulhado

numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis. (p.16)

O que é devorado para o “primeiro cego” não é apenas o colorido das coisas, mas a significação recorrente dada a elas pelo mundo palpável. Agora, estas diluem-se junto ao logos social e passam a um processo de re-significação.

Fica evidente, portanto, o processo pelo qual os indivíduos são sobrepujados quando assolados pela cegueira. A cegueira os leva a uma forma traumática de contato com a *physis*, o que implica a desconstrução do logos ou do aparente. Este embate fará com que percam parte na construção da *civilização*, já que esta é toda assentada no logos. Dessa forma, a cegueira sendo branca se configura como local privilegiado do “mundo inteligível” e como despreendimento do “mundo sensível”.

Além do elemento insólito de uma “cegueira branca”, outro fator inverossímil é o fato de apenas a mulher do médico oftalmologista não ser afetada. Conforme vimos, este momento de ofuscamento é também momento de apreensão da verdadeira realidade e da idéia do *Bem*. Na obra, a temática do egocentrismo aflora como elemento comum e que salta mais rapidamente como desestabilizador das relações humanas. E a única *persona* que enxerga prontamente o quão prejudicial a si é o negar o Outro ou sobrepujar-se a ele, é a mulher do médico. Por isso, ela não precisa passar pelo processo da cegueira, pois está apta a verificar as coisas conforme Saramago salienta em sua epígrafe: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”.

Sendo assim, “a mulher do médico” como aquela que já compreende a idéia do *Bem*, se torna sábia no comportamento social e capaz de agir em prol do coletivo. Seu olhar de *alteridade* é o que funciona como antídoto e o que irá permitir que ela continue enxergando, para ser duplamente a *visão* daquelas pessoas ao seu redor. Desde o momento em que seu marido fica cego, ela demonstra-se altruísta, não age com receios de contaminar-se, mas antes pensa na condição alheia, desprovida do sentido da visão. Durante a quarentena que irão vivenciar, ela continua dando provas destas preocupações, efetuando um papel para além de auxílio nas coisas práticas, mas em uma função quase que *messiânica*, como no mito aquele primeiro homem que se liberta da caverna e possui a tarefa de voltar para anunciar a *Boa Nova* aos demais e, assim, libertá-los. Ela é quem poderá intervir nos processos mentais de compreensão dos fatos daqueles indivíduos aprisionados em suas concepções.

Na obra, todos os demais irão passar pelo momento de *iluminação*, e de acordo com que isso ocorre, as autoridades os isolam do restante da população para evitar contaminações.

Desta forma, ela, como sobrevivente ao processo, para cuidar do marido, precisa fingir estar cega para ser também posta em quarentena. Existe, portanto, aparentemente, um movimento no livro que é inverso ao da obra do filósofo: o autor parte do momento da *anagnorisis*, do ofuscamento, para depois encerrar estes indivíduos como em uma “nova caverna” e posteriormente libertá-los. Porém, nem tudo na obra do escritor é tão simples.

De fato, existem dois, e não um movimento, sendo desenrolados na obra: um primeiro ao qual chamamos de *físico* ou *externo*, que se dá no nível raso e aparente da narrativa (no *mythos* propriamente dito) e um segundo ao qual chamamos *metafórico* ou *interno*, que se dá em um nível mais profundo, abstrato e cognoscível. Uma Teoria das Ideias sendo desenvolvida dentro da Teoria das Ideias.

Ao contrário do mito, o enredo do livro não se inicia na caverna como elemento *físico* ou geográfico, mas com uma sociedade que, agrilhoadada às suas convenções e vaidades ostentatórias, não possui relacionamentos verdadeiros, principalmente no que obriga a seus indivíduos a abrirem mão de sua individualidade em prol da alteridade. Desta forma, o movimento exteriorizado no livro logo de início é a cegueira dos cidadãos, pois, quando perdem o contato direto com o *mundo sensível*, que, de acordo com Platão, é o vinculado ao aparente e motivo de engodo, é que passam a entrar em contato com o mundo inteligido, mais complexo e menos acessível: o da essência.

Parte-se no plano *externo* (ou físico) do real para a caverna, ao marginalizarem os cegos, colocando-os em quarentena em um manicômio abandonado, presos sob as guardas militares em condições subumanas; enquanto no plano *metafórico* o movimento que aparentemente é inverso e às avessas ao mito platônico, torna-se símile por retirar os cegos do mundo aparente para o da essência. A diferença consiste no fato de que o inteligível no mito se dá fora da caverna e na obra, dentro. O processo caminha em ambos os casos na mesma direção, a do esclarecimento.

O local escolhido para ser a caverna de Saramago é por si só, irônico, pois coloca em xeque a sanidade dos cegos, menções por vezes feitas pelo próprio narrador no momento em que um incêndio assola o local, obrigando-os a saírem em busca de sobrevivência: “(...) o fogo que de repente alastrou fará de tudo isto cinzas. O portão está aberto de par em par, os loucos saem”. (p.210)

A sanidade é relativizada de acordo com a ordem do mundo, ver a essência, falar a linguagem que adentra a origem das coisas é estar como louco perante a ótica social. Michael Foucault, em *A ordem do discurso*, salienta que a sociedade impôs um regime de verdade em

que aqueles que não o seguem são excluídos como loucos, pois se “expressam absurdamente”:

Penso na oposição razão e loucura. Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato (...) pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber. (FOUCAULT, 2008:10, 11)

No momento em que deixam o manicômio, tudo o que antes era sinal de opressão é desfeito, o teto da ala esquerda cai e descobre-se que os policiais não estão mais por lá para temerem-lhe as balas. O fogo, símbolo recorrente na literatura³, é sinal de purificação e de renovação. Serve também para “apagamento da memória”⁴ traumatizante: *barbárie* destruída, *bárbaros* mortos, repressão desfeita.

Este momento também pode ser visto como um *mito civilizador*, levando a interpretação de que apenas aqueles que conseguem livrar-se da morte dentro ao caos instaurado é que são os prontos para a nova etapa que irá ser seguida lá fora. Muitos morrem ao longo da quarentena por não conseguirem lidar com a “clareza” das coisas. A morte é o único momento que podem se livrar da luz e adentrar as trevas:

(...) na morte a cegueira é igual para todos [...] Orientados pela mulher do médico, arrastaram os cadáveres para o patamar exterior e ali os deixaram ficar à lua, sob a alvura leitosa do astro, brancos por fora, negros enfim por dentro. (p.204, 205)

Torna-se, portanto, metáfora daqueles que não conseguem lidar com o mundo inteligível, aqueles aos quais a verdade foi insuportável. É o que ocorre: com o ladrão, sempre em busca de argumentos que amenizassem sua culpa; com os da camarata esquerda, que impuseram uma nova ótica capitalista e desonesta em proveito próprio; com a cega das insônias, que, como aqueles que possuem algum pesar na consciência, não consegue dormir. O mesmo ocorre fora do manicômio com a velha do primeiro andar, que morre segurando as chaves da rapariga de óculos escuros, da qual cobrou para que as entregassem.

Apesar de estes indivíduos já se encontrarem em processo mental de embate com a essência de todas as coisas, a demora ou, nos casos acima, a inapetência de responder aos estímulos pode ser explicada pela própria assertiva de Platão em seu mito:

Meu caro Glauco, este quadro – continuei – deve agora aplicar-se a tudo quando dissemos anteriormente, comparando o mundo visível através dos olhos à caverna da prisão, e à luz da fogueira que lá existia à força do Sol. Quanto à subida ao mundo

superior e à visão do que lá se encontra, se a tomares como a ascensão da alma ao mundo inteligível, não iludirás a minha expectativa, já que é teu desejo conhecê-la. O Deus sabe se ela é verdadeira. Pois, segundo entendo, no limite do cognoscível é que se avista, a custo, a idéia do Bem; e, uma vez avistada, compreende-se que ela é para todos a causa de quanto há de justo e belo; que, no mundo visível, foi ela que criou a luz, da qual é senhora; e que, no mundo inteligível, é ela a senhora da verdade e da inteligência, e que é preciso vê-la para se ser sensato na vida particular e pública. (PLATÃO; Livro VII, 517c)⁵

Quando a idéia do bem é, pois, apreendida, temos o fim do processo do *mito-civilizador*. Todos estão aptos e civilizados para engendrar uma nova ótica social. Em outras palavras, ao final, aqueles que sobrevivem ao processo de inteligir todas as coisas, recobram a visão e estão agora “lúcidos” para início de uma nova civilização.

Antes do momento derradeiro de *voltar a ver*, são descritas uma série de imagens que vão dotando estes sobreviventes de dignidade humana. É notória esta passagem desde o momento em que recebem roupas limpas na casa do médico e em cenas como a que se segue após o “rapazinho estrábico” pedir água:

Agarrou desta vez na candeia e foi à cozinha, voltou com o garrafão, a luz entrava por ele, fazia cintilar a jóia que tinha dentro. Colocou-o sobre a mesa, foi buscar os copos, os melhores que tinham, de cristal finíssimo, depois, lentamente, como se estivesse a officiar um rito, encheu-os. No fim, disse, Bebamos. As mãos cegas procuraram e encontraram os copos, levantaram-nos tremendo. Bebamos, repetiu a mulher do médico. No centro da mesa a candeia era como um sol rodeado de astros brilhantes. Quando os copos foram pousados, a rapariga dos olhos escuros e o velho da venda preta estavam a chorar. (p.264)

Há uma solenidade nesta imagem de saciamento de todos incomparável, é como um rito sagrado, porém, outra cena iguala-se talvez não em imagem, mas em valor e significação que é a do encontro com um escritor que, cego, tem passado os dias a escrever a história deste “mal-branco”. Semelhante a um novo *Homero* da literatura mundial, não cegou a tempo de ser também isolado da população, desta forma permaneceu alheio aos horrores da quarentena, sendo preciso do relato de outros para a construção de seu registro: “Um escritor é como outra pessoa qualquer, não pode saber tudo, nem pode viver tudo, tem de perguntar e imaginar (...)”. (p. 277)

À exemplo das civilizações mais antigas que partilhavam os *mythos* pela oralidade ao redor de fogueiras, a mulher do médico, ao retornar à casa, busca um livro para ser lido para todos, o que traz referência a este culto da palavra, geralmente iniciado pelos mais velhos, o que é nova alusão a início de *civilização*.

O que se ignora e o que se passa a conhecer neste novo mito – poderíamos dizer saramaguiano – são as relações humanas e as engrenagens de uma civilização caótica

travestida em progresso. Há um cair de máscaras em que a cada novo desvelamento, revela a origem destas questões: a vaidade, a cobiça, a busca de poder e toda forma de mesquinhez humana. Ítalo Calvino, em *Seis propostas para um novo milênio* (1999), já propunha como deveriam ser os textos contemporâneos, ao dedicar uma conferência inteira à questão da leveza. Para ele, a missão do poeta é driblar o pesadume da existência humana através de imagens metafóricas deste real, apontando para a literatura o caminho do mito de Perseu, no qual há uma transfiguração deste real sem que, contudo, torne-se sufocante e, sobretudo, minador do processo lúdico da escrita. Desta forma, o aparente flui como via de acesso à essência, porém, de maneira mais suave. Quando os indivíduos cegam na obra, são privados do mundo aparente e mergulhados na obscuridade do pesadume da essência humana. A leveza só é possível quando paramos nas imagens que nos são fornecidas, quando partimos adiante cedemos espaço ao peso existencial. E é o mesmo que se percebe no livro de Saramago: não há leveza na *physis*, apenas no *logos*.

Longe de um cunho moralizante, o que se pretendeu foi verificar a percepção de Saramago da necessidade de encerrar novamente na caverna uma sociedade que, envolta no auge do que a humanidade conhece por civilização, progresso e modernidade, ao retirar os invólucros luminosos, passa-se rapidamente ao caos e a *barbárie*.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1986.

BURKE, Peter. História como memória social. In: *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CALBUCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio – Lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CHAUÍ, Marilena. *O mito da caverna*. In: *cortijo filosófico*:<http://www.geocities.com/amarilla11/principal1.html>. Acessado em 12 de agosto de 2009 às 22:00h.

HUYSEN, Andreas. *Passados presentes: mídia, política e amnésia*. In: *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 9ªed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

SARAMAGO, José. *A Jangada de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NOTAS

¹ Todas as citações da obra passarão a serem feitas pela edição: SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008; sendo, portanto, citado apenas o número da página.

² O termo *physis* aqui está sendo empregado além do sentido de natureza como gênese (origem), *essência* de tudo, vinculado, pois, ao conceito ideal de verdade apreendido no *mundo inteligível*; enquanto *logos* é empregado na acepção de discurso racional, ou seja, uma *representação* da matéria inteligida, vinculado, pois, ao *mundo sensível*, da aparência, da fala e dos gestos, por exemplo. Sobre a Teoria das Ideias aconselha-se a leitura de Fédon, do próprio Platão, onde ele a formula.

³ Como em O Ateneu de Raul Pompéia, por exemplo, em que o internato é incendiado e destruído junto com a vaidade ostentatória de Aristarco, seu diretor, ou em O cortiço, de Aluisio Azevedo, em que o fogo que destrói e purifica o local de suas mazelas, serve para o ideal de João Romão do surgimento de um espaço mais nobre e aburguesado em contraponto à ambientação de antes.

⁴ Sobre processos de amnésia social e relações de memória verificar: HUYSEN, Andreas. *Passados presentes: mídia, política e amnésia*. In: *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000 e BURKE, Peter. *História como memória social*. In: *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

⁵ A obra utilizada como referência de *A República* será a 9ª edição da tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, vinculada à Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa e datada de 1993.

**SEXUALIDADE, POLÍTICA E A ESCRITA DA REVOLTA:
A DIMENSÃO REVOLUCIONÁRIA DA ESCRITA EM *A NOITE E O RISO*,
DE NUNO BRAGANÇA***

Adriana Monfardini - UFSM**

1 PREÂMBULO

Assim ia gerando. Uma revolta por mandato, que só tomaria validade no
acto de a exprimir, escrevendo, reescrevendo.
(BRAGANÇA, 1969)

O que têm em comum temas como sexualidade, política e escrita? A despeito da distância (menor ou maior) que possa haver entre eles, em **A noite e o riso**, do escritor português Nuno Bragança, tudo isso se encontra entrelaçado, tudo isso está ali: a sexualidade explicitamente, a política obliquamente e a escrita fundamentalmente.

A escrita é, ao mesmo tempo, a razão, o espaço e o instrumento desse romance. *Razão*: o livro (e a reflexão que suscita) existe porque um sujeito – o narrador-protagonista – se propõe a apre(e)nder o mundo *na* e *pela* escrita. *Espaço*: é na escrita que este mundo toma forma e se desvela. *Instrumento*: é pela escrita que se pretende intervir sobre o mundo, transformá-lo ou, ao menos, apontar para uma transformação possível.

A sexualidade parece assumir, em boa parte da narrativa, o primeiro plano. O protagonista se apresenta como um sujeito *em busca de*, busca que, em alguns momentos, parece revestir-se de um caráter puramente sexual: é o menino curioso diante dos segredos da sexualidade, o adolescente sequioso pela realização do desejo, ou ainda o varão jovem que precisa se afirmar perante o grupo. Contudo, esse sujeito, andarilho pela noite de Lisboa, constitui-se como homem justamente nesse andar; é nessas andanças que ele “conhece” o

* Este trabalho está vinculado ao nosso projeto de doutorado, intitulado “O discurso tático: os ardis da palavra cerceada”, que tem como objetivo geral identificar os processos de significação do discurso narrativo, especificamente os recursos utilizados para a disseminação de sentidos encobertos, na ficção portuguesa da década de 60.

** Doutoranda do Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, RS (UFSM); Professora de Literatura do Curso de Letras – Português e Literaturas – a Distância da UFSM.

mundo e descobre a si mesmo. Do caminho da auto-afirmação, passa ao do autoconhecimento, chegando à busca pela transformação do mundo à sua volta. Desse modo, sua busca acaba por ultrapassar o âmbito sexual/individual, atingido o sócio-político: revela-se um sujeito desejoso, sim, mas desejoso de revolta.

Aqui é necessário abrir um parêntesis para esclarecer em que sentido tomamos a palavra “revolta”. Revolta: Ato ou efeito de revoltar-se [revoltar: incitar à revolta; insubordinar, levantar, sublevar, insurgir, insurreccionar]; Manifestação (armada ou não) contra a autoridade estabelecida; levante, motim, sedição; Perturbação moral causada por indignação, aversão, repulsa; rebeldia¹. Apesar de não se tratar, no romance, de um levante armado, todas as demais acepções podem ser consideradas com relação ao uso do termo na narrativa. Revolta ali é, primeiramente, aversão por uma ordem social repulsiva, é rebeldia e insubordinação, e é, acima de tudo, manifestação conscienciosa contra a autoridade estabelecida, seja ela a familiar, a religiosa ou a política. Dissemos não se tratar de um levante armado; façamos uma pequena correção: armado, sim, mas não com as armas de costume. A arma usada é esse “perigoso objecto”, simbolizado metonimicamente no romance por uma “caneta de tinta permanente”: a escrita. É esse o instrumento de combate e o lugar em que (inicialmente) se trava a luta – luta velada.

O leitor/analista que pretenda atingir outros níveis de significação desse romance precisa, necessariamente, levar em conta esse processo de “ciframento” a que o conteúdo é submetido. É preciso que se verifique, pois, como esse conteúdo é cifrado e de que maneira o leitor pode chegar a decifrá-lo. Numa primeira análise, podemos observar que a codificação do discurso narrativo se faz por meio de um tratamento lingüístico que engendra sentidos pela supressão ou pela disseminação de índices². A supressão ou suspensão do discurso abre um campo altamente produtivo em que os sentidos, justamente por não estarem fixados pela palavra efetivamente dita/escrita, vagam livres; dizem silenciosamente, calando, o que não pode ou não deve ser dito abertamente. Já os índices, que espalhados pelo tecido narrativo podem passar despercebidos ao leitor distraído, quando apreendidos através de uma leitura atenta, apontam para campos semânticos que, relacionados, podem desvelar sentidos encobertos e relações mal disfarçadas pelo plano diegético.

Estruturalmente, o romance é marcado pela fragmentação e pela variabilidade tanto no que se refere aos aspectos fabular, temporal e espacial da narrativa, quanto no que diz respeito ao estilo. Essa característica se revela, por exemplo, na organização desigual das três partes em que se subdivide o romance – os três “painéis” –, bem como na constituição variada dos capítulos dentro de cada painel. O aspecto não linear da narração é outro elemento que

evidencia o caráter fragmentário do romance. Não há entre um fragmento diegético e outro uma relação lógico-causal, e a narrativa, via de regra, não obedece à ordem cronológica dos fatos. As histórias narradas são ambientadas na cidade de Lisboa, mas o lugar de onde fala o narrador é outro. Trata-se aqui de um sujeito exilado cujo ato enunciativo se faz presente na narrativa, onde plano do enunciado e plano da enunciação se alternam e entrecruzam constantemente. Podemos dizer, portanto, que, também no que se refere à estruturação, o romance apresenta um caráter transgressor – mais uma forma de “revolta”...

2 N'A NOITE E [N]O RISO, A REVOLTA EM VARIADAS FORMAS

Havia um corpo fortalecido à força, uma cidade ao pé do mar e uma revolta-interrogação: estes três dados formam súbito uma unidade em busca de unificação maior, por descoberta. Lisboa com seus bêbados e prostitutas compunha a música antiqüíssima ao ritmo da qual dançando sou – por ter ali aberto os olhos à dor e à alegria.
(BRAGANÇA, 1969)

A dimensão revolucionária da escrita se evidencia no romance de Nuno Bragança já nas primeiras páginas, e é de se observar que, na narrativa, o *escrever* está relacionado com o *saltar*, ambos – a escrita e o salto – atividades que projetam o corpo (ou o mundo, quem sabe) para um “mais além”. Veja-se, por exemplo, a passagem em que o narrador representa a “faina da escrever” com uma imagem de caça:

Por ora uma promessa só: saltou a lebre e arranquei sobre ela. Via-a que salta, vou-lhe no encalço. Tremo é se penso no avanço dela sobre o galgo. Que hesitou até que, decidido enfim a perseguir, terá de engolir distâncias esgotantes antes do gozo inigualável, o de abocanhar. (p. 111)³;

ou ainda o trecho em que o narrador, depois de relatar um episódio de sua vida, diz: “Escrevo isso inquieto. [...] Não dei ainda o último esticão em direcção ao ar.” (p. 122).

Não é por acaso que o primeiro escrito do narrador-protagonista, ainda em criança, contava a história de um homem que dava pulos, como também não é por acaso que esse sucesso tenha preocupado a família como um evento talvez subversivo:

Um dia peguei em uma caneta, em um tinteiro e em uma folha de papel [...] e escrevi [...]:
U omãĩ qe dava pulus era 1 omãĩ qe dava pulus grãdes. El pulo tantu qe saiu pêlo tôpu.
[...] Dois dias mais tarde reuniu-se o III ConselhodeFamíliaporcausadoPequeno. [...]

A partir desse evento, o meu futuro seria outro. Por determinação do Conselho, um Professor de Cultura Mental velaria pela minha inteligência, a qual, segundo o consenso familiar, corria o grave risco de se interessar por coisas inquietantes. (p. 48)

Num outro contexto, o escolar, o gosto do narrador por um “perigoso objecto” – uma caneta de tinta permanente – provoca da mesma forma o alarme do “Professor de Hábitos Suíços”, que perguntara ao aluno qual era o objeto pessoal de que mais gostava. Ao ouvir a resposta, o professor pareceu espantar-se, “visto que alargou as sobrancelhas num gesto de meditação tão horizontal quanto vertical” (p. 70), e imediatamente mandou buscar o objeto para ser destruído. É justamente nesse passo que o menino se rebela, armando um estratagema para declinar da ordem, o que acaba por levá-lo a “Julgamento”.

Aqui é importante observar as diferentes instâncias de poder e de cerceamento que se vão colocando ao longo da narrativa. Desde a organização familiar até a colegial, em todos os círculos sociais (inclusive no âmbito religioso) se reproduz a mesma estrutura repressora do Estado. No contexto familiar, temos os Conselhos (cujas determinações são devidamente registradas em ata!), que deliberam acerca da educação do menino e reprimem as “más” inclinações à medida que se manifestam, tomando para tanto as devidas providências. É assim que a criança é submetida, por exemplo, à tutela de um “Professor de Cultura Mental”, diante do que o menino acaba por se revoltar (pela primeira vez abertamente), atirando pela janela todo o material de trabalho:

Ao nono dia do ensinamento realizei o projecto que pesava, havia tempos, no meu pensamento: pegando nos papéis, livros e alfaia outras que repousavam sobre a chamada Mesa de Trabalho [...], arremecei o todo pela janela aberta. [...] Como meu avô era o único membro da Família que se encontrava em casa quando da minha rebelião, a ele se dirigiu o Professor, exigindo satisfações. “Detesto a juventude, e ainda para mais quando é porca” declarou ele (avô) ao outro ele (o Professor). “[...] Pessoalmente, divido os habitantes do mundo em duas classes: a dos que leram romances franceses antigos e a dos que não leram [...]. Se eu fosse Deus, fulminaria a segunda [...]”. “Senhor”, exclamou, trêmulo de ira, o Professor. “Pessoalmente [...] odeio todos os romances, ainda mais os franceses, e especialmente – muito especialmente – os antigos, pois os considero ruins árvores cujo nefasto fruto é a revolta [...]” (p. 49-50)

Veja-se que a relação entre escrita/leitura e revolta é explicitada nas palavras do Professor. Mas voltemos à atitude revoltosa do menino, que nesse fragmento é indicada verbalmente (“minha rebelião”). Se atentarmos no comportamento da criança, veremos que, direta ou indiretamente, desde cedo ela infringe normas familiares, o que dá motivo a censuras e admoestações, como quando o menino se punha a andar pelos corredores da casa e

a espreitar pelas frinchas das portas durante a noite; ou quando tentou impressionar a tia encarregada de sua instrução “Moral” coçando-se “virilmente” entre as pernas. No colégio, suas atitudes não foram menos revoltosas, veja-se o episódio que envolve o Professor de Hábitos Suíços e o Julgamento a que deu azo. Delineia-se aí um temperamento rebelde diante de uma estrutura repressora, repleta de órgãos reguladores, à qual se torna necessário opor resistência – e é em função disso que nasce no colégio o “CSAE (Comitê Secreto de Arreda Estuporação)”, encabeçado por alunos que, em reuniões clandestinas, pretendem articular-se contra a “insuportabilidade do Colégio”.

O que se verifica em âmbito nacional (uma situação de repressão contra a qual alguns grupos se insurgem, clandestinamente), reproduz-se em menor escala no Colégio. O Colégio representa assim, miniaturalmente, a estrutura repressora do Estado e as manifestações subversivas que daí sobrevivem. Note-se, entretanto, que em nenhum momento há qualquer referência explícita a esse dado histórico-político, que só pode ser recuperado com atenção a datas e a alguns índices esparsos, e isso apenas a partir do segundo painel do romance. No primeiro painel, o que temos é essa representação miniatural e algumas marcas muito sutis, que apenas na relação com outros elementos da narrativa podem ser lidas como referências implícitas à censura ou ao processo de silenciamento. Vejamos.

No segundo fragmento do primeiro painel, o narrador fala da rua onde se situava a casa em que fora habitar: “Pela poeirenta rua deslizavam carros, volumes, carteiros e toda sorte de animais. Como um rio, o barulho do que na rua decorria se raspava de encontro aos muros da que, agora, era a minha casa” (p. 45). Na seqüência, o narrador diz que, ao cair da noite, quando “a rua se tornava numa tira preta colada aos vidros”, ele se dirigia à casa de banho e ali se sentava “para ouvir pingar as torneiras, pois tinha medo do silêncio” (p. 46). Esses dois fragmentos, lidos em contraste, revelam uma curiosa oposição entre *rua* e *silêncio*. Observemos de que modo essa oposição se estabelece.

A rua é “como um rio”; essa similitude é reforçada por termos que remetem ao fluir das águas (“deslizavam”, “decorria”); a rua é barulhenta e por ela passam, entre outras coisas, “carteiros” (elementos que medeiam a comunicação). Ao cair da noite (veja-se que se trata de uma imagem descendente, de coisa que cai, com peso), a rua, antes clara e barulhenta, torna-se uma tira preta e silenciosa (é sensível a claridade ruidosa da primeira imagem, assim como o silêncio noturno da segunda). Aqui podemos recorrer ao valor simbólico da imagem do “rio”, assim como da “noite”. O fluir das águas do rio é normalmente associado ao fluir da vida, podendo simbolizar possibilidades incessantes de renovação. A relação rio/rua-vida é reforçada por imagens de movimento e pela própria presença de seres vivos nesse contexto. Já

a imagem da noite pode ser associada à morte, ao pesadelo, à angústia, ao caos. Esse sentido é reiterado pela cor preta que a rua adquire à noite, cor que assume geralmente um valor negativo, sendo associada às trevas e à morte. A rua noturna não tem vida⁴, é silenciosa, e esse aspecto tenebroso da rua imersa na escuridão e no silêncio emerge na fala do narrador quando ele afirma que “tinha medo do silêncio”. Assim, torna-se significativa a busca pelas torneiras que pingam, quebrando o silêncio. O pingar das torneiras retoma metaforicamente o fluxo da rua/rio (vida, movimento) e nesse sentido oferece um lenitivo para o medo do menino diante do silêncio (morte, estagnação). Por uma via indireta, aqui se coloca em relação o silêncio da noite com o contexto ditatorial, em que a palavra é cerceada; e o movimento da rua com as possibilidades de mudança sugeridas pela imagem do rio.

Na segunda parte do romance, o medo do silêncio transmuta-se na impotência do dizer. A sensação de impotência pode ser “lida” como um efeito desse mesmo contexto de repressão vislumbrado no painel inicial. O primeiro capítulo do segundo painel, que se chama justamente “O impotente”, diz dessa dificuldade que o narrador encontra para escrever a sua história. Essa difícil relação do narrador com a escrita perpassa todo o romance, que pode mesmo ser compreendido como um relato do aprendizado *da e pela* escrita. Mas voltemos à dimensão revolucionária do ato de escrever e observemos como, através dele, o narrador nos põe em contato com as mais variadas formas de revolta.

No segundo painel, as referências à situação histórico-política podem ser identificadas por vias menos sinuosas; há que se observar, todavia, que a maioria das indicações se ligam ao contexto sócio-cultural de um modo muito geral. As reflexões sobre o contexto histórico, recorrentes no romance, limitam-se à crítica de costumes e de comportamento social coletivo, não havendo menção explícita à política, embora haja referências indiretas ou implícitas. Já as questões relacionadas à sexualidade, por sua vez, adquirem maior proeminência nesse painel, em que são narrados vários eventos ligados ao “desenvolvimento” sexual do narrador, como também de outras personagens.

Independente de se tratar da busca pelo prazer/afirmação individual ou ainda da busca pela comunhão com o outro, o sexo, no romance, assume um caráter libertário, guardando, portanto, uma dimensão revolucionária. Vejamos um episódio relatado no terceiro capítulo do segundo painel. O capítulo intitula-se “Sanctus”, palavra latina que significa “santo, inocente, casto, venerável, sagrado, inviolável, intacto”, mas que pode também significar, como participio do verbo “sancire”⁵, “ordenado” ou “confirmado”. De fato, o capítulo trata dos preparativos para a celebração chamada “Crisma” ou “Confirmação”, um dos sete sacramentos instituídos pela Igreja Católica que, junto com o Batismo e a Eucaristia,

constituem os sacramentos de iniciação. Segundo a Igreja, dessa celebração resulta uma efusão especial do Espírito Santo, um aprofundamento da graça batismal e do sentido da filiação divina. O crismado se une mais solidamente a Cristo, tem os dons do Espírito Santo aumentados, o que torna mais perfeita a sua vinculação com a Igreja e lhe concede uma graça especial para testemunhar a fé católica. Este evento normalmente é realizado após os 15 anos de idade, quando se considera que o adolescente atinge a Idade da Razão.⁶

No romance, ao contrário do que se poderia esperar, o aspecto que desse evento se ressalta não é o religioso. O que é posto em evidência é o desvario das crianças ditas populares e a avidez sexual dos rapazes, que anseavam pela hora de encontrar as catecúmenas, instruídas em classes separadas, para poderem se dedicar à prática do “desporto, ainda incipiente, do apalpão à tripa forra” (p. 118):

Para ganhar balanço nessa direcção surpreendente, os rapazes desmultiplicavam-se em palavrões sussurrados, gestos franceses, e até mesmo em onamismo sorridente, pastoral. Depressa percebi: para me entender com esta, para mim nova, espécie de pessoas, eu carecia da mais sumária iniciação na bronca. Humanismos. Voltando a casa, repensava o visto e o ouvido, esforço aplicado de reter o que ensinasse a navegar águas desconhecidas. [...] A toda a hora e transe eu procurava não esquecer aquelas palavras e modos de as juntar que eram a única moeda convertível em intercâmbio humano no país madragoense. [...] Certa noite, já deitado, comecei, baixinho, recapitulação de quantas imprecações ouvira nos últimos dias, ensaiando mesmo alguns tiques de pronúncia sem os quais, já percebera, falaria estrangeiramente, o vexame. Uma criada ouviu o meu murmúrio, veio escutar à porta. Não tardou que arremettesse quarto adentro, numa indignação: “E eu a pensar que o menino estava a rezar!” (p. 118-119)

Percebe-se aqui um primeiro desvio: ao invés da confirmação na doutrina católica, a personagem empreende a sua iniciação em outros princípios, nada religiosos. Note-se, no entanto, que as práticas chulas dos meninos parecem revestir-se de uma conotação transgressivamente religiosa: o onamismo é “pastoral”, a grosseria requer “iniciação”, e as imprecações são recapituladas, à noite, baixinho, como se de reza se tratasse. Dessa forma, uma ordem imposta – a confirmação de votos à Igreja Católica – é subvertida, servindo a outros fins; a imposição torna-se inócua, o que é observado pelo próprio narrador:

Padres e senhoras disparavam, contra a impermeabilidade de uma humanidade que desconheciam, sorrisos maleáveis como cobras de água, mas tão ineficazes como as turras duma varejeira na vidraça que a separa do ar livre. Na minha intestinidade caíam, caladinhas, as sementes primeiras duma descoberta que anos mais tarde brotaria em viço verde: o universo onde eu fora parido, amamentado e agasalhado, era de cegos. (p. 119)

O derradeiro desvio se dá quando o protagonista celebra o que foi, para ele, a sua “confirmação”: uma arrebatada relação sexual com uma desconhecida num canavial. Encontrara a menina num ônibus e ela o requisitara mediante um gesto sem palavras, ao que ele acedera, desembarcando atrás dela e seguindo-a até o canavial:

A maravilha do que se seguiu. Acordo síncrono em tudo: contacto-entrada deslizante em passadeira, mucos há muito preparados; rajada de movimentos imparáveis, nós dois feitos corrida de gazela à frente do leão; orgasmo dela quando eu estava a meio do acabar. Tudo somado, durou trinta segundos. Talvez menos. Ainda eu me achava tonto de ejaculado e já ela sacudia, erguendo-se. [...] Estava eu limpando sémen e sangue (meu) e pás: lembrei-me. O nome que o cheiro da moça tinha no meu ficheiro: *Confirmação*. Madragoa em limiar de adolescência, a remexer de vida violenta sob o suave, louco aguaceiro do catecismo recitado. Esse rugido de ser-quer-queiram-ou-não cristalizara em mim, ao tempo, um passo atrás. De susto. Agora, no canavial, toda a experiência humana da minha Confirmação se desdobrava num sentido de abrir os olhos. (p. 121-122)

Veja-se que a Confirmação se transmuda de experiência religiosa para experiência profana. O que dissemos anteriormente a respeito do sacramento católico se verifica no romance em outros termos: não a união com o Cristo, através da religião, mas a comunhão com o outro, através do ato sexual; não a efusão do Espírito Santo e das virtudes sacramentais, mas a efusão dos sentidos e da “vida violenta”, “jorrante”, como diz o narrador em uma outra passagem. A confirmação se configura assim não como celebração da devoção religiosa, mas como tomada de consciência do humano.⁷ As últimas frases do fragmento citado são significativas nesse sentido: o “rugido de ser-quer-queiram-ou-não”, que inicialmente assusta a personagem, impele-o a “abrir os olhos”, afastando-o daquela situação de cegueira que ele mesmo observara ao perceber que seu universo era “de cegos”. O que se instaura a partir daí é, portanto, um estado de lucidez que permite ao narrador iniciar um percurso diverso do que já estava para ele determinado – a sua “unção” acaba por levá-lo a caminhos não previstos:

Fui assim ungido. De óleos santos, num contexto que não tive tempo para aprofundar: Lisboa-aos-saltos; brutal, talvez infecciosa e hereditariamente carregada. Mas livre e solta como um coelho corre o mato ao cair da tarde. (p. 120)
[...] Porque foi já há muito tempo que, ao cair da tarde, Lisboa autêntica me acometeu, num reboião. Que desflorando-me inaugurou um longo e lento adeus às alcatifas. (p. 122)

O caráter libertário dessas atitudes instintivas e não normatizadas é realçado e mesmo valorizado pelo narrador ao longo da narrativa, enquanto a “Virtude” burguesa e a contenção são menosprezadas. Esse dado se revela, por exemplo, na caracterização da personagem

Tomás, que manifestava, segundo o narrador, uma “despenteação mental” crônica, uma espécie de “loucura” cuja primeira etapa era a “Virtude”, resumida “num grande NÃO lançado aos verbos 1) beber 2) jogar 3) e fornicar” (p. 141). O “programa ascensional” de Tomás cai por terra numa ocasião em que, estando em instrução militar de campo, ingere inadvertidamente uma bebida alcoólica, que lhe revira os sentidos. Na seqüência, avista uma prostituta que acompanhava a tropa e com ela quebra seus votos de Virtude, para nunca mais professá-los.

Depois: ah, que o Tomás largou a rigidez exterior, largou. Facto que não logrou limpar-lhe os bastidores, complexos-culpa de enovelamentos infindáveis. Contudo, no explorar variado que efectuaria em selvas do sexo e da pele aos gritos, outras zonas foram borbulhando até explodirem à tona do comportar-se. Crescer dá uns enormes pulos. (p. 144)

Também aqui se verifica uma estreita relação entre iniciação/desenvolvimento sexual e crescimento humano de um modo geral. O mesmo ocorre com o narrador, que vai aperfeiçoando relações nesse terreno até atingir a perfeita comunhão com a personagem Zana, que apresenta o mesmo traço de liberdade presente nas figuras femininas que a antecedem na narrativa: a menina do canavial, a moça ruiva (serviçal com quem o narrador tem uma relação fortuita num baile da alta sociedade), e finalmente a personagem Luísa Estrela, prostituta e amiga do narrador. Note-se que todas essas mulheres (com exceção à Zana) são de estratos inferiores da sociedade, mas são altamente valorizadas pelo narrador, sobretudo pelo caráter libertário que suas atitudes adquirem na narrativa.

Luísa Estrela é a personagem feminina cuja história de vida é apresentada de maneira mais detalhada. O narrador chega a dedicar-lhe um longo relato, em que se ressalta o caráter rebelde da personagem e sua luta pela liberdade, desde menina. Astuta e insubmissa, Luísa é dona de si, a despeito de seu destino. Enfrenta a família que a hostiliza, defende-se dos vadios que a perseguem, escarnece e desacata as autoridades. Sofre todas as conseqüências e ainda assim é capaz de viver em plenitude e de se doar: “uma teima”, como diz o narrador. Falando dessa categoria de mulheres, o narrador diz do quanto aprendera com elas:

Copo e pegás: matrimônio do machismo. O primeiro pertencia por inteiro ao universo “masculino”, que pela noite abaixo arrota ocultas, latinas impotências, cenas de partir loiças, vidros, caras e posturas municipais; as segundas deram-me o sinal. Mulher autêntica consegue, mesmo quando anavalhada pela faca de dois gumes: mães-falhadas, não homens fingindo de homens. [...] Luísa Estrela. Tu me ensinaste. Caminhos de um mais um igual a um”

Na passagem citada, percebemos uma franca oposição entre a fraqueza disfarçada em força dos homens e a força autêntica das mulheres. É inegável o peso destas últimas no percurso de aprendizagem do narrador. Em cada momento-chave de sua vida há uma mulher como pivô. Elas funcionam como signos de liberdade e desencadeadores de revolta, e é significativo o fato de ser sempre elas a tomarem a dianteira dos acontecimentos, seja no terreno do sexo, seja no campo da escrita, como é o caso da personagem Zana, que, decidida a escrever, tem seu projeto abortado pela morte, mas continuado pelo narrador.

Diante da postura revolucionária das mulheres, as pequenas contravenções da “malta” (o grupo de malandros, jogadores, artistas e outros bêbados com quem o narrador se relaciona) parecem adquirir menor importância. De fato, a atuação das mulheres tem maior repercussão na vida do narrador, produzindo uma mudança gradual em seu comportamento. Ao dar “adeus às alcatifas”, a personagem se afasta também do modelo de macho tradicionalmente aceito – e que ele critica abertamente – e adere a uma outra concepção de homem que tem na mulher o seu complemento indispensável. Homem e mulher aqui se encontram lado-a-lado, completando-se um ao outro; e a mulher passa a ser vista não como objeto usável e descartável – e quase sempre inferior –, mas como o outro sem o qual o homem não pode ser. Assim se define o narrador: “Banho na primeira experiência violenta do que eu sou, ao fim de contas certas. [...] eu-mesmo não é, nem pode ser, eu-só” (p. 203). Esta revelação se dá por meio da experiência sexual, tida como experiência extrema de comunhão com o outro.

O motivo da comunhão com o outro através do sexo é recorrente no romance e surge como meio de se atingir uma consciência aguda acerca do próprio ser e ao mesmo tempo uma ligação especial com o todo. Dessa forma, o ato sexual atinge um caráter simbólico, à medida que representa a união que ultrapassa o individual. Essa ideia é mesmo explicitada nas palavras de Zana:

A relação sexual só é justificável, num adulto, se for uma maneira de estar imenso com alguém. De estar tanto com alguém que se está com toda a restante gente como poucas outras vezes. [...]

De cada vez que eu e o Puto estamos dans l’amour sinto-me fazendo o ponta da situação dos meus contemporâneos. Ou rezando por eles. Quer dizer: em relação por assim dizer directa com a força invisível que sustenta o homem em progresso.

No momento da relação física – mesmo que tome a forma de um sorriso trocado num café – ultrapassamo-nos. (p. 247)

Do ponto de vista masculino, essa relação é vista não apenas como comunhão, mas também como retorno às origens, como indica esta fala do narrador: “Nascido nu dum sexo de

mulher, raro é o homem que se encontrará antes que, de novo assim vulnerável, descubra pistas de subir além do ponto de partida” (p. 111). É como se, nesse retorno, o sujeito se encontrasse novamente despido, podendo apenas desse modo reconhecer-se livre, sobretudo das convenções, para, a partir daí, seguir um caminho independente.

A busca por uma identidade, ou pela independência, é o que nos permite estabelecer uma ponte entre o plano sexual e o plano intelectual, pois a necessidade de retorno (e de ir além a partir daí) se aplica tanto com relação à descoberta do próprio ser, como também com relação à descoberta da escrita própria. O estabelecimento dessa ponte entre um polo e outro (o sexo e a escrita) nos é facultado pelo próprio texto, em que o narrador frequentemente se utiliza de metáforas sexuais para se referir à escrita. Ao falar do “retorno” ao qual nos referimos anteriormente, o narrador afirma que ele é necessário para que se possa,

[...] renovado nessa escala, retomar a marcha de ir certamente à *supercópula* do final dos tempos. Pelo que devo pacientar. Deixar que a palavra escrita acabe achando o *orgasmo* perfeito e infindável do rigor poético. Etapa: o reencontro com a *porta viva* através da qual furei nos dois sentidos, direcção luz. Que agora ainda me encontro hirsuto à força de engravatado à força. Só a escrever alcançarei a mansidão de quem possui a terra. (p. 111, grifos nossos)

Veja-se que *mulher e tradição* (literária) estão postos no mesmo nível, ou no mesmo lugar inicial. Assim como o homem deve retornar ao seu início – a mulher – para descobrir-se verdadeiramente homem, também para encontrar o “tom próprio” no campo da escrita é necessário voltar às origens, ou seja, à tradição. É Zana quem explicita no romance esse processo necessário à descoberta e ultrapassagem de si, ao afirmar que não pode haver “criação literária madura sem a preexistência de uma tradição alimentadora” – é preciso, portanto, efetuar o “mergulho na tradição e logo de seguida regressar à superfície vivo” (p. 250). É justamente esse preceito que o narrador-protagonista parece tentar seguir a fim de encontrar o tão buscado “tom próprio”.

Chegado à escrita, ali mergulhando, perdendo-se e reencontrando, o narrador enceta o que podemos considerar a forma mais sutil de revolta, e ainda aqui se verifica o magistério de Zana, que é quem primeiro afirma o “lugar de vanguarda da luta pela lucidez que só a prosa ocupa” (p. 246). Nesse sentido, a escrita dá continuidade ao processo iniciado pelo narrador a partir de sua “confirmação” – lembremos de suas palavras ao dizer que toda aquela experiência humana “se desdobrava num sentido de abrir os olhos” (num universo que era de cegos – frise-se bem).

A escrita converte-se, portanto, em espaço de luta. É uma entre outras maneiras de resistência a um sistema opressor, e por isso mesmo é vista com reservas ou aberta reprovação por parte daqueles que zelam pelas regras vigentes:

Os meus familiares puseram-se todos a chamar-me irresponsável [...] quando comecei espontaneamente a manifestar uma vocação de liberdade. Quando, por pôr em causa as grades, comecei a contender com os meus companheiros de prisão que as aceitavam, e até cumpriam regras prisionais; como as que impõem aos detidos que velem pela conservação da sua cela, especialmente pela solidez da porta e das grades. (p. 248)

As palavras transcritas acima são de Zana. Ao se propor escrever, a personagem registra num caderno suas reflexões sobre a condição sócio-política portuguesa e as possíveis formas de resistência ou de atuação sobre essa realidade. A política, do mesmo modo como no restante da narrativa, não é referida diretamente, mas a alusão ao contexto ditatorial está implícita tanto nas palavras de Zana quanto nas do narrador, que também acusa “Horrores de prisioneiro sem escapatória à mão, mas precisando de sair de Portugal-prisão para reencontrar-se” (p. 107). A “escapatória” virá pela escrita, que aos poucos o narrador passa a dominar, a partir de um “exílio temporário”. A situação de repressão e a condição de “exilados” em que são colocados aqueles que não compactuam com o sistema é apontada também por Zana: “Sinto que pertenço a um país que me não quer. [...] Ora eu e os meus contemporâneos portugueses somos cucos nascidos em ninho de pintarroxo. Ficaremos ou não” (p. 255).

O discurso das personagens torna patente a inadaptação de uma fatia da sociedade que não abona o sistema e, o que é mais grave, age contra ele, abalando-o pelas bases que, segundo acreditam, repousam no comportamento social submisso e conservador, contra o qual o narrador se insurge:

O tempo. Ele me pesava, duro. Queria mover-me em suas correntes para furtar minha futuração àquele estuário, onde via borbulhar a escória toda, repimpada de velhice antecipada: tanto fazia que ostentasse gravatas acertadas como gonorréia crônica, o padrão era envolvente. E eu tinha de escolher. O quê?
[...] Mas, em pleno meio de jogos, vinha o relâmpago azeviche: como e para quê está o meu ir? [...] E arre, rodeado como estava de resignações alheias – doridas umas, outras de sorrisinho sonso. Pelo que parecia condenado a não ter qualquer espécie de irmãos (desconhecedor que era, ainda para mais, de letras vivas e outras artes afiadas). (p. 200)

Como aparece indicado na fala do narrador, furtar-se a essa situação não constitui tarefa fácil, pois o padrão é “envolvente”. No entanto, a modificação desse padrão é condição

indispensável para o decorrer da vida, identificada aqui com o movimento, com a alteração no estado das coisas, em oposição à estagnação, à persistência de antigos valores, identificados com a morte. Por isso, a percepção de que a força da inércia pode paralisar os movimentos na direção da mudança leva à comiserção do narrador ao lembrar-se dos veteranos:

Os veteranos: pus-me a pau por causa deles, está visto. [...] E mais resmungo réquiens lembrando a moribundação de vários companheiros. Vi: grandes mecos da melhor extracção humana rapidamente sorvidos; contaminação de quem, em vez de fazer vida, deixa que o tempo a esboroe com vagares dum oceano lamentável devorando o litoral.
[...] Éramos muito novos e tínhamos as algibeiras cheias de possível [...]. Os veteranos topavam essa distância. Abraços galhofeiros disfarçavam com dificuldade a baba expectante do vampiro recebendo berço com recheio. Eles eram sádicos da Espanha: vengam más caballos sempre que o toiro estripa um. Caballo sim, talvez. Mas devagar. Assim dei chuva ao solo meu, que dela precisava para esguichar o tenro verde das revoluções completas, casuísticas. (p. 145-146)

Vejam-se, no fragmento destacado, os termos que aludem à morte (réquiens, moribundação, vampiros), além de outros que, nessa mesma direção, assumem caráter negativo (sorvidos, contaminação, esboroe, devorando, estripa), utilizados pelo narrador para referir-se às ações sofridas ou executadas pelos veteranos, ou à assimilação da ordem por parte dos novos. Peso significativo adquire aqui a palavra “vampiro”, que designa justamente um ser já morto que se alimenta do sangue dos vivos.

Toda a movimentação dos dissidentes, aparentemente sem “qualquer espécie de irmãos”, tem como propósito encontrar o caminho para a libertação advinda com a modificação dos costumes. Este caminho pode ser trilhado em várias direções, pois, como afirma Zana em seu caderno, “Cada pessoa tende para determinados aspectos da luta pela libertação humana, isso é como uma pequena e muito séria voz que nos solicita para certas relações, certa actividade (profissional ou não)” (p. 253). É assim que a personagem explica as razões que a impeliram a se relacionar com certos tipos de pessoas: “Quase sem dar por isso vim a relacionar-me com aquelas pessoas que encarnam a dimensão revolucionária que eu sinto ser sobretudo a minha – a revolução dos costumes” (p. 249). Nesse sentido a boémia desempenha um papel importante, pois é ela que reúne os elementos da sociedade capazes de lançar as sementes dessa revolução: “A boémia – um certo tipo dela – tem sido o único ponto de reunião possível para aqueles de nós em que a sociedade dá com os pés porque não quer o que nós, vivos, lhe traremos: a modificação, inevitavelmente” (p. 249).

Como se pode perceber, os elementos textuais que levantamos nessa breve análise apontam para a relação existente entre as várias frentes de revolta que o romance põe em

cena: a rebeldia individual ou de grupo (boemia), a libertação sexual, a atuação através da escrita. Em todos esses movimentos, encontramos índices da recusa ao dado pré-determinado, denotando um impulso na busca do novo, livre de condicionamentos. Daí a imprecação do narrador à “multidão de ideias feitas”: “vade retro, arreda. Deixem-me inteiramente só perante mim, escorrido e afilado como corvo em teima que recusa abrigo na Arca, petrificado gesto de revolta e desafio ao temporal dos temporais” (p. 110). Vejamos, no item a seguir, como todos esses aspectos se integram na narrativa de modo a reforçar a mesma ideia central: a necessidade de mudança.

3 AS IMAGENS AQUÁTICAS: UMA VIA DE INTEGRAÇÃO ENTRE FRENTES DIVERSAS

O sangue da terra corre em invisíveis.
(BRAGANÇA, 1969)

No item anterior tentamos uma aproximação – que, acreditamos, nos é facultada pelo próprio romance – entre sexualidade, política e escrita. Certamente essa aproximação não é arbitrária, pois até mesmo as palavras do narrador e de algumas personagens apontam para essa ligação, bem como para a dimensão revolucionária desses três campos, conforme esperamos ter demonstrado em nossos apontamentos anteriores. Há, no entanto, um elemento que reforça no romance essa ligação: as imagens aquáticas que pululam na narrativa e que são usadas indistintamente com referência àqueles três campos.

Começando pelas imagens da rua como um “rio”, da existência como um “nadar”, do processo de escrita como um “mergulho”, chegamos enfim à imagem de Portugal como uma “jangada”:

O meu saber o mundo desde o começar: situação de naufrágio. Foi como se nascesse a bordo de jangada onde pessoas inseguras andassem reinando ao estamos-num-paquete. Vi água entrando como em passador, e lá-vai-d’eu, nadar até trepar noutra jangada. Quando esta segunda geringonça naufragou, foi nova natação até que entrei numa terceira. Já estou (momento actual) de novo a dar aos braços e à pernas; que a jangada III se está sumindo na profundidade das loucuras antiquíssimas. (p. 113-114)

A partir desse fragmento, não é difícil estabelecer relações entre as jangadas e os sucessivos sistemas políticos, frágeis como aquelas, ineficazes para sustentar a nação. É apontada

também a cegueira nacional: as pessoas não percebem a fragilidade do sistema, vagando numa “jangada” que julgam “paquete”. O naufrágio é inevitável, e o sujeito se vê, vez após outra, de braços à água. A “jangada III” é certamente uma alusão ao sistema ditatorial, que ao tempo em que o narrador escreve – final da década de 60 – já mostra sinais de agonia. De fato, sabemos que a ditadura sucumbiu poucos anos depois.

É interessante observar, contudo, que a imagem da água não adquire conotação negativa; pelo contrário: o que se salienta é a fragilidade da embarcação. A imagem da água, como a do rio – que simboliza, em seu constante transcorrer, o fluir da vida, o movimento –, ou a do oceano – símbolo da indistinção primordial de onde emerge a vida –, ou ainda a do mar e suas vagas – simbolizando a dinâmica da vida, o lugar das transformações –, permite que agrupemos todas essas imagens sob a égide de uma mesma ideia: a ideia de mudança. Pois não é esse mesmo o desígnio supremo do narrador: “ser, e diferentemente”?

Nesse sentido, a simbologia da água, tal como nos é apresentada por Chevalier e Gheerbrant⁸, esclarece a recorrência dessas imagens no romance:

As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. [...]

As águas, massa indiferenciada, representando a **infinidade dos possíveis**, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se, de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência. (Chevalier e Gheerbrant, 1998, p. 15)

Se lançarmos nossa atenção novamente ao romance em busca dessa simbologia, veremos ressoar lá os sentidos implicados na imagem da água, de tal modo que nos parece desnecessário retomar as passagens da narrativa em que aparece a questão do retorno às origens, do mergulho nas águas, da água como campo de possibilidades infinitas e enfim como meio de renovação. Atentemos, todavia, num trecho em que, da imagem de Portugal como jangada, o narrador passa à reflexão sobre o destino português:

Não sei se houve Barca inicial, acho que não. [...]

[...] da fortaleza em companheirismo se descobrirá talvez nosso destino, que o passado profetiza. Peixe deu animal de seco, anos depois nós-mesmos. Homem é apogeu desértico. Entrevê distantes águas e talvez seja miragem, talvez não. Possível que o oceano venha, e nós a ele. E água e gente uma mistura de respirar completo, mudança do presente noutras luzes por sumidos o passado e o futuro.

Donde: cercado por detritos de jangadas e viventes esbracejando à tona das areias, parece-me que o meu nadar tem exacta relação com as metidas frases no papel – a outros destinado. (p. 114)

Neste, como no fragmento do romance citado anteriormente, a história de Portugal se faz presente: a saga do império que assim se fez lançando-se ao mar e que, perdendo pouco a pouco seus domínios, contra o destino profetizado, vê-se “peixe” em seco, “apogeu desértico”. Os “mares nunca dantes navegados” já repousam na distância; mas isso não impede outras possibilidades: a “mudança do presente”, a qual depende, necessariamente, de uma postura conscienciosa que abra mão do passado de glória (talvez ilusória) e de um futuro igualmente glorioso, segundo a antiga visão profética da nação, para viver o movimento do presente – a vida real.

É nessa direção que o sujeito narrador se movimenta, aliando ao seu “nadar” (o que é o mesmo que dizer: “ao seu viver”) uma atividade que muito lhe serve nesse sentido: a escrita. Aqui é importante ressaltar a destinação da escrita: ela pressupõe sempre um outro, terreno sobre o qual pode lançar as sementes da mudança; pressupõe, portanto, a comunicação, a comunhão. Veja-se que a ideia de comunhão está sempre presente na narrativa – seja através da união sexual, seja através da união pela escrita, pois, como diz o narrador, é “da fortaleza em companheirismo” que se descobrirá o destino português.

Todas essas observações acerca do romance nos levam inevitavelmente a uma constatação: a de que a atitude subversiva das personagens se reflete na atitude do narrador ao escrever a história (e aqui usamos o termo para referir indistintamente *diegese* e *História*). Importa observar, no entanto, que essa subversão não se dá frontalmente, mas de maneira sutil. O próprio narrador é quem esclarece essa postura:

Por sob o que sucede numa dada ordem, outra existe. Jonas forcejando por jogar-se fora da baleia Branca tem de ser o captar receitas estratégicas, decifração do mapa que nos diz como, por baixo das falsas ruas, as verdadeiras se entrelaçam. Descobrir os modos aguentadores no actuar segundo as catacumbas fingindo alinhar à superfície. É isto a salvação. Só quem perseverar até o fim de si verá o sol no meio da noite. (p. 112)

É essa a atitude do narrador: “actuar segundo as catacumbas fingindo alinhar à superfície”. É essa a atitude do texto: contar a história (coletiva) do presente e plantar a semente da mudança, fingindo tratar tão somente de questões individuais, particulares. Desse modo, o texto narrativo se utiliza justamente daquele procedimento de que nos fala Michel de Certeau, em **A invenção do cotidiano**⁹: o procedimento tático, que consiste em, sem ofender diretamente a ordem, agir no sentido de desestabilizar a estrutura vigente, fazendo-a ruir. É isso que faz a prosa portuguesa do período que antecede o fim da ditadura: age sutil mas eficazmente, dentro do campo do inimigo, no sentido de minar a estrutura de poder à qual se

encontra submetida. Os padrões são clandestinamente subvertidos, tal como é representado no romance, o qual pode mesmo ser considerado uma obra representativa da ficção portuguesa desse período, em que os escritores não raro recorrem a construções sibilinas para burlar a censura e dizer o que não pode ser dito. Contra o destino, “uma teima”.

E assim o narrador de **A noite e o riso**, depois de concluir seu aprendizado pela “Cidade”, aponta o caminho possível dentro de uma situação insustentável:

É-me apontado. Agonística por sobre a Terra superficial caso queira beber das mil nascentes nas cavernas ocultas do eu-mesmo: ali e só ali encontrarei o ponto de contacto, comprimento de onde sintonizando as notícias claras do que seja o universo, alfabetização paciente a tintas de ser eu. Cá em cima viverei ainda uns quantos tempos, estilo cristão da clandestinidade em Roma. Tal como eles continuam, romas mil em que a primeira jurídica Babel se desdobrou. Enterrado enquanto ao sol oficial, redescoberto sempre que penetrando no eterno ventre de Erda, a nova luminosidade. (p. 112)

Construção lingüística prenhe de sentidos; libelo político disfarçado em romance de aprendizagem, a narrativa ensina, em última instância, que o “sangue da terra” corre mesmo “em invisíveis”...

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland et. al. **Análise estrutural da narrativa**. 3. ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973.

BRAGANÇA, Nuno. **A noite e o riso**. 3. ed. Lisboa: Moraes, 1977.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Trad. Efhraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

Doutrina Católica. Disponível em: http://br.geocities.com/worth_2001/index.htm. Consulta em: 08 dez. 2008).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio de língua portuguesa**. 2. ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

NOTAS

¹ Acepções registradas no **Novo dicionário Aurélio de língua portuguesa**, 2ª edição, de 1986.

² Neste ensaio, tomamos o termo “índice” num sentido bastante amplo, que ultrapassa em muito seu sentido próprio (signo que mantém relação causal ou de contigüidade com o referente). Consideraremos um “índice” tudo aquilo que possa indicar, na narrativa, algo não desenvolvido ou não explicitado, abarcando sob esse conceito, de modo um tanto arbitrário, tanto os elementos indiciais propriamente ditos, como também elementos metafóricos ou simbólicos. Essa concepção de “índice” encontra suporte no conceito adotado por Roland Barthes, para quem “os índices, pela natureza de certa forma vertical de suas relações, são unidades verdadeiramente semânticas, pois, contrariamente às “funções” propriamente ditas, eles remetem a um significado, não a uma operação; a sanção dos índices é ‘mais alta’, por vezes mesmo virtual, fora do sintagma explícito”. Esse tipo de sanção, que Barthes chama “paradigmática”, implica, segundo o autor, “relata metafóricos”. Cf. BARTHES, **Análise estrutural da narrativa**, 1973, p. 31, 32.

³ Todas as citações sem referência a partir daqui serão do romance. BRAGANÇA, Nuno. **A noite e o riso**. 3. ed. Lisboa: Moraes, 1977.

⁴ Esse caráter sinistro da rua sob a noite é revertido no segundo painel, em que é introduzido no espaço noturno um elemento transgressor: o riso. A dimensão revolucionária do riso é significativa no romance; veja-se a propósito a oposição marcada no título da obra entre “noite” e “riso”. Contudo, não desenvolveremos esse aspecto neste ensaio.

⁵ Sancio, -is, -ivi, -ire: estabelecer, decretar, ordenar, ratificar, confirmar.

⁶ As informações sobre o sacramento da Confirmação foram recolhidas no *site Doutrina Católica*. Disponível em: http://br.geocities.com/worth_2001/index.htm. Acesso em 08 dez. 2008.

⁷ Um ponto a ser considerado (que, no entanto, não desenvolveremos neste ensaio) é o papel indispensável da mulher no processo de afirmação da masculinidade: o homem só atinge verdadeiramente essa identidade a partir do momento em que logra estabelecer contato físico com o sexo oposto – antes de possuir a mulher, o homem não se torna “homem”. Nesse sentido, o estigma da falta do falo é revertido, pois é o homem quem depende da mulher para assumir a identidade que apenas ela pode lhe conceder, enquanto a mulher já nasce “mulher”. Veja-se, a propósito, a definição de “virgem” que traz o **Dicionário Aurélio**: “1. Mulher (especialmente mulher jovem) que nunca teve relações sexuais, através da vagina, com homem; donzela. 2. Mulher solteira; moça”. Como se pode ver, o dicionário refere apenas a “mulher” virgem e, em nenhum momento, o homem, o que aponta para a ideia de que virgindade e masculinidade são incompatíveis. Parece, portanto, não ser possível ser “homem” e “virgem”. Essa concepção, difundida pelo senso comum e registrada até mesmo pelo dicionário, é expressa na literatura em tantos exemplos que nem vale a pena enumerá-los.

⁸ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

⁹ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Trad. Efraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

DAS TRADIÇÕES: VINHOS NOVOS EM ODRES VELHOS

Alana de O. Freitas El Fahl - UEFS¹

Circunscrever Eça às fronteiras dos códigos realistas é desprezar as múltiplas possibilidades de suas narrativas. Eça de Queirós ultrapassa os territórios demarcados pela periodização literária tradicional que, operando classificações, cai em reducionismo. Pouco estudados no Brasil, os contos do escritor português, ao tempo em que exibem a sua amplitude, denunciam os problemas que cercaram as diversas tentativas de classificar essa escrita multifacetada e modulada ao longo de muitos anos.

Embora os romances de Eça tenham motivado uma louvável fortuna crítica, seus contos lançam alguma luz sobre marcas que, permeando o conjunto da obra, ainda desafiam o olhar analítico. O livro *Contos* veio a público em 1902, em uma edição póstuma organizada por Luiz de Magalhães, que reuniu 12 narrativas publicadas em periódicos entre os anos de 1874 e 1898, a saber: *Singularidades de Uma Rapariga Loura* (1874), *Um Poeta Lírico* (1880), *No Moinho* (1880), *Civilização* (1892), *A Aia* (1893), *O Tesouro* (1894), *Frei Genebro* (1894), *O Defunto* (1894), *Adão e Eva no Paraíso* (1896), *A Perfeição* (1897), *José Matias* (1897) e *O Suave Milagre* (1898).

Por reunir textos escritos ao longo de duas décadas, o conjunto de contos expõe mudanças de procedimentos narrativos que se vão apresentando na obra do autor. Uma vez deslocado, o Realismo cede espaço à fábula, a elementos alegóricos e a componentes míticos. Observadas também nos romances, tais mudanças não chegam a indicar o abandono das diretrizes traçadas no início, conforme observa Carlos Reis em *O Essencial de Eça de Queirós*, embora os últimos romances (*A Ilustre Casa de Ramires*, *A Cidade e as Serras*) assim como os contos, as crônicas e as cartas escritas na última década ultrapassem toda a rigidez da programática naturalista e englobem elementos de natureza histórica, simbólica e mítica, a escrita queirosiana deslocou-se, sem, contudo renegar completamente as idéias defendidas nas Conferências do Cassino.

¹ Professora de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual de Feira de Santana.

Produzida num tempo de mudança ideológica acelerada, essa escrita final preservou-se atenta aos elementos da realidade circundante.

Para a leitura dos contos *A Aia* e *O Tesouro*, tomamos como elemento condutor a idéia de que esses textos exibem explicitamente o diálogo com as narrativas tradicionais, ligadas à oralidade e formuladas com intenção exemplar. Longe de anular o teor crítico, essa aproximação às fontes longínquas da tradição oral trabalha a serviço de uma ironia ainda mais arguta e refinada.

As duas narrativas exigem do leitor abandono de toda ingenuidade e suprema atenção para com as artimanhas textuais. Em *A Aia e O Tesouro* percebe-se claramente que o autor se utiliza do teor moralizante próprio às fábulas para construir uma espécie de contra-exemplo e tecer severas críticas a um ideário que inclui submissão e corrosão. Extensiva à situação política do país, envolvido em disputas colonialistas, a crítica presente em *O Tesouro*, alcança especialmente a família, vista como célula primeira da sociedade.

Em *A Aia*, através de uma estrutura fabular que na superfície glorifica a servidão, manifesta-se obliquamente a ironia. Expondo um fato absurdo, uma mãe que sacrifica seu próprio filho para que o futuro rei sobreviva, Eça obriga o leitor a refletir sobre as assimetrias sociais.

Publicado pelo jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro em 03 de abril de 1893, *A Aia* trazia como título original *Tema para versos*, recebendo esse segundo nome de Luís de Magalhães, na ocasião da publicação do volume *Contos* de Eça de Queirós, por ele organizado em 1902. O título pensado por Eça dá um norte à leitura do conto. Além disso, no sentido de situar o deslocamento entre a forma literária e a matéria nela tratada, o autor introduz a narrativa com um pequeno prólogo de aproximadamente três parágrafos (omitido em muitas das edições) que, de igual maneira, nos direciona. O tema é para versos, todavia, o leitor está diante de um texto narrativo¹:

A História que eu, há dias, desejava contar para que algum poeta, amigo dos temas fecundos e estimuladores do pensamento, a compusesse em versos ricos (e que não contei por me ter demorado a construir diante dela um pórtico de considerações gerais) sucedeu na Índia. A Índia, terra das pedrarias, das galas e dos céus suntuosos, sugere logo a um artista largos desenvolvimentos decorativos.

Mas a minha história necessita ser apresentada com toda a simplicidade na sua nudez moral, sem paisagens, arquiteturas ou trajes que a materializem.

O poeta, que, por ela se passar na Índia, a orne de palmeiras, elefantes, e baiadeiras, corre a um desastre certo. Sem épocas, sem nomes, sem localizações que possam verificar num mapa, abstrata e como acontecida no país das almas, esta história de uma alma, que se dirige só a alma, deve vir

envolta em tão pouca literatura, como aquelas que o Povo em sua singeleza genial, torna profundas – vivas e imoventes, afirmando apenas, com magnífica indiferença pelas épocas, pelas nações e pelos costumes.

Essa introdução, de caráter metalingüístico, evidencia preocupação em filiar o seu conto ao universo das narrativas tradicionais, ao mundo literário das fábulas e lendas, arcabouço com o qual *A Aia* dialoga.

Recusando os vínculos com a história, todos eles marcantes nas estruturas realistas, Eça alude a um país das almas, não deixando, assim, de indicar que o seu espaço ficcional configura-se como um país. Sua enfática negação da aliança entre o quadro ficcional e uma época, com nomes e costumes, soa como denegação, de modo que o deslocamento entre forma e matéria, que o título já introduzira, parece confirmado nesse prólogo. Embora a fortuna crítica enfatize a presença da tradição, em *A Aia*, a recorrência a ela parece fazer parte de uma estratégia irônica, segundo a qual a necessidade de uma alienação total em relação à história torna-se requisito imprescindível, para que o leitor aceite o fato que ali se narra. De outro modo, caminhará ele para o “desastre certo”.

Vale dizer que, qualquer questionamento dos valores que orientam as ações representadas, quaisquer dúvidas lançadas sobre as suas validades destruirá a exemplaridade do caso narrado em estrutura fabular. Evidentemente, esse questionamento dos valores fatalmente iria surgir, se o leitor os confrontar ao contexto histórico que o abriga. Afinal, *A Aia* narra um fato que, deslocado desse país das almas, assume caráter de absurdo, principalmente se esse deslocamento resultar em cotejo com a cultura moderna acessível aos leitores de Eça.

No conto *O Tesouro*, publicado em 23 de janeiro de 1894 no mesmo *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, portanto veiculado menos de um ano depois do conto *A Aia*, Eça de Queirós volta-se novamente para as narrativas de caráter tradicional como arcabouço para o seu texto. O conto, dividido em três partes, narra a história de três irmãos de Medranhos, fidalgos decaídos, às voltas com a descoberta de um tesouro.

O conto tem sua origem constantemente filiada ao *The Pardoner's Tale*, o *Conto do Perdoador*, uma das narrativas presentes na obra *Canterbury Tales*, *Contos da Cantuária*, do poeta inglês do século XIV Geoffrey Chaucer.

Contudo, no artigo *Um Tesouro de segunda mão* apresentado no III Encontro Internacional de Queirozianos, em 1995, a professora Cleonice Berardinelli vai além da fonte inglesa e refaz a genealogia desse conto, mostrando sua presença em uma obra

canônica da literatura portuguesa, o *Horto do Esposo*, que entremeara entre as reflexões do narrador uma das histórias de proveito e exemplo.

Tal obra, um livro medieval alcobacense, sem autoria definida (por vezes atribuído ao Frei Hermenegildo de Trancoso) apresenta os "exempla" para a edificação moral. Esses "exempla" consistem em uma série de histórias que buscam a moralização dos seus ouvintes através das mensagens presentes nos textos. Ou seja, fazendo uso de narrativas que condenam as más ações humanas, constituem-se como *histórias de proveito e exemplo*.

Ao localizar o texto de Eça como filiado a essa genealogia, Berardinelli aproxima o conto de outra obra não menos canônica da Literatura Portuguesa: *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (1575), de Gonçalo Fernandes Trancoso. Tal obra consiste numa espécie de compilação de diversas histórias que, invariavelmente, conduzem à moralização.

O título do artigo de Berardinelli torna a expressão de "segunda mão" como indício do caráter tradicional desse conto eciano, já que essa expressão nos conduz à natureza da literatura de tradição oral, que se constrói e se propaga a partir da sua constante reelaboração e reescritura.

É interessante notar a escolha de Eça pelo vínculo fraterno, já que, nas narrativas que toma por base, os protagonistas são rufiões ou ladrões, tipos sociais marginalizados. Em Eça, a traição é praticada de forma igualmente cruel pelos três irmãos, numa indicação de dissolução dos vínculos familiares. A narrativa bíblica do fratricídio de Abel pelo seu irmão Caim, feita no capítulo IV de Gênesis, mostra o que representaria a primeira morte praticada pela humanidade, gerada a partir da inveja que um irmão sentia pelo outro.

Em *A Aia*, Eça tem em mira o pensamento dogmático e conservador que estipula a soberania do rei sobre o súdito, do nobre sobre o plebeu, do rico sobre o pobre; em síntese, do senhor sobre o servo que, ao reconhecer essa suposta soberania, é impelido aos extremos do sacrifício. No entanto, se pensarmos novamente no contexto histórico que abriga os contos de Eça, e muito especialmente *A Aia*, perceberemos que este autoriza uma leitura alegórica do conto.

Nesse esquema alegórico, o tio perverso representa as crises e fissuras da ordem colonialista que, àquela altura, já se expunham à Europa e trariam os graves desdobramentos que manchariam com sangue grande parte do século XX. Assim, Portugal, visto em sua dimensão intercontinental apresenta-se como serva possuidora de

um filho de pele escura e capaz de sacrificá-lo em defesa do *status quo*; particularmente das suas relações com a Inglaterra.

Trazendo a aparência de uma fábula, o conto permite múltiplas leituras. Fixas na superfície discursiva, em que há louvação à fidelidade, Henriqueta Maria. A. Gonçalves e Maria Assunção M. Monteiro²² concluíram que “*Tema para versos* faz a condenação da ambição desmesurada e exalta a fidelidade, através da utilização de um tempo passado, longínquo, mas conferidor de certa autenticidade”. Tal autenticidade seria inerente à forma da fábula. Todavia, considerada a eleição da forma tradicional como parte da estratégia irônica, a reverência à lealdade revela-se numa crítica feroz à servidão.

As narrativas tradicionais, como as fábulas e as lendas, são originárias de um mundo pré-moderno, marcado pelo valor da experiência. De acordo com Ian Watt em *Ascensão do Romance*, elas são portadoras de uma verdade que ratificam valores coletivos. Ao retomar essa tradição narrativa de base oral, Eça, através da figura da aia e dos irmãos de Medranhos, põe diante do leitor valores como a lealdade, a fidelidade e a fé, tripé moral que, em seu tempo, converte-se em ideologia, entendida como falsa verdade.

A recorrência à tradição soa aqui como irônica, sutilizando a denúncia feroz. Como Eça já afirmara no prefácio para a versão francesa de *O Mandarim* (1880), é “a nudez da realidade, sob o manto diáfano da fantasia”. Sobre a ironia, afirma Lélia Parreira Duarte:³

Em qualquer de suas formas, a ironia será uma estrutura comunicativa. De fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida.

Lançando mão de sutis estratégias narrativas e a serviço de seu compromisso constante de lançar farpas contra as falhas morais da sociedade, Eça filia-se e renova a tradição literária, colocando vinhos novos em odres velhos e ainda nos embriagando com o seu incontestável talento de leitor crítico da condição humana.

REFERÊNCIAS

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e Humor na literatura*. Belo Horizonte: Ed. PUCMINAS, 2006.

MINÉ, Elza e CANIATO, Benilde Justo (org). *150 Anos com Eça de Queiroz*. Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos. São Paulo: USP, 1997.

QUEIRÓS, Eça de. *Obras completas*. Vol. II.Org. Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997.

REIS, Carlos. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Ed. Imprensa Nacional, 2000.

WATT, Ian. *A ascensão do Romance*. Trad. Hildegard Feist. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1996.

NOTAS

¹ Queirós, 1997, p.1525.

² Gonçalves e Monteiro, 2001, p.20.

³ Duarte, 2006, p.19.

TRAVESSIAS

Alessandra Magalhães - IFRJ¹

“[...] a identidade não existe, é uma procura infinita.”¹

Mia Couto

O escritor mexicano Luis Carlos Fuentes, em recente entrevista, publicada no suplemento Segundo Caderno do jornal *O Globo*, teceu importantes considerações sobre a relação entre literatura e política. Ao ter sido perguntado se “a literatura tem influência política” e se “um romance pode conscientizar seus leitores”, ele deu uma resposta que propõe questões importantíssimas para se pensar o papel da literatura no mundo de hoje. Fuentes afirmou que “a literatura tem influência relativa” e “depende do escritor” se um romance pode ou não conscientizar seus leitores. Nas suas próprias palavras:

A literatura tem influência relativa. Philip Roth dizia que uma ditadura aprisiona seus opositores em campos de concentração e uma democracia os prende a uma tela de TV. A imaginação pode ser um convite à passividade e à alienação. Vem daí a responsabilidade do escritor, de fazer uso da imaginação e da linguagem de forma a não alienar, de forma a discorrer sobre sua visão política. A literatura tem exigências enormes de tempo, de concentração... Se um romance pode conscientizar seus leitores? Depende do escritor. Não acho que Balzac tenha conscientizado seus leitores sobre a necessidade de uma revolução burguesa na França, mas acho que Soljenitsin alertou seus leitores sobre os horrores do estalinismo. Em tempos de ditadura, a literatura ganha outra leitura, que tem a ver com o momento político, e isto pode ser ruim. A literatura latino-americana sofre de uma praga, a “literatura platanera”, a literatura de fundo populista...²

Da sua fala, podemos extrair dois importantes eixos de reflexão acerca da literatura contemporânea. O primeiro é que seu papel de construção do imaginário vai se tornando cada vez mais relativo, a partir do momento em que passa a dividir a atenção e a formação do público com o cinema, o rádio, a televisão e, agora, a *internet*. O segundo é que, apesar disso, ainda é possível à literatura desautomatizar a linguagem a qual estamos acostumados a usar dia a dia, provocando um movimento de pensar, de

¹Professora substituta de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ).

conhecer, de refletir, de ensimesmar-se, de sentir prazer, de construir utopias, ou seja, um movimento na direção oposta à alienação.

O mesmo jornal publicou, um pouco mais de um mês depois da entrevista do escritor mexicano, o dossiê “Um nome para este tempo”, no suplemento Prosa & Verso, no qual diversos artistas e intelectuais escreveram sobre o nosso atual momento. No ensaio “O novo Renascimento”, Isabel Lustosa afirma que “as grandes ideias de uma época, fruto da elaboração dos pensadores, são gradativamente filtradas e incorporadas à agenda de pensamento do senso comum”. A pesquisadora acrescenta ainda que, nos últimos trinta anos, a “ideia-mestra” que orientou ações e políticas de indivíduos e nações foi o “que se convencionou chamar de pós-modernismo”. Entretanto, no momento, vive-se uma situação de crise e de revisão dessas ideias-mestras, e isto faz renascer como certeza a necessidade de ação para “minorar o sofrimento do outro”, para difundir a ideia de que “violência só traz violência” e de que “pobreza e desigualdade só geram pobreza e desigualdade” e, portanto, chegar-se à conclusão de que “é preciso repartir”.³

É, justamente, neste lugar, fazendo parte desta tal “elaboração”, que situamos a literatura contemporânea produzida por António Lobo Antunes e Mia Couto. Diante do confronto da escrita com este momento de crise e de transição globais, e também locais, tornou-se preponderante aos escritores uma posição ética e estética que se movimentasse no sentido contrário ao da alienação. É a partir desta perspectiva que investigaremos as escritas do português e do moçambicano como discursos que se deslocam de um lugar definitivo e definido para se colocarem em permanente travessia.

A crítica literária tem se debruçado sobre a obra de Lobo Antunes, apontando uma infinidade de caminhos para analisá-la. Um dos vieses interpretativos possíveis da literatura antuniana, com o qual nos afinamos, diz respeito ao encontro da literatura com a história, visto que a leitura de muitos de seus romances permite-nos pensar o Portugal pós-25 de abril, adentrando o mundo dos espectros que este momento legou e avaliando criticamente os desconfortos ainda sentidos pelo processo de (des)colonização.

Já as obras de Mia Couto estão profundamente inscritas numa cultura em trânsito e traduzem para a literatura as tensões e as contradições de um universo marcado pelo cruzamento de escrita e oralidade. A sua literatura testemunha os encontros e desencontros entre valores culturais que precisam, ao mesmo tempo, manter um pé na tradição, mas apontar o outro na direção da modernidade, por isso, suas

narrativas ainda abrigam o encantamento da relação divina com a palavra, não mais falada, mas escrita como se fosse falada. Nas palavras do próprio autor:

Eu sempre abro as portas para que esta oralidade me invada e desarrume a escrita em tudo até o limite. Até o limite que deixe de ser literatura, não me importo que isto aconteça... Inevitável que a invasão do mundo da oralidade ocorra, e vem ocorrendo comigo e com outros escritores de Moçambique.⁴

A literatura reivindica um entendimento de África não mais pelo signo do exótico, mas de um outro ponto de vista que parta da conversão da experiência de leitura em revelação de algo que sempre esteve ali, mas que só agora, desvelados os esconsos da colonização, pode-se enxergar. Neste sentido, é possível ler a condição histórica como um traço marcante de sua escrita.

Podemos localizar os dois projetos narrativos, portanto, no confronto entre subjetividade e alteridade, quando a travessia dos sujeitos na constante busca de si não se processa de maneira isolada, mas em face do outro.

Nas narrativas de ambos, a ficção é um espaço legítimo de testemunho e construção da memória. As literaturas desses escritores podem ser vistas como pontos de cerzimento das histórias conectadas por uma política colonial que, após o seu encerramento, deixou profundas marcas. O próprio Mia Couto estabelece a descolonização como uma via de mão dupla e recusa o esquecimento como possibilidade de construção da memória deste momento.

A descolonização só pode ser feita pelos próprios colonizados. E nós, todos nós, sem exceção, éramos colonizados. Descolonizámo-nos uns aos outros, uns e outros. Parece um detalhe, coisa de uma simples palavra. E as palavras traduzem modos de pensar. E esse passado que nos feriu a todos não pode ser superado apenas com apelos ao esquecimento. Não é de esquecer o passado que necessitamos. Mas de o entender.⁵

O que pretendemos com este estudo, portanto, é o estabelecimento do lugar da literatura contemporânea na formação das narrativas da nação tanto de Portugal quanto de Moçambique, visto que o encerramento da política colonial tornou necessária uma nova visada sobre as identidades, já que essa política “sempre esteve profundamente inscrita nelas [metrópoles] – da mesma forma como se tornou indelevelmente inscrita nas culturas dos colonizados”, conforme afirma Stuart Hall.⁶

Para tanto, escolhemos dois romances que consideramos representativos de projetos de escritas que colocam a história, os sujeitos e a própria literatura como matéria a ser examinada: *Exortação aos crocodilos*, de António Lobo Antunes, publicado em 1999, e *O último voo do flamingo*, de Mia Couto, publicado em 2000.

Na narrativa de *Exortação aos crocodilos*, testemunham-se ficcionalmente os acontecimentos pós-25 de Abril. O romance focaliza um acontecimento específico: o caso Camarate. Em 4 de dezembro de 1980, o avião do Primeiro Ministro português explodiu no ar, morrendo o próprio Francisco Sá Carneiro, a sua mulher, Snu Abcassis, o chefe de gabinete António Patrício Gouveia e o Ministro da Defesa Adelino Amaro da Costa, assim como os dois pilotos do aparelho. Acidente ou atentado? Apesar das investigações, o episódio até hoje não foi totalmente esclarecido. Especula-se que, neste mesmo voo, o Primeiro Ministro receberia informações do Ministro da Defesa que comprometeriam muita gente que estava no poder. Ficaria confirmado, através de um dossiê, que o dinheiro do Fundo de Ultramar estava sendo usado pelo capital americano e envolvido com o tráfico de drogas.

O autor trabalha sobre este material que ainda é uma interrogação, escrevendo um romance nas fendas da História. Nesse livro, quatro mulheres relatam suas experiências: elas se relacionam com homens que participam de uma organização de direita, cujos membros participam de atentados contra sedes de partidos, personalidades de esquerda e da queda do avião em Camarate. Essa rede pretende desestabilizar a democracia em Portugal e seria, digamos assim, uma tentativa de contra-revolução. Neste sentido, é importante lembrar que, depois do 25 de Abril, a situação política portuguesa era bastante conturbada e que a consolidação da democracia não ocorreu de uma hora para a outra.⁷

As “falas” de Mimi, Celina, Fátima e Simone alternam-se na constituição dos capítulos, nos quais também se incluem as perspectivas de diferentes personagens. A narrativa se constrói a partir do testemunho da experiência dessas personagens que estão, simultaneamente, relatando a sua própria vida (pensamentos, situações, atividades, desejos, medos), reconstruindo a sua memória (recordações de infância, fantasias) e refazendo o percurso da História. A palavra aparece, portanto, como construção de uma nova “realidade”, que é testemunhada a partir da ficção. O romance é a representação da voz coletiva que se levantou contra uma “versão” oficial dos fatos, que pretendia afastar a tensão do terrorismo. Essas mulheres são cúmplices silenciosas dos acontecimentos, mas as suas “falas” emergem na narrativa e elas expõem seus

pensamentos, suas inquietações e suas angústias num mosaico de fragmentos dos discursos, mostrando a impossibilidade de qualquer apreensão totalizante do real.

O romance de Lobo Antunes coloca em questão as identidades, porque descentra os discursos que as formam. Como afirma Stuart Hall, a nação não se limita a uma entidade política. É, sobretudo, um “sistema de representação cultural” no qual as pessoas participam de uma “ideia” de nação e as identidades nacionais são (trans)formadas no interior deste sistema.⁸ Hall retoma o pensamento de Benedict Anderson que define serem as diferenças entre nações residentes nas formas diferentes pelas quais elas são imaginadas, ou seja, a nação é uma “comunidade imaginada”.⁹ O jamaicano destaca cinco elementos principais que tomam parte na construção desta ideia de nação: a narrativa da nação, a ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade, a invenção da tradição, o mito fundacional e a ideia de um povo ou *folk* puro e original. Todos esses elementos atuam como fonte de significados de um sistema de representação. No entanto, o teórico problematiza esses elementos chegando à conclusão de que as culturas nacionais devem ser pensadas como um “*dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade”.¹⁰ A literatura vem operando neste registro da formação das identidades nacionais como construção constante, da qual não se apagam as relações de poder que se estabelecem para reafirmá-las como unidade.

A ideia de nação portuguesa, por exemplo, já não podia se imaginar mais a partir dos alicerces da era dos Impérios, então, tornara-se mais do que hora de pensar o Portugal pós-25 de abril como fazendo parte de um processo global de transição, de questionamento dos poderes absolutos e das vozes em uníssono. É o que *Exortação aos crocodilos*, notadamente, vem representar. Desse modo, a literatura tem provocado uma reflexão e, possivelmente, uma revisão dessa ideia de nação. Remexer nos “arquivos” do caso Camarate, criando um discurso ficcional nas frinchas do discurso histórico, por conseguinte, é redimensionar o modo de construir sentidos sobre um determinado fato ou acontecimento. A literatura e a ficção tomam parte nas histórias contadas sobre a nação, nas memórias, que conectam o presente ao passado, e nas imagens com as quais os indivíduos se identificam.

A literatura de Mia Couto também propõe uma reflexão sobre a construção de uma ideia de nação. *O último voo do flamingo* narra o momento pós-guerra, em Moçambique, quando uma delegação de soldados da ONU, que monitora o processo de paz, começa a desaparecer misteriosamente através de explosões sem explicação,

restando deles apenas o pênis e o boné azul. O enredo da narrativa transcorre no território fictício de Tzangara, vila que representa metonimicamente o espaço moçambicano.

Para situar o momento no qual se inicia o romance, é preciso fazer uma rápida retrospectiva da recente história do país africano. Em 1964, a Frente pela Libertação de Moçambique (FRELIMO) iniciou a luta armada, surpreendendo as autoridades coloniais. Após mais de dez anos de lutas e negociações, no dia 25 de junho de 1975, Moçambique obteve finalmente a sua independência, que trouxe um projeto de nação moderna de tipo ocidental, importado pela elite dirigente da FRELIMO, o movimento que conduziria o novo país. Depois da independência, houve um apoio da elite dirigente aos guerrilheiros da ZANU, o movimento nacionalista que lutava contra o regime branco da Rodésia do Sul, e também ao ANC no seu combate contra o regime branco na África do Sul. Em consequência disso, a Rodésia acolheu e fomentou um movimento de guerrilha, a MNR/RENAMO, que também era apoiado pelo regime de apartheid da África do Sul. A adesão de partes da população à RENAMO viria a transformar esta agressão externa contra a elite da FRELIMO num conflito interno e numa guerra civil que duraram 16 anos. A assinatura do acordo de paz, em 1992, entre o governo da FRELIMO e os líderes da RENAMO significou o fim da guerra civil e a entrada de Moçambique num sistema pluripartidário.

O romance se inicia com uma “fala” do narrador, que reivindica para si a tessitura daquela narrativa, situa historicamente os acontecimentos que serão narrados e também explica como e por que resolveu narrá-los. Segundo ele, as vozes que estão recolhidas no livro foram ali postas por mando de sua consciência. Ele afirma o seguinte: “Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem.” Mais adiante, acrescenta: “o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram”.¹¹ A sua escrita é uma tentativa, portanto, de “tradução” daquilo que está situado no plano do invisível para o plano do visível, do que ainda está no espaço místico para a linguagem, mesmo que perceba que ela não dá conta de dizer exatamente o que aconteceu. Para o entendimento dessa tensão entre o visível e o invisível, o místico e o real, é importante recorrer ao que disse Amadou Hampâté Bâ: “A tradição oral pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas.”¹²

O narrador é também o tradutor contratado pela administração da vila para acompanhar o italiano Massimo Risi, a quem as Nações Unidas incumbiram de

investigar o incidente. Ao narrador, cujo nome não se revela na narrativa, não cabe somente a tradução simultânea das falas dos personagens, na verdade, o que ele traduz para o italiano são os modos de ser e de pensar daquele lugar, porque a cultura africana envolve um modo particular de ver e de estar no mundo. O estrangeiro tenta usar métodos avançados, fazendo suas investigações através de uma lógica cartesiana, no entanto, o tempo todo, fica desconcertado com os acontecimento que vão se sucedendo, pois, além do mistério das explosões sem causa aparente, depara-se com outros fatos como o sumiço das letras dos seus relatórios, o desaparecimento das suas gravações e a existência de Temporina, uma personagem cujo rosto é de velha, mas o corpo é jovem.

Sendo assim, é possível afirmar que o livro problematiza o resultado do encontro entre a tradição e a modernidade. Para Hampâté Ba, não adianta querer “penetrar a história da África e o espírito dos africanos” sem se apoiar na tradição oral, que é um conjunto de conhecimentos de toda espécie. A palavra falada é “agente mágico por excelência” e “grande vetor de forças etéreas”.¹³

É neste encontro conflituoso e tenso que está assentada a ideia de nação que a literatura de Mia Couto pretende traduzir. O próprio escritor considera-se um tradutor da memória e da história em Moçambique, lugar que está numa situação de viagem, de busca, de reorganização social e política, de construção da identidade, de reinvenção da sua cultura. Segundo ele, o seu papel como escritor é ser um “tradutor de silêncios”, que expressa através da literatura aquilo “que não está dito” e “que não pode ser palavra”. Ele diz que isto não resulta de um mérito seu, mas nasce da sua condição de participar como cidadão de uma nação que está se inventando. Para ele, “esta condição histórica proporciona a ausência de um retrato. É essa ausência que o escritor busca traduzir.”¹⁴ No nosso entender, o narrador do livro pode ser entendido como representação deste escritor que é um tradutor do universo construído a partir deste encontro. Numa entrevista concedida em 2003, Mia Couto diz o seguinte:

Nós sabemos que a identidade moçambicana é algo que ninguém sabe exatamente definir, mas sabemos que todos nós temos que fazer uma viagem para chegarmos lá. A tentação mais forte e mais imediata hoje em Moçambique é a de erguer aquilo que se apresenta como “tradição” para dar credibilidade a uma certa identidade. Quanto mais perto dessa “tradição” e de uma certa “oralidade” mais próximos estaríamos dessa tal moçambicanidade. Mas isso é uma ideia simplista contra a qual vou lutando. É preciso fazer um bocadinho o caminho com duas pernas: tem que ter um pé na tradição e outro pé na modernidade. Só assim se chega a um retrato capaz de respeitar as dinâmicas e as relações complexas do corpo moçambicano. A chamada “identidade moçambicana” só existe na sua própria construção. Ela nasce de entrosamento, de trocas e destrocas. No caso da literatura é o cruzamento

entre a escrita e a oralidade. Mas para ganhar existência na actualidade, no terreno da modernidade, Moçambique deve caminhar pela via da escrita. Entramos no mundo pela porta da escrita, de uma escrita contaminada (ou melhor fertilizada) pela oralidade. Nós não podemos ir pela porta de trás, pela via do exótico terceiro-mundista. O fato é que há uma espécie de costura que necessita ser feita, tal qual esses jovens urbanos que estão a costurar a sua vivência com as raízes rurais. São costuras que atravessam o tempo, e que, quase sempre, implicam uma viagem através da escrita. No fundo o meu próprio trabalho literário é um bocadinho esse resgate daquilo que se pode perder, não porque seja frágil, mas porque é desvalorizado num mundo de trocas culturais que se processam de forma desigual. Temos aqui um país que está a viver basicamente na oralidade. Noventa por cento existem na oralidade, moram na oralidade, pensam e amam nesse universo. Aí eu funciono muito como tradutor. Tradutor não de línguas, mas desses universos...¹⁵

Está se confirmando, nas suas palavras, portanto, a ideia de que as culturas nacionais, como dispositivo discursivo, tendem a representar a diferença como identidade, no entanto, Mia Couto deixa bem claro que essa identidade só existe enquanto construção, viagem, travessia.

No desfecho da sua obra, Tizangara desaparece, tendo sido engolida pela terra e lançada no abismo pelos antepassados que não viam solução para os males daquele lugar. Isto é uma crítica contundente ao fato de que alguns dirigentes e governantes ainda mantêm a exploração da população, visto que parte da elite moçambicana detém ainda um lugar semelhante ao dos anteriores colonos. À beira do abismo, restam apenas o tradutor-narrador e o italiano que resolvem, por fim, sentar e esperar por outro flamingo. O flamingo que simbolizaria a esperança num novo começo, a novidade.

Logo, o papel do escritor contemporâneo é fazer um pássaro de papel e lançá-lo ao abismo para que sua visão de mundo, que caminha no sentido oposto ao da alienação, seja gradativamente incorporada ao pensamento do senso comum.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. *Exortação aos crocodilos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

COUTO, Mia. Escrita Desarrumada. *Folha de São Paulo*. 18 de Dezembro de 1998.

COUTO, Mia. Entrevista com Mia Couto. In: MARQUÊA, Vera. *Via Atlântica*. São Paulo: USP. N.º 8. p. 205-217. DEZ/2005a.

COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

COUTO, Mia. Língua portuguesa cartão de identidade dos moçambicanos. Conferência Internacional sobre o Serviço Público de Rádio e Televisão no Contexto Internacional:

A Experiência Portuguesa, no âmbito dos 50 anos da RTP. Lisboa. 19 a 22 de junho de 2007. On line: <http://ciberduvidasold.sapo.pt/lusofonias.php?rid=1279>

FUENTES, Luis Carlos. O dândi pessimista: entrevista com Luis Carlos Fuentes. *O Globo*, Segundo Caderno, p. 1. 17 de julho de 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (org). *História geral da África*, volume 1- metodologia e pré-história na África. São Paulo: Ática, 1982. p. 181-218

LUSTOSA, Isabel. O novo Renascimento. *O Globo*, Caderno Prosa e Verso, p. 3, 22 de Agosto.

MAXWEL, Kenneth. *A construção da democracia em Portugal*. Lisboa: Presença, 1999.

NOTAS

¹ COUTO, 1998

² FUENTES, 2009, p. 1

³ LUSTOSA, 2009, p. 3

⁴ COUTO, 1998

⁵ COUTO, 2007

⁶ HALL, 2003, p. 108

⁷ MAXWELL, 1999

⁸ HALL, 2000, p. 47-48

⁹ HALL, 2000, p. 51

¹⁰ HALL, 2000, p. 62

¹¹ COUTO, 2005a, p. 9

¹² HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 183

¹³ HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 182

¹⁴ COUTO, 2005b, 209

¹⁵ COUTO, 2005b, 208

O ESPAÇO NA OBRA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER

Alexandre Bonafim Felizardo - USP¹

Na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, encontramos, com frequência, inúmeros espaços a demarcarem uma interação específica, especial, entre homem e cosmos.

A poeta portuguesa irá eleger, ao longo de sua obra, regiões onde o homem irá desvelar o mundo pelo assombro primordial, pelo alumbramento de um olhar atento às minúcias da realidade.

Nesse sentido, ganha relevância, na poesia da autora de **Dia do mar**, o aspecto descritivo de sua lírica. A dimensão espacial, bem como as coisas e seres nela inseridos, é pesada e mensurada com o afã de um escultor. Peso, cor, traços, linhas, são captados pela escrita de Sophia com precisão geométrica, com a técnica de um arquiteto.

Com efeito, o lirismo da escritora portuguesa, num primeiro momento, irá diferir-se daquele veio específico da lírica moderna, em que a fantasia, a “rainha das faculdades”, conforme expressão de Baudelaire, irá desorientar, desregrar os sentidos do poeta, fazendo com que esse desmantele, desconstrua o real.

Conforme Hugo Friedrich, é a partir dos vestígios dessa realidade desfeita que o poeta criará outro mundo, um mundo estranho, onírico, verdadeiro paraíso artificial onde o homem irá se libertar da ditadura do real.

Sophia seguirá outro viés da lírica moderna, não abordado, de acordo com Michel Hamburger, por Friedrich. Referimos à tradição da poesia-coisa, conforme expressão de Rilke, da poesia guiada pela busca do real e não do absurdo. Essa tradição encontrará respaldo, por exemplo, na obra de Francis Ponge, de Willian Carlos Willians, de Brecht, de poetas brasileiros como João Cabral de Melo Neto e Orides Fontela, autores que, a despeito de suas peculiaridades, de suas idiossincrasias, almejavam uma palavra coleada, aderida aos referentes, ao universo factual dos objetos.

Tal característica, entretanto, não impossibilitou a esses escritores criarem, a partir da fidelidade ao real, um universo feérico e mágico. Muitos deles, paralelamente a essa busca descritivista do mundo, também foram guiados pela fantasia, a partir da qual esboçaram

¹ Doutorando em literatura portuguesa pela Universidade de São Paulo.

regiões que, apesar de mimetizarem com fidelidade o mundo, possuíam certo ar de surpreendente realidade.

Em poesia, cabe ressaltar, nada é estanque e unívoco e, muitas vezes, características em oposição acabam se confluindo, em mesclas de grande riqueza e imprecisões de relevantes significados. Portanto, até mesmo Sophia, fiel em sua busca pela concretude das coisas, pela precisão geométrica do mundo, serviu-se da velha e fecunda fonte dos sonhos para transmutar a banalidade do real em acontecimento surpreendente, inolvidável.

Podemos notar tal feito no poema “Paisagem”, da obra de estréia de Sophia, Poesia I:

Passavam pelo ar aves repentinas,
O cheiro da terra era fundo e amargo,
E ao longe as cavalgadas do mar largo
Sacudiam na areia as suas crinas.

Era o céu azul, o campo verde, a terra escura,
Era a carne das árvores elástica e dura,
Eram as gotas de sangue da resina
E as folhas em que a luz se descombina.

Eram os caminhos num ir lento,
Eram as mãos profundas do vento
Era o livre e luminoso chamamento
Da asa dos espaços fugitiva.

Eram os pinheirais onde o céu poisa,
Era o peso e era a cor de cada coisa,
A sua quietude, secretamente viva,
E a sua exalação afirmativa.

Era a verdade e a força do mar largo,
Cuja voz, quando se quebra, sobe,
Era o regresso sem fim e a claridade
Das praias onde a direito o vento corre.

(ANDRESEN, 2001, p.44)

Sophia utiliza-se, por sua vez, da concretude do mundo para mergulhar em sentimentos, em uma espiritualidade capaz de abarcar os desacertos e incidentes do eu. Digamos que, a partir de certa física, a poeta acessa uma metafísica de ordem muitas vezes enigmática e fantasmal.

Dessa forma, é no mundo das coisas palpáveis, que a autora irá acessar o sagrado, o tempo mítico “do amor e da religião”, conforme expressão de Mircea Eliade.

Seguindo as orientações do autor de **Mito e realidade**, a geografia de Sophia será marcada por espaços eleitos, espaços que sofrem uma rotura, uma separação do cosmos. Com

efeito, encontraríamos nesses rincões, conforme ainda a expressão de Eliade, uma verdadeira “*imago mundi*”, um umbigo do mundo.

Há muita semelhança entre esses espaços e aqueles onde os povos arcaicos reatualizavam os mitos cosmogônicos. Nesses lugares privilegiados, o homem mítico acessava o tempo das origens, o tempo da criação do mundo e o reinseria, através do rito, no instante do agora. Conforme Georges Gusdorf:

O lugar consagrado, tal como ele se nos oferece e não somente para o primitivo, [...] constitui pois uma espécie de promoção figurativa de uma parte do universo chamada a valer pelo todo. Uma certa porção de espaço, recortada na realidade humana, faz função do espaço inteiro para o serviço dos deuses. (1980, p.69)

Digamos que, de maneira semelhante, o eu lírico dos poemas de Sophia trava contato com esse mesmo lugar das origens, região adâmica onde o homem revigora o existir, restaura o olhar primevo, o olhar auroral das origens. Ainda conforme o autor de **Mito e metafísica**, “O lugar consagrado é, pois, por excelência, o do encontro entre o homem e o divino” (p.70). Para Sophia, assim, os espaços imersos em seus poemas são o cenário de um encontro fecundo com o sagrado e também com aquilo que Heidegger chamou de “a verdade do ser”, nossa essência humana mais fecunda.

De acordo ainda com Gusdorf, “O primitivo não se sente situado num horizonte estritamente geográfico. O lugar do seu presente é sempre indivisamente um posto ontológico”. Semelhantemente, o espaço na poesia de Sophia também será um “lugar ontológico”, dimensão física onde as verdades da condição humana encontram expressão.

Outra característica da geografia de Sophia está na revelação de um “tu” errático, de uma segunda pessoa em trânsito. Nos espaços da poesia da autora, alguém indeterminado, além da voz lírica, foge por caminhos tortuosos, por diretrizes sem rumo certo. Delinear essa presença torna-se quase impossível, visto ser uma segunda pessoa de realidade inescrutável. Poderia ser o amado, ou até mesmo um ser fantástico, fantasmal. Há, portanto, nesse “tu”, certo ar de mistério, que lhe acaba conferindo um aspecto sacro, de ser intangível.

Dessa maneira, quando esse “tu” se revela ao eu lírico, os espaços tornam-se transitórios, receptáculos de um rito de passagem, em que uma presença muito estimada perde-se, esvai-se, sem justificativa, causando assombro na voz poética. Dentre os espaços que marcará essa falta, estão o caminho, a passagem, a estrada. Esses lugares onde a transitoriedade é marcante ganham imensa importância para Sophia; eles tornam-se metáfora da própria efemeridade do destino humano, destino esse em permanente fuga.

Nesse aspecto, o espaço cinde-se entre um aqui, região do encontro e da despedida, lugar onde o eu lírico amargará a solidão, e um lá impreciso, metáfora da morte, do desconhecido a circundar a própria condição do homem.

Como exemplo, citamos o poema “Quem és tu?”, do livro Poesia I, livro de estréia da autora:

Quem és tu que assim vens pela noite adiante,
Poisando o luar branco dos caminhos,
Sob o rumor das folhas inspiradas?

A perfeição nasce do eco dos teus passos,
E a tua presença acorda a plenitude
A que as coisas tinham sido destinadas.

A história da noite é o gesto dos teus braços,
O ardor do vento a tua juventude,
E o teu andar é a beleza das estradas.
(2001, p.42)

Como se pode notar nesse poema, o forasteiro exalta o esplendor das coisas, a plenitude do que existe.

Nesse sentido, aqui podemos encontrar uma característica importante em toda a obra da autora. Sophia, conforme uma perspectiva heideggeriana, empreenderá a busca da dimensão infinita dos seres e dos objetos imersos no tempo e no espaço. De acordo com o filósofo de **Ser e tempo**, cabe ao poeta desvelar, na concretude do que existe, a “verdade do ser”. Em sua obra, Heidegger fez importante crítica ao imperialismo do pensamento técnico e racional na sociedade capitalista. Tal pensamento empreenderia o desocultamento dos objetos, dos entes, tornando o mundo mero repasto de cálculos, de porcentagens, de mensurações. Brüsseke e Sell (2006) apontam, em relevante ensaio, essa questão abordada pelo filósofo alemão:

[...] o pensamento técnico reduz a composição do Ser aos poucos elementos úteis no processo econômico, funcionaliza o *presente* do Ser, calcula custos e benefícios em termos que violam a sua estrutura filigrana e misteriosa.
(p.109)

Nesse sentido, para Heidegger, “a coisa é mais que mero fato; ela sempre aponta para algo inacabado e infinito” (Brüsseke, 2006, p.109). Dessa maneira, as coisas e os seres estão além de sua mera factualidade, eles têm algo de inescrutável, de profundamente sacro. O autor de **Ser e tempo**, dessa forma, valoriza “a experiência das profundezas e da plenitude da existência” (Brüsseke, 2006, p.106). Viver de acordo com essa perspectiva é viver

poeticamente. Ao poeta cabe ser o guardião da casa do Ser. Eis o valor instituído por Sophia ao ato da escrita: instaurar, conforme famosa expressão de Walter Benjamin, a aura nas coisas e nos seres.

Continuando nossa breve análise, temos, na poesia da autora, além do caminhar, outro movimento corpóreo de importante significação. Referimo-nos à dança.

Na escrita da autora de **Cristo cigano**, a dança semeia movimentos de suavidade, de encantamento pelos espaços, delimitando o âmago não só do corpo do bailarino, mas também do próprio lugar. O eixo corporal alinha-se a um eixo espacial, o eixo do próprio cosmos, onde toda a natureza encontra sua plenitude. Carne e espaço, assim, tornam-se uníssonos, indiscerníveis, formando um amálgama perfeito. Dessa forma, a dança passa a ser uma ação de pesquisa da dimensão do corpo e do espaço.

Essa característica da dança na poesia de Sophia se difere de outras posturas físicas encontradas na literatura, em que o corpo se acha deslocado no mundo, como se o homem não encontrasse o seu devido lugar. Um exemplo típico desse estranhamento do corpo em relação ao espaço pode ser notado nos romances de Kafka, em que as personagens, persecutórias, vivem fugindo de algozes, seres estranhos e às vezes indiscerníveis.

A dança, como se sabe, desempenhou importante papel na formação do pensamento filosófico e das artes. Paul Valéry comparou o ritmo da poesia à dança. Nas artes plásticas, Degas utilizou-se de suas famosas bailarinas como tema pictórico recorrente, pelo qual intentou imprimir certo ritmo à natureza estática da tela. E, claro, não podemos nos esquecer da seguinte afirmação de Nietzsche: “só sou capaz de acreditar em um Deus que dança”.

É flagrante, aqui, a relação de Nietzsche com a cultura grega, principalmente com a tradição do deus Dionísio, deus da dança e da embriaguês. Cabe também ressaltar o quanto a cultura grega foi preponderante na formação poética de Sophia e o quanto o culto dionisíaco perpassa sua obra. A poeta chegou a escrever poemas sobre o deus Dionísio, em que ela o descreve, narrando sua história mítica.

Podemos encontrar essa celebração da dança, dos movimentos do corpo, no poema “Divaga entre a folhagem” (p.129), do livro **Dia do mar**:

Divaga entre a folhagem perfumada
E adormece nas brisas embalada.

Aos lagos mostra sua face nua,
E vai dançar nos palcos vazios da Lua.

Pálida, de reflexo em reflexo desliza.
Não se curvam sequer as ervas que ela pisa.

É ela quem baloiça os lânguidos pinheiros,
Quem enrola em luar as suas mãos
E depois as espalha brancas nos canteiros.

Conforme já comentamos, verificamos aqui a total sincronia entre os gestos e os movimentos cósmicos. De tal modo a personagem do poema encarna os ritmos da natureza, que poderíamos pensar em uma consubstanciação entre corpo humano e cosmos, fusão essa em que a ordem do sujeito, fenomenologicamente, se funde à ordem dos objetos.

Até este ponto, discorremos sobre os movimentos do caminhar e da dança na obra da autora. Tais ações estendem-se horizontalmente pelo espaço. Em oposição a elas, temos a descida vertical às profundezas do mar e da terra e a escalada em direção às alturas, ao céu, sobre as quais passaremos a discutir agora.

Em inúmeros poemas de Sophia, o eu lírico empreende um mergulho no oceano, em busca das profundezas. Tal ação ganha caráter simbólico. O mar, conforme a perspectiva Junguiana, é símbolo do inconsciente e, dessa maneira, materializa, nos sonhos, a pulsão incognoscível do ser. Na poesia da autora, esse espaço sempre estará envolvido pelo mistério, por uma grandeza imperscrutável. Tal alteridade, a das águas sem fim, pontua os limites do eu lírico, sempre ínfimo, apequenado, perante as forças titânicas e tirânicas de um oceano, muitas vezes humanizado.

De todos os poemas marítimos da autora, o mais emblemático é aquele intitulado “As grutas”. Texto de acabamento formal inatacável, em que os meios expressivos atingem perfeito equilíbrio, afinando-se com precisão ao conteúdo, esse é um dos raros poemas em prosa da autora.

Em “As grutas”, o eu lírico mergulha no fundo do mar, permanecendo nas profundezas por um tempo impossível aos humanos. Isso confere a esse personagem de Sophia uma dimensão fantasmal. Com efeito, no fundo do mar, tal ser sonda e descreve, com demasiada precisão e poeticidade, os detalhes físicos daquele ambiente. Tal mergulho ganha, na verdade, uma dimensão metafórica: o espaço inóspito à vida humana, tal como se revela nas profundidades marítimas, é o mesmo que funda nossa existência. De tal nexos entre a região absurda das águas e o nosso mundo, extraímos um importante exercício de aprimoramento das percepções físicas. Nosso olhar, a partir do universo feérico das profundezas oceânicas, deve se adensar, tornar-se espantoso, assombrado ante a realidade nossa de cada dia. Assim, devemos ver o nosso mundo como se ele fosse outro universo, um universo fantástico como as profundezas do oceano; só assim podemos captar nuances e

riquezas do real. E indo além, a autora enuncia no texto: “um novo mundo nos pede novas palavras”. Esse mergulho apaixonado é também um mergulho na palavra, em um existir atento à vida e ao mundo em redor:

O esplendor poisava solene sobre o mar. E – entre duas pedras erguidas numa relação tão justa que é talvez ali o lugar da Balança onde o equilíbrio do homem com as coisas é medido – quase me cega a perfeição como um sol olhado de frente. Mas logo as águas verdes em sua transparência me diluem e eu mergulho tocando o silêncio azul e rápido dos peixes. Porém a beleza não é solene mas também inumerável. De forma em forma vejo o mundo nascer e ser criado. Um grande rascasso vermelho passa em frente de mim que nunca antes o imaginara. Limpa, a luz recorta promontórios e rochedos. É tudo igual a um sonho extremamente lúcido e acordado. Sem dúvida um mundo novo nos pede novas palavras, porém é tão grande o silêncio e tão clara a transparência que eu muda encosto a minha cara na superfície das águas lisas como um chão. (ANDRESEN, 1999, p. 107)

Tais experiências das profundezas às vezes ganham um caráter destrutivo, ligado à morte. É o caso, por exemplo, de “Navio naufragado”, em que a morte é expressa por imagens absurdas. Os cadáveres da tripulação, esqueletos vivos, continuam a velejar, agora, em uma pátria estranha, o fundo das águas:

Vinha dum mundo
Sonoro, nítido e denso.
E agora o mar o guarda no seu fundo
Silencioso e suspenso.

É um esqueleto branco o capitão,
Branco como as areias,
Tem duas conchas na mão
Tem algas em vez de veias
E uma medusa em vez de coração.

Em seu redor as grutas de mil cores
Tomam formas incertas quase ausentes
E a cor das águas toma a cor das flores
E os animais são mudos, transparentes.

E os corpos espalhados nas areias
Tremem à passagem das sereias,
As sereias leves de cabelos roxos
Que têm olhos vagos e ausentes
E verdes como os olhos dos videntes.
(2001, p.111)

Temos de salientar, ainda, que a descida às profundezas do mar é acrescida de outro movimento semelhante. Refiro-me à visita de Orfeu ao mundo do Hades. A lírica de Sophia, meditativa, sobressaltada por uma inquietação existencial, tem a morte como um dos temas

centrais de suas indagações. Tal poesia torna-se expressão das ausências, dos mortos a povoarem os sonhos e os delírios do eu lírico. Assim, a figura mítica de Orfeu será exaltada por Sophia, como um “mitema” desse assombro do viver.

Com efeito, Sophia insere sua obra naquele tipo de escrita pela e na morte. Sua lírica, conforme idéias de Eugênio Drumond, não versa apenas “sobre a morte, mas, especificamente, sobre o estar a morrer, infinitamente, no texto”. Retomando o pensamento de Maurice Blanchot, afirma ainda Drumond:

Impossibilitado de calar, o escritor, mortificado pela errância infinita da palavra, mantém-se na escrita para além do instante da morte, pois só lhe resta escrever, “morrendo”, ou seja, num incessante estar a morrer, pois “a morte é um além que temos de apreender, reconhecer e acolher” [...], já que ela “não existe somente no momento da morte: somos seus contemporâneos o tempo todo” (DRUMOND apud DUARTE, 2008, p.140)

Há, na lírica da poeta, aquele não deixar os mortos morrerem, de que nos fala a filósofa espanhola Maria Zambrano: “Levei [...] os meus mortos sobre mim, sentindo o seu peso, esse torpor de seu novo estado; retive-os enquanto não podiam partir” (p.143), “Sumiam-se em mim quando ficavam sem corpo. E padecia eu as suas dores indizíveis, as que não tinham tido nome” (p.142). Há, nesse monólogo poético de Zambrano, à maneira nietzschiana, uma verdadeira compaixão pelos mortos e, mais além, uma compaixão irrestrita pelos condenados a serem humanos e, portanto, mortais. Tal compaixão irriga também a lírica de Sophia e a faz poeta atenta ao fluxo do tempo, à impermanência do existir.

Todo esse escrever pela e para a morte encontra na descida ao centro da terra o movimento arquetípico daqueles que desafiam o perecimento da vida. Emblemático, no poema “Eurydice”, o eu lírico assume a própria voz de Orfeu e canta a perda da amada, do viver humano em geral:

I
Este é o traço que traço em redor de teu corpo amado e perdido
Para que cercada sejas minha

Este é o canto do amor em que te falo
Para que escutando sejas minha

Este é o poema – engano do teu rosto
No qual eu busco a abolição da morte.
(1999, p.12)

Texto dividido em um ciclo de sete poemas, é no segundo que o espaço das profundezas da terra é delineado. O Hades surge-nos como quarto onde o eu lírico expressa, pela claustrofobia, sua sofreguidão existencial, sua angústia:

II

As paredes são brancas e suam de terror
A sombra devagar suga o meu sangue
Tudo é como eu fechado e interior
Não sei por onde o vento possa entrar

Toda esta verdura é um segredo
Um murmúrio em voz baixa para os mortos
A lamentação húmida da terra
Numa sombra sem dias e sem noites
(1999, p. 13)

Compondo um movimento dialético complementar, a descida às profundezas é correlata a outra ação, a de subir, de mover-se em direção oposta ao chão, rumo aos píncaros e altitudes. Mais rara na obra de Sophia, essa busca das alturas se dá em diversas situações, seja na descrição do céu, da amplidão, da lua, ou na busca de espaços elevados, montanhosos.

Diferentemente da descida, essa ascensão, em muitos aspectos, liga-se a sentidos positivos, de sublimação, de sobrelevação moral e ascética. Essa busca pelos píncaros, pelos espaços aéreos, traduz certo gosto platonizante da realidade, em que o idealismo recobre os fatos, coisas e seres, tornando-os alvos de uma exigência de perfeição, de retidão e de pureza. Como já observamos, em sua obra, Sophia espelha, mimetiza o real, numa perfeita aderência do signo à coisa. Daí advém o que os críticos chamam de lírica substantiva. Entretanto, uma vez tornando-se poesia, tal realidade tende a ser filtrada, sobrelevada pela força da idealização.

A poesia torna-se, portanto, uma busca da idealidade, do que paira acima dos desacertos da existência. Como todo platonismo, tal idealização, paradoxalmente, acarreta uma total negação do real, uma refutação do existir tal como ele é. Isso se dá pela geometrização de sua palavra. As coisas sensíveis são perscrutadas com tanta fidelidade, que o real mais concreto tende a se tornar abstrato, imponderável. Eis a grande dialética da lírica de Sophia: quanto mais se busca espelhar com fidelidade as coisas sensíveis, mais elas se tornam abstratas, esgarçadas, idealizadas.

Nesse aspecto, a metáfora da fonte irá permear essa busca, dando concretude a essa pureza; é o que podemos ver no poema As fontes:

Um dia quebrarei todas as pontes

Que ligam meu ser, vivo e total,
À agitação do mundo do irreal,
E calma subirei até às fontes.

Irei até às fontes onde mora
A plenitude, o límpido esplendor
Que me foi prometido em cada hora,
E na face incompleta do amor.

Irei beber a luz e o amanhecer,
Irei beber a voz dessa promessa
Que às vezes como um vôo me atravessa,
E nela cumprirei todo o meu ser.

(2001, p.60)

Eis a grande magia dessa lírica, tornar o prosaico, o banal, em fato irrevelado, em acontecimento margeado por um grande mistério, o mistério que no fundo é o da nossa existência. Percorrer os espaços líricos de Sophia é simplesmente, portanto, nos debatermos nas velhas e caducas questões metafísicas: O que estou fazendo aqui? Por que vivo aqui? Para onde vou?

REFERÊNCIAS

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética I**. Lisboa: Caminho, 2001.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética II**. Lisboa: Caminho, 1999.
- BRUSEKE, Franz J; SELL, Carlos E. **Mística e sociedade**. São Paulo: Paulinas, 2006.
- DUARTE, Lélia Parreira (org.). **De Orfeu e de Perséfone**. Cotia: Ateliê, 2008.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GUSDORF, Georges. **Mito e metafísica**. São Paulo: Convívio, 1980.
- HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- ZAMBRANO, Maria. **A metáfora do coração e Outros escritos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

DO IPOD A TELEFUNKEM: UMA REGRESSÃO AO INFERNO A PARTIR DE LUÍS MAFFEI

Alilderson de Jesus - UFRJ¹

Quando comecei a refletir sobre o que seria uma abordagem minimamente aceitável à obra do poeta Luis Maffei, Conclui que tinha essencialmente dois caminhos a seguir. Um deles seria fingir que não conheço pessoalmente o poeta. Neste caso forjaria um distanciamento falso para parecer que conheço mais a obra que seu autor, embora, devo admitir, ambos sejam para mim um claro enigma. O caminho outro, e será este que seguirei, seria pura e simplesmente admitir que minha leitura é a leitura de alguém ligado ao autor também por laços de afeto e de amizade. Sendo assim minha leitura também convive com o convívio entre mim e o poeta e isso não pode ser deixado de lado. Aliás, é exatamente esta coexistência que me torna íntimo do registro de seu nome na carteira de identidade que é Luis Cláudio Sant'Anna Maffei nascido em Brasília em 1974. E Graças essa a mesma fraterna coexistência tenho acesso ao fato de que Luis Cláudio Sant' Anna, agora somente Luís maffei, registra, em sua memória, jogos de futebol ocorridos em épocas em que sequer o poeta em questão tinha nascido. Tal registro, não raro chega ao requinte de guardar datas, escalafões de times e placares das partidas.

Bem... Essa capacidade natural para o registro acaba manifestando-se em outras frentes de construção intelectual como a poesia e a publicação de antologias de poetas portugueses. Esta capacidade para o registro, inclusive, manifestou-se certa altura através da construção de melodias para poemas africanos em língua portuguesa assim como para poemas portugueses contemporâneos. Tal realização deu-se em parceria com Marcelo Gargalhona(o Marcelo citado no poema "Nelinho" que se verá mais logo) co-autor das melodias que serviram de moldura para a idéia de registrar em disco a filiação lusófona, que sempre foi um questão de grande importância para Luís Maffei.

¹ Doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

Sendo assim o inquieto músico e o antologista arguto que é Maffei reverte-se também num ensaísta arguto e inquieto. Neste espaço experimental que é o ensaio Luis Maffei também tece através de uma linguagem rebelde ao cânone um jeito próprio de dizer ou de considerar. Posto isso, cito algumas passagens de seus textos críticos como o prefácio dedicado à obra de Gastão Cruz cujas primeiras linhas são: “a tarefa que se me apresenta apresenta alguma hipótese(...)”(Maffei, 2009, p.15.) Esse trecho demonstra que Luis maffei não hesita em repetir verbos seguidamente numa mesma sentença, postura de escrita que deve ter posto em parafusos as engrenagens do revisor. Noutro prefácio, este dedicado à apresentação da obra do poeta Manuel Magalhães, Luis Maffei impõe uma dicção quase informal ao texto que precede a antologia que o próprio poeta organiza ao dizer: “cito de uma vez a estrofe que mais me interessa”(...) .(MAFFEI in:FREITAS p.11)

Esses registros pouco usuais em prefácios, portanto, podem ser entendidos como prévia da ousadia vista na poesia de Luis Maffei. Uma ousadia que se instala no num desejo de paródia verificável em seu livro de estréia A. Este desejo converte uma famoso poema de Bertolt Brecht numa discussão sobre recepção à arte a partir do poético.

O pior analfabeto é o analfabeto poético.
Ele não ouve, não fala, nem participa dos fenômenos poéticos.
Ele não sabe que o custo da vida, o preço do humano,
do peixe, da estrela, da cicatriz, da rosa branca e do veneno
Respiração destruições poéticas. (MAFEI, 2006, p.61)

A poesia militante de Brecht, então, serve aqui para a fusão entre a poesia e a reflexão sobre o que pode ser um leitor crítico, uma reflexão consubstanciada a partir da sentença “o pior analfabeto é o analfabeto poético” que substituí a famosa “o pior analfabeto é o analfabeto político”. Então, desse poema-paródia emergem o poeta e o crítico que instalados no mesmo corpo estimulam uma visão crítica sobre o barateamento do texto. Estas reflexões de Luis maffei, que são também um apanhado crônico(significado “um apanhado do cronista” e também significando “apanhado radical, mais profundo, recorrente”) vem a desembocar em *Telefunken* seu segundo livro. Neste obra poética é visível a instauração do já mencionado gosto por registros mensurável através das referencias encontradas no livro como: a quadros que comovem o poeta, a um ou outro acontecimento feliz entre os pares e amigos, mas. sobretudo, das referências nada

condescendente às mazelas de nosso tempo. A alusão, portanto, em *Telefunken* vem a constituir-se de poderes de ferramenta que desenterra a “tabacaria” de Pessoa no poema “Matiz”: “tabacaria manhã que finda é a moça com olhares que não vi(...)”(MAFFEI,2008, p. 30) assim como desenterra referências menos importantes do ponto de vista da arte, como a produtos da cultura de massa ou à marca destes produtos. Tal exercício exorciza fantasmas de nosso tempo cheio de hierarquias poderosas e pouco atento as hierarquias de importância artística. O próprio título do livro de Luís Maffei *Telefunken* já é uma provocação. A propósito do título incomum, inclusive, afirma Rosa Maria Martelo:

Há livros cujos títulos são pistas falsas (o que muitas vezes se reflete em erros de catalogação muito divertidos), mas normalmente, o título de um livro funciona como um micro-texto que antecipa ou sintetiza determinados traços da obra a que diz respeito, e, sob esta perspectiva, o título do segundo livro de poemas de Luis Maffei, *Telefunken*, provoca uma certa estranheza no leitor. Primeiro por recorrer a uma palavra alemã, que significa “difusão à distância”, para nomear um livro de um autor brasileiro. Depois, porque essa palavra é uma marca de rádios e televisores – ou era, porque os televisores Telefunken já desapareceram do mercado.(MARTELO, 2009, p.2009)

Pois justamente este título muito bem justificado por Rosa Maria Martelo, é desconcertante ao nomear com a marca de um fracasso capitalista uma obra com aspirações poéticas. Mais desconcertante ainda, se levarmos em consideração que o televisor antigo aparece como notícia rápida num poema dedicado ao jogador ou ainda a um gol do jogador, Nelinho, lateral direito da seleção brasileira 3º lugar na copa de 1978. *Telefunken* nem ao menos nomeia uma poema, é tão somente uma palavra que figura entre tantas no poema “Nelinho”. Mas a ironia se configura maior porque justamente através deste aparelho extinto se vê um lance de futebol de beleza rara uma beleza assinalada claramente pelo poema “Nelinho”. E se configura maior ainda diante da percepção de que a extinta marca de tv assinala um momento eterno, tão eterno que ainda hoje pode ser revisto, agora, graças a Internet num portal chamado *Youtube*.

Atacado por essas sugestões decidi olhar para outro poema em que uma palavra estrangeira também figura como menção a um eletrodoméstico: ipod(uma espécie de mistura de diminuto superrádio e arquivo eletrônico). Trata-se do poema “Maffei no inferno”. Passeando por “Nelinho” e por Maffei no inferno atirei-me a outra idéia que, por sua vez está embutida no título que confiro a este meu texto; a idéia de que parto de um

lugar para outro e que esta partida é justamente uma regressão. Uma regressão que como num processo de hipnose atravessa os ataques do tempo para abrir chaves. O Ipod – que, para gente da geração como a minha que viu rádios ocupavam toda uma mesa, é de fato um pequeno milagre tecnológico e uma chave, no caso do poema em questão, de leitura porque sendo um eletrodoméstico muito menor em relação aos antigos rádios a ponto de caber no bolso é também um eletrodoméstico com maior número possível de informações que a possibilidades dos antigos gravadores. Isso indica a sede de nosso tempo por facilidades tecnológicas e informação. Por outro lado por sua vez a extinta marca de tv Telefunken em preto e branco à sua época era também um milagre tecnológico porque permitia a difusão à distancia de imagens. Esses dados deixam entrever a rapidez com que se descarta “tais milagres”. Por sua vez os poemas em que tais eletrodomésticos aparecem anotam circunstancias permantestes: como um gol que sempre vem à memória de um futebolista apaixonado no caso de “Nelinho”, que logo citarei, ou como um recorte cotidiano que se faz metonímia de uma miséria maior e crônica. Posto isto, cito “Nelinho:

Foi
(sei de ouvir dizer mas posso bem aquelas
sombras aquele dia)
num televisor Telefunken que Marcelo viu
sozinho
o jogo de terceiro lugar Mundial de
1978, Brasil 2 Italia, e Marcelo
como eu pensa
até hoje como poucas criaturas trazem
curva como o chute do Nelinho.
Não havia sol, final tampouco
Havia, e Marcelo
Aos dez anos e pouco
Alcança o princípio de uma doméstica
Tragédia, dele,
Nossa: a terra é sempre
Outra, a do herói, e o branco e negro do
Telvisor Telefunken segue
Apenas
Com a idêntica criança de dez anos,
Com as sombras de uma tarde o mais
Escura, com um dia que
De errado
Não termina. (MAFFEI, 2008, p.15)

Em “Nelinho” há descrição do que seria um gol antológico ocorrido na disputa do terceiro lugar entre Brasil e Itália na copa do mundo em que a Argentina, utilizando meios

antidesportivos, sagrou-se campeã em 1978. De “Nelinho” emerge um momento fugaz histórico e eterno: a imagem de um gol; um gol em que o lateral direito da copa de 78 desfere um chute que atribui a bola um movimento diagonal cujo resultado mais provável seria qualquer coisa menos o gol. De repente a diagonal se quebra numa curva impossível, impensável enganando ao pobre goleiro e encantado a todos que não o goleiro e a esquadra italiana, evidentemente.

Esta cena que parece arrancada da já propalada memória do poeta não é somente um momento numa transmissão, mas a observação do extraordinário dentro do que pode parecer cotidiano, mas que no fundo possui uma remissão a uma data 1978 anos chumbo na Argentina e certo desgaste dos anos de chumbo no Brasil.

Fruto da alienação para alguns, mera diversão para outros, paixão para uns poucos o futebol aparece neste poema como uma espécie de alegoria: de ditaduras. Não falo das ditaduras governamentais, mas me refiro às ditaduras do destino expresso pela solidão de Marcelo.

(sei de ouvir dizer mas posso bem aquelas
sombras aquele dia)
num televisor Telefunken que Marcelo viu
sozinho.

A mesma idéia de fundo político que se manifesta a partir de um dado cotidiano aparece em “Maffei no inferno”. O título deste poema já revela um dado de biografia. Neste poema o fato cotidiano é uma visita que poeta faz num transporte público, ao subúrbio. No poema em questão este ingresso é descrito como uma batalha da qual eu lírico impotente parece querer fugir. Sua estratégia de fuga é apelar para um moderno eletrodoméstico, o Ipod, que o teletransporta para uma calculada e bem vinda alienação do meio em que o poeta esta mergulhado. Este meio é um inferno e este inferno é um somatório de notícias de um desencantado e desencantador subúrbio.

É uma cena um
Enfretamento:
Como duelar com um
Cubículo de transporte que me leva a
(o mês só começa e sei que vou
morrer, mas não ainda)

meros trocados de gente e mercado
nele
o veículo
fodem-me sondo domas barto dos infernos, que é viver neste
subúrbio sem
silêncio com
pobreza nos bolsos e no que se
ouve no que
adestra no que se
lambe?
Agradeço a deus meu ipod
Preto e
Nele
Os sinos de outro
Oh
Inferno:
Hell Bells, AC/DC. Angus
Young de melhor
Privada
Segurança

Em ambos os poemas, percebo uma idéia de regressão. Em “Nelinho” se faz uma regressão ao passado, mas também a uma idéia de resgate da beleza em meio a um momento melancólico de solidão e de certa forma derrota(já que para brasileiros terceiro lugar em futebol é derrota). Já em “Maffei no inferno” a regressão se orienta em outras direções. É uma regressão que o cenário impõe, que a situação social que suporta aquele cenário, descrito com escárnio e melancolia pelo poeta, reverbera. Só que diferentemente do que acontece em “Nelinho” o eletrodoméstico serve ao teletransporte se não de corpo ao menos de mente. A mente através de ouvidos tapados por fones pode cobrir-se com o manto de melodias do *roque ‘n roll* do grupo AC/DC. Parece-me, então que se realiza aqui uma transposição duma pequena invasão bárbara em que música estrangeira é a nau resgatadora. O cenário sujo e deselegante do subúrbio decantado que em letras de samba surge como espaço acolhedor, lugar da pureza é veemente destituído de qualquer sombra de espírito redentor por parte do eu-lírico. Há então tanto no poema “Nelinho”, quanto em “Maffei no Inferno” o confronto do eu lírico com a miséria. A miséria com que se confronta o eu lírico em “Nelinho” é produto duma nostalgia(e Marcelo/como eu pensa /até hoje como poucas criaturas trazem/curva como o chute do Nelinho.). Já a miséria confrontada em “Maffei no Inferno” é produto da constatação de que a cultura de massa e a deterioração social geram os inconvenientes que só podem ser ignorados graças ao advento de um produto de consumo.

A percepção de confronto com a miséria se consagra de forma mais definitiva e aparente em outro poema que decido trazer para este espaço: “Espectro”. Este, eu diria, inspirado numa revolta contra os modelos planejados de folclorização e exotismo que embalam o olhar de nossos compatriotas que é também algumas vezes o olhar de nossos co-irmãos de língua portuguesa, ou ainda, principalmente, os de língua estrangeira. Como se fala aqui muito em títulos, não posso deixar de discorrer sobre o título “Espectro”. *Espectro* é algo que sendo não é. É um vulto, um fantasma, é um corpo sem carne, uma visão sem medida material. Ocorre que o mais perturbador neste poema é fato de ele inspirar-se mais uma vez num fato do cotidiano, num fato palpável, em que dele participam pessoas de carne e osso. Cito então o poema.

Dois negros de roupa branca descem
Da estação do metro do
Catete
Carioca subúrbio
E são parados ou
Param
Com o som de certo ritmo
De negros
Que ocupa o espaço pouco de uma
Sexta-feira qualquer sexta feira
Presa a seus limites
A sua cidade
E olham
Acima rumo à
Criação do barulho do tumulto(...)
(MAFFEI, 2008, p.63)

E aqui faço um pequeno corte abrupto na citação para comentar algumas coisas que me vem a partir deste turbilhão de imagens que o poeta decidiu que reuniria num poema e o chamaria de “Espectro”. Os negros tão folclorizados por Bandeira, Mario de Andrade entre outros aparecem aqui neste texto de Luis Maffei em evidente descompasso com tal folclorização. Na verdade estão de branco, são negros, mas são fantasmas. Este poema a partir duma referência à capoeira acaba por denunciar o “espectro” em que foi convertida uma cultura. Ernesto Sabato em *O Escritor e seus fantasmas* diz em linhas gerais que só é possível haver cultura popular se ela parte de tribos indígenas ou africanas, porque para Ernesto Sábato o que se chama de cultura popular hoje em dia é tão somente a cultura de

massa para as massas. A capoeira, citada no poema “Espectro”, aparece como um modismo urbano, ou seja, justamente um terrível espectro do que foi enquanto manifesto cultural.

Volto ao poema agora a partir de outro ponto

Criação do barulho
Do tumulto visto por uma Janela sem
Timidez nem
Compostura
Onde suburbanos brancos e
Negro usam alguns
Corpos em pequenos
malabarismo e roupa branca.
(MAFFEI, 2008 p.36)

Nestes versos finais afirma-se o enfrentamento do social e novamente como na paródia do poema de Bertoldo Brecht traz a baila o desencantamento com que se tornou a arte. Neste caso a mistura de luta dança e tradição religiosa aparece como algo transmitido a *vouyers* sem timidez ou compostura que abraçam um espetáculo de rua a partir duma mirada de janela. O que se vê da janela são “corpos em pequenos malabarismo e roupas brancas”. Assim sendo posso conjecturar sobre um possível encontro feliz entre a ideia crítica que se manifesta no poema e a reflexão presente em Sábado.

À guisa de encerramento posso dizer que este três poemas são uma pequena amostra do que pode ser *Telefunken* um registro de registros e, de certa forma, uma transmissão embotada por diversos sentimentos e percepções de mundo e de arte. Mas, sobretudo Telefunkem pode ser apreendido como um livro de poemas capaz de fornecer suspeitas sobre este mesmo mundo descriterioso e pouco atento à arte.

REFERÊNCIAS

MAFFEI, Luis. *A Rio de Janeiro*: oficina Raquel, 2006.

MAFFEI, Luis. *Telefunken*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2008.

MAFFEI, Luis. Apresentar Gastão ou o presente da poesia. In: *A moeda do tempo e outros poemas*. 15-28. Rio de Janeiro Língua Geral, 2009.

MAFFEI, Luis. A ferida altivez do demiurgo *In: Portugal 0 – 1 Manuel de Freitas* 11-31. Rio de janeiro: Oficina Raquel, 2008.

MARTELO, Rosa Maria. Medir o corpo. *Revista Relâmpago*, 209-212. Lisboa: 2009.

SENA E GOYA EM DIÁLOGO INTERSEMIOLÓGICOAline Pupato Couto Costa - UFRJ¹

Parodiando o conceptismo de Vieira², começar conhecendo o lugar de onde se parte e saber aonde se quer chegar, chegando, é algo que supera a naturalidade humana.

É lembrar Cristo em seu amor infinito. Mas é também lembrar Camões quando diz que “Amor é um fogo que arde sem se ver; [...] é um contentamento descontente”. São, sob estas imagens, com olhos sensíveis que homens se aproximam de Deus, tornando-se heróis, gênios a prolongar-se pelo tempo e espaço.

E foi com tamanha sensibilidade que Jorge de Sena, um dos mais destacados autores portugueses contemporâneos, elabora *Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya*, poema datado em vinte e cinco de junho de mil novecentos e cinquenta e nove, período de Portugal salazarista, e Sena fazia parte dos movimentos contra a ditadura fascista. Em março de 59, planejara junto ao grupo de oposicionistas o frustrado *Golpe da Sé*. Diante do desaparecimento e morte de vários companheiros políticos, Sena chega ao Brasil em agosto de 59, deixando, ainda em Portugal, a esposa, Mécia de Sena, sete filhos e a mãe. É diante desse quadro sombrio de angústia, dor, medo e indignação que nasce, então, seu último poema português, espelhado na tela intitulada *Três de maio de 1808*, de Goya. Por meio da paleta, se faz a representação do fuzilamento, por soldados franceses, de cidadãos espanhóis resistentes à ocupação de Napoleão I. Há plasmada uma associação com Cristo na cruz onde as mãos do homem de branco, em pé, apresentam estigmas. Tal imagem sugere o assassinato de mártires. Sobre a tela, assim observa Graça Proença:

[...] Observe o jogo de luz e sombra. A luz sobre o homem de camisa branca, com os braços levantados, nos dá a certeza da morte iminente, que já aconteceu aos companheiros tombados no chão. Note como os homens prestes a morrer têm feições diferentes entre si, pois foram retratados em sua individualidade. Já dos soldados que atiram, não conseguimos ver o rosto: Goya representa neles a violência sem rosto. Assim o tema da repressão

¹ Mestranda em Literatura Portuguesa, UFRJ.

² Refiro-me ao Padre António Vieira, séc. XVII.

política aparece na pintura de forma geral, universal, superando o fato particular ocorrido na Espanha [...].³

Partindo do processo de *ekfrasis*, dialogando a literatura com as artes plásticas, Jorge de Sena, escreve a *Carta*, retomando seu uso, ao período do século XVII, quando esta era tida como instrumento educacional de jovens. Por inferência, o termo *filhos* é metonímia de toda a humanidade, já que se percebe o caráter social e testemunhal na poesia seniana. Sua obra se faz enquanto presença de um tempo. Um tempo que parte dele mas que vai além dele, viajando entre o passado e o futuro. Atemporal cronologicamente e sincronicamente marcado por um espectro sensorial. E é neste tempo que o todo se insere, onde as tintas e os *eus* se encontram, num compartilhamento estético, no jogo entre o pictórico e o verbal. Sena e Goya transitam entre os horrores de tantas guerras e da Inquisição, convergindo tal violência, sincronicamente, pelo espectro sensorial da dor, do sangue, da angústia. Suas reflexões compreendem a análise do comportamento humano. Em movimento alquímico correspondente, Sena e Goya buscam da memória a reflexão, desvelamento da crítica histórica, já que contrário à História Positivista de Herculano, enquanto “dona da verdade”, Sena concebia a História como uma arte, assim dito por G. Duby, que complementa: “uma arte essencialmente literária”, referindo-se ao instrumento linguístico verbal dos documentos escritos pelos historiadores. Assim, *entretanto*⁴ arte, expressa por vocábulo ou por imagem, a história contada, ou melhor sentida por Sena, passa pelo viés, pelo olhar do oprimido, trazida de *cor*⁵ à luz da razão, para inaugurar um novo tempo: mais justo, mais humano, mais divino, porque a divindade, segundo Sena, está na liberdade e no respeito entre os homens.

O poema é encontro e é despedida. É sonho e incerteza. É desejo e realidade. A *Carta* foi seu rito de passagem. A tela de Goya, a imagem que inspiraria o poeta. Em sua releitura, a tessitura de “um simples mundo”, talvez como lembra Luiza Neto Jorge em *Os Sítios Sitiados*, “para uma página menos escrita”⁶, algo menor, mas não menos significativo. Algo intenso, verdadeiro, “dentro de um livro vivo”⁷, porque somos vida em constante movimento. Vida que se faz à morte.

³ Proença, 2006, p.127.

⁴ Termo que, em Portugal, significa *enquanto*.

⁵ Termo latino que designa *coração*.

⁶ Jorge, 1973, p.163.

⁷ Idem.

Sena afirma: “porque tudo é possível”. E é nessa possibilidade instaurada, “porque tudo é possível, por ínvios caminhos quais se diz que são ínvios os de Deus”, que se busca abordar a questão da negatividade, como lugar do mal em oposição ao sagrado. Para tanto, segue a afirmativa de Malraux:

Importa pouco que o artista tente possuir o céu ou a noite, contanto que todos os dias sejam profundos. Não em direção ao céu que ele tateia, mas em direção a um sagrado anterior e sem salvação, em direção ao eterno Saturno.⁸

O período anterior citado é aquele que antecede ao Cristianismo, onde o sagrado era representado por um Deus (deuses), como Baco, que causa(m) medo e angústia. A ideia vigente de sagrado como plenitude e pureza é trazida com a religião do Pai. Malraux, em *Saturne* afirma que “a ligação que une o atroz ao sagrado é forte para uma raça que há dois mil anos venera um torturado.”⁹ É no espaço do interdito, do claustro, da dicotomia entre os pólos opostos que a violência é instaurada. O interdito, segundo Georges Bataille, no livro *Lascaux ou la naissance de l'art*, em sentido linear, tornaria inacessível o sagrado; já que é pela sua presença que se configura o sagrado. Não há, afinal, sagrado sem pecado – o que é uma blasfêmia para o Cristianismo. O mundo renascentista pertence ao espectro do sagrado, do excesso; o barroco é a transgressão, é profano; é a fé, a força que sobrevém à clausura. O belo bonito não é sagrado, está na ordem da fé cristã, dentro dos dogmas assinalados. É o sagrado que eleva, renova. Nessa perspectiva, é o profano que promove a dessacralização para, assim, enfim, ser encontrado o lugar sagrado. Nas artes, o mal se neutraliza com a possibilidade de reflexão do sagrado; o profano, então, é sacralizado. Segundo Malraux:

Goya é brutalmente sensível aos demônios que a angústia comum dos homens logo reconhece: não somente a tortura, mas a humilhação, o pesadelo, o estupro, a prisão. Aqui e acolá, um cadeado... (DESSINS DE GOYA, XIX).

Da teoria do testemunho definida, assim, cita o autor em face à teoria do fingimento de Fernando Pessoa:

Como um processo testemunhal sempre entendi a poesia, cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultânea e idealmente possíveis,

⁸ Malraux, 2006, p. 93-94.

⁹ Malraux, 2006, 156-157.

mas, principalmente, de outros que a nossa vontade de dignidade humana deseja convocar a que o sejam de fato. Testemunhar do que, em nós e através de nós, se transforma e por isso ser capaz de compreender tudo, de reconhecer a função positiva ou negativa (mas função) de tudo [...].¹⁰

A *Carta* seniana em lirismo contemporâneo, metonímias do vínculo histórico entre o social e o pessoal em Jorge de Sena, o poema emoldura toda a “dignidade humana”, em nome da luta pela “liberdade” e “justiça” pela “fiel dedicação à honra de estar vivo”.

O poeta-pintor então vai varrendo as cinzas dispersas ao longo da História de modo a reconstruir a memória dos ascendentes. Ascendência não só de heroísmo; mas de “heroísmo e horror, de fúria e de amor”, sobre as quais “se escorregam as linhas descendentes de um poeta”¹¹ ao recontar a história em seus redutos... em seus *Sítios Sitiados*.

Ao se dirigir aos filhos, representação da humanidade, Sena toma o lugar do Pai. Mas também é filho, porque é homem, elo “nesta cadeia de ferro e de suor e sangue e algum sêmen”. É “nescis” por nada saber; e é “sciens” por tudo conhecer¹². Proclamou o amor ao “seu semelhante no que ele tinha de único, de insólito, de livre, de diferente”. Seu amor profanou o sagrado, dessacralizou o convencional, foi de si, para além de si. Fez-se Pai e fez-se filho; foi homem e foi touro; peixe e pato; natural e sobrenatural; metamorfose plural. Por vocábulo ou por imagem, a crítica à realidade social. Seu amor ardente foi “aparato lírico do fogo queimando o labirinto”¹³. Foi Camões, Vieira, Goya e Luíza em testemunho. Sena, enfim, olhou a morte como possibilidade de começo. Começo de um mundo que assim nos fala o poeta:

[...] um mundo que nos cumpre tê-lo com cuidado, como coisa que não é nossa, que nos é cedida para guardarmos respeitosamente em memória do sangue que nos corre nas veias, da nossa carne que foi outra, do amor que outros não amaram porque lho roubaram.¹⁴

Jogo de vida e morte. É ter o agora sem a espera do *Juízo Final*.

¹⁰ Sena, 1988, apud. Santos, 2006, p.165.

¹¹ Jorge, 1973, p.163.

¹² Vieira, 1997, p.66.

¹³ Jorge, 1973, p.163.

¹⁴ Sena, 1988 apud. Santos, 2006, p. 199.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *Lascaux ou la naissance de l'art*. Paris: Gallimard, 2007.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- CAMÕES, Luís de. *Luís de Camões - Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.
- DUBY, G. e LARDREAU, G. *Diálogos sobre a Nova História*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1989.
- JORGE, Luiza Neto Jorge. *Os Sítios Sitiados*. Lisboa: Plátano Editora, 1973.
- MALRAUX, André. *Dessins de Goya au Musée Du Prado*. Paris, 1980.
- MALRAUX, André. *Saturne: essai sur Goya*. Paris: Gallimard, 2006.
- PROENÇA, Graça. *Descobrindo a História da Arte*. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- SANTOS, Gilda (Org.). *Jorge de Sena: Ressonâncias e Cinquenta Poemas*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.
- VIEIRA, Antônio. *Vieira: Sermões*. Rio de Janeiro: Agir, 1997.

**TRÂNSITOS E TRADUÇÕES LINGÜÍSTICAS E CULTURAIS NOS
GLOSSÁRIOS DA COLEÇÃO “BIBLIOTECA DE LITERATURA
ANGOLANA” (MAIANGA, 2004)**

Aline Van Der Schmidt - UFBA¹

“quem é invadido para ser
desaperfeiçoado tem o direito a
se desinvadir para aperfeiçoar.”

Manuel Rui

A presente pesquisa de Iniciação Científica intitulada *Glossário, tradução e “entre-lugar” na Coleção Biblioteca de Literatura Angolana (Maianga, 2004)*, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Maia Ribeiro, e apoiada pelo programa de bolsas PIBIC/CNPq, analisa a presença e ausência de glossários nos livros da Coleção Biblioteca de Literatura Angolana. A Coleção é composta por 24 livros escritos por 26 escritores angolanos, que foram (re)editados pela Maianga Produções Culturais e patrocinados pela Organização Odebrecht, lançada no Brasil em 2004. Os livros dessa Coleção são escritos em um peculiar registro de língua portuguesa, pelo qual perpassam todos os textos, de maneira variada, mas bem marcada, termos e expressões inteiras, em línguas tradicionais africanas, em especial o kimbundo e umbundo.

Do total de 24 livros apenas seis possuem glossário, um número relativamente pequeno, tendo em vista o público brasileiro a que se destina a *Coleção*, o que parecia determinar um número maior de traduções. É interessante notar que os autores se valem de vários mecanismos de tradução, seja pela tradução simultânea de alguns, ao conjugar o português e as línguas africanas, os dois códigos colocados lado a lado em situação de igualdade, um sem excluir o outro; seja por optarem pelo glossário ou notas de rodapé, marcando a diferença, mas sem a exclusão; e há também aqueles que optaram por não fazer nenhum tipo de tradução fora do texto, enfatizando a marca da diferença, causando, estrategicamente, choques ao leitor não familiarizado. Ressalta-se que esses

¹Graduanda em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia, bolsista PIBIC/CNPq, Iniciação Científica, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Maia Ribeiro (Professora Associada 1 da Universidade Federal da Bahia).

três tipos de procedimentos podem aparecer em um mesmo texto. Dessas observações surgiram os questionamentos sobre qual a importância desses glossários? Essas traduções são realmente necessárias? O que determina essas escolhas tão diversas numa mesma Coleção?

Falar sobre essas questões é entrar em uma seara delicada, a do termo “tradução”, pois entrariam em jogo, problemáticas recorrentes ao termo, como a questão da fidelidade e infidelidade da tradução, o original e a cópia, se se trata de uma desconstrução ou uma mera reprodução.

Bárbara Johnson, por exemplo, em seu artigo, *A fidelidade considerada filosoficamente*, faz uma analogia entre o ato de traduzir e o casamento,

Pode parecer, entretanto, que o tradutor deve, apesar ou talvez por causa de seu juramento de fidelidade, ser considerado não um cônjuge cômico de seu dever, mas um bígamo fiel, com lealdades divididas entre uma língua nativa e uma estrangeira. Cada uma deve acomodar as exigências da outra sem que as duas jamais tenham a oportunidade de se encontrar. Dessa forma, quem é bígamo é necessariamente duas vezes infiel, mas de tal maneira que ele ou ela deve levar ao limite máximo a própria capacidade de fidelidade. Mas, no campo da tradução, é precisamente hoje que, de forma bastante paradoxal, no momento em que as críticas a esse tipo de aliança dupla estão sendo severamente explicitadas, a própria noção de fidelidade está sendo posta em questão. (OTTONI, 2005a, p.30).

E como a questão de fidelidade dessas “lealdades divididas entre uma língua nativa e uma estrangeira” se dá no caso das literaturas africanas que não possuem uma única língua nativa, mas diversas, e onde a língua antes estrangeira, não é mais estrangeira e passa a ser mais uma língua nacional e, no caso, oficial. Luandino Vieira, renomado escritor angolano, ressalta esse caráter de apropriação da língua do colonizador, língua estrangeira, ao falar que “a língua portuguesa é meu troféu de guerra”.

Como pensar nos termos de fidelidade e infidelidade, originalidade e cópia, tendo em vista a tão recente história de colonização do continente africano? Os termos em umbundo e kimbundo deveriam vir com alguma espécie de tradução nos livros? Pensando que o projeto da *Coleção* é para um público brasileiro não familiarizado com as línguas tradicionais africanas, e que não possui dicionários para ele próprio traduzir individualmente no ato da leitura, ausência que poderia prejudicar a compreensão, sim. Mas se pensarmos do ponto de vista de legitimação e marca política mais contundente, ambas presentes, responderíamos não.

No romance do escritor angolano Arnaldo Santos, *A casa velha das margens*, que compõe a *Coleção*, apesar de possuir glossário, várias palavras, às vezes expressões inteiras, não aparecem traduzidas, e em alguns casos vemos marcadamente, nessa atitude, uma postura política, como é o caso da citação abaixo:

-“Kika ki atuxila kuku’etu...” – dissera-lhe uma vez, sorrindo, como pretendendo introduzir-lhe no mistério do seu desdém. E, nesse dia, confessar-lhe-ia sem que ele lhe entendesse que os brancos não lhes podiam dar nome; só mesmo quem herdara os espíritos dos seus antepassados é que tinha poder para fazer. (SANTOS, 2004, p.148)

A fala em kimbundo, “Kika ki atuxila kuku’etu...”, de uma personagem do livro, marca claramente o posicionamento político dessa mulher contra a colonização que lhe foi imposta durante a trama do romance. Apesar de saber falar português, a língua do colonizador, ela se recusa a usá-la, e utiliza-se de sua língua, o kimbundo, como arma, como forma de resistência, pois “no mistério do seu desdém” nega ao seu marido e algoz o direito de compreendê-la, uma vez que este não domina seu código lingüístico.

Assim como ao marido, também nos é negado o direito a compreensão, pois a expressão que é usada pela personagem também não é traduzida para nós, leitores. A postura política da personagem, ultrapassa as páginas do livro e atinge o leitor, que se vê diante de duas alternativas: simplesmente ignorar as expressões e seguir a leitura ou buscar o significado, procurar conhecer aquele mundo, mas essa descoberta não será dada “de bandeja”, precisará a “abertura” do olhar, ou como diz Noémia de Sousa “Se me quiseres conhecer, estuda com os olhos de bem ver, [...] se quiseres compreender-me, vem debruçar-te sobre minha alma de África” (Sousa, poema *Se me quiseres conhecer*).

O, também angolano, Henrique Abranches, cujo livro *A Konkhava de Feti*, está presente na mesma *Coleção*, coloca, em seu glossário, palavras que aparentemente seriam conhecidas e familiarizadas para um falante de língua portuguesa, como por exemplo “arvore comprida”, “cepo”, “aranha e mosca” ou “rapazes da corte”, mas que culturalmente adquirem novos significados, o que, a partir de então, marcaria as diferenças culturais sem as quais comprometeria, talvez, a compreensão exata do texto. Em nota introdutória ao glossário, Henrique Abranches, diferentemente de Arnaldo Santos, utiliza-se do próprio glossário para marcar sua postura política, com uma digressão. Abranches, tem toda uma preocupação lingüística e marca os “erros gramaticais” que cometeu na grafia das palavras em línguas tradicionais africanas, para adequá-las melhor ao falante do português, sendo enfático que essas incorreções sejam

superadas quando o texto for traduzido para alguma língua tradicional africana. Segundo ele,

Efectivamente, os alfabetos oficiais, pouco conhecidos, dificultariam a sonorização das palavras, para um leitor de língua portuguesa que é o nosso leitor imediato. Assim, escrevemos “Tchissoko” e não “Tyisoko”, por essa razão. [...] Esta prática, claro, dá lugar a graves erros gramaticais. Estes, porém passam despercebidos ao leitor de língua portuguesa, que é a língua utilizada no texto. Se algum dia se fizer uma tradução em línguas nacionais, desejamos intensamente que os tradutores acertem então as coisas, pois nesse caso a frase correta deve ser também a frase mais bela. (ABRANCHES, 2004, p.273-274).

A “frase correta” que deve ser também “a frase mais bela” de Abranches, lembra um recente texto de Manuel Rui, por ocasião da popularização de Obama durante sua candidatura à presidência dos Estados Unidos, onde fala sobre “[o] infinitamente bom e infinitamente belo” (Manuel Rui, 2008, p.1). O jogo de palavras usado por ambos autores correta/bela e bom/belo podem ser associados às questões nacionais, no caso de Abranches ao remeter ao desejo de um livro em línguas tradicionais africanas, que sigam sua própria gramática, ou a Manuel Rui que remete as suas paisagens naturais, a “sua realidade e utopia”, o desejo e reafirmação daquilo que lhe é próprio.

Derrida, no texto, *Carta a um amigo japonês*, afirma:

Não acho que a tradução seja um acontecimento secundário e derivado em relação a uma língua ou a um texto de origem. E como acabo de dizer, “desconstrução” é uma palavra essencialmente substituível em uma cadeia de substituições. Isso se pode também fazer de uma língua para outra. A possibilidade para (a) “desconstrução” seria que uma outra palavra (a mesma e uma outra) *se encontrasse* ou *se inventasse* em japonês para dizer a mesma coisa (a mesma e uma outra), para falar da desconstrução e *para conduzi-la para um outro lugar, escrevê-la, e transcrevê-la*. Em uma palavra que seria também mais bela. (OTTONI, 2005a, p.27).

A tradução é vista como uma desconstrução, uma possibilidade de encontrar ou inventar uma palavra que possa dizer em outra língua, a mesma coisa e ao mesmo tempo uma outra, uma palavra “mais bela”. Paulo Ottoni reafirma esse caráter duplo da tradução exposto acima por Derrida, onde uma palavra traduzida diz o conhecido, o familiar e o diferente ao mesmo tempo, situa-se como um texto, entre o traduzível e o intraduzível. Segundo Ottoni,

Não é possível, através da leitura ou da tradução, recuperar integralmente um significado único e estável no texto: ele não existe. A traduzibilidade ou legibilidade total ou a intraduzibilidade ou ilegibilidade total desse significado não pode ser transportada de uma língua para outra, ou do texto para o leitor. Derrida quer mostrar que um texto não é totalmente traduzível

ou intraduzível, um texto não desaparece ou morre; a tradução é um acontecimento que está sempre entre o intraduzível e o traduzível, e a leitura entre o legível e o ilegível. Estar nesse “meio”, nesse “duplo” papel em que se encontram o tradutor e o leitor, é um fenômeno decorrente não só porque há diferença lingüística entre as línguas, como também porque há “diferença de sistema de línguas inscrita numa só língua”. Esse “meio” é o lugar do indivíduo, do sujeito que não se separa do seu objeto (a língua), das suas diferenças e nem das suas impurezas. O sujeito, ao traduzir, está “entre” a diferença de dois sistemas lingüísticos e no “meio” das “várias línguas” que compõem as línguas envolvidas na tradução. (OTTONI, 2005b, p.41)

O lugar tanto do leitor quanto do tradutor é o “entre”, o “meio”, o estar entre línguas, entre diferenças, o meio entre o traduzível e o intraduzível, o legível e o ilegível. Sendo assim, é possível ver este lugar do leitor e do tradutor como um “entre-lugar”, um lugar que não é um ou outro, mas os dois, ou uma outra coisa, um sujeito imerso no hibridismo hegemônico dos dias atuais.

Heidegger escreveu uma interessante analogia sobre a ponte:

Ela [a ponte] não liga simplesmente duas margens que já estão lá. As margens emergem como margens apenas no momento em que a ponte atravessa o rio. A ponte intencionalmente faz com que elas permaneçam opostas uma à outra. A ponte destaca um lado do outro. Nem as margens se esticam ao longo do rio como tiras indiferentes de fronteira de terra seca. Com as margens, a ponte traz até o rio as duas extensões da paisagem que ficam atrás de si. Tornam mutuamente vizinhos o rio, a margem e a terra. (Apud OTTONI, 2005a, p.34).

Bárbara Johnson faz uma leitura desse texto de Heidegger sobre a ponte como uma possível analogia à tradução. Nessa perspectiva, a tradução assim como a ponte, liga duas margens, duas línguas, duas culturas, ao mesmo tempo, que as mantêm opostas, no entanto, essas forças não necessariamente são opostas, conflitantes, mas sim diferentes. Ao mesmo tempo em que a ponte não mistura as margens, é somente através dela que a aproximação do “rio”, “das margens” e da “terra” é possível. Esta perspectiva se aproxima muito da perspectiva do migrante latino-americano proposta por Cornejo Polar.

Para Polar,

O discurso do migrante normalmente justapõe línguas ou socioletos diversos, sem operar nenhuma síntese que não seja a formalizada externamente, por aparecer em um só ato de enunciação. Assim, sublinho a dinâmica centrífuga do discurso migrante e sua reinvidicação da múltipla vigência do aqui e do lá, do agora e do ontem, quase como um ato simbólico que, no próprio instante em que afirma a rotundidade de uma fronteira, está burlando-a e mesmo escarnecendo-a, mediante a fluidez de uma fala que se emite de qualquer dos seus dois lados e sempre de maneira eventual, transitória repetindo a condição viajeira do sujeito que a diz. (POLAR, 2000, p.133).

Ganha pertinência discutir-se a emergência de um sujeito migrante, que transita entre culturas e línguas diferentes, ora aderindo a uma, ora a outra, ora as duas e, por vezes, a nenhuma, buscando uma terceira ou quarta via, imprevista.

Embora a escolha pessoal compartilhe com a noção de diferença é importante que a reflexão aqui traçada por Derrida aproxime oposição e diferença e aponte para a importância da tradução, ou seja, de estabelecer travessias de pontes entre as margens lingüísticas e culturais:

O fato de que essa oposição ou essa diferença não possa ser radical ou absoluta não a impede de funcionar e até mesmo, sob certos limites, bastante amplos, de ser indispensável. Por exemplo, nenhuma tradução seria possível sem ela. E foi, efetivamente, no horizonte de uma traduzibilidade absolutamente pura, transparente e unívoca, que se constituiu o tema de um significado transcendental. Nos limites em que ela é possível, em que ela, ao menos, *parece* possível, a tradução pratica a diferença entre significado e significante. Mas, se essa diferença não é nunca pura, tampouco o é a tradução, e seria necessário substituir a noção de tradução pela de *transformação*: uma transformação regulada de uma língua por outra, de um texto por outro. Não se tratou, nem, na verdade, nunca se tratou de alguma espécie de língua a outra, ou no interior de uma única e mesma língua, de significados puros que o instrumento – ou o “veículo” – significante deixaria virgem e intocada. (OTTONI, 2005a, p.61).

Essa “transformação” parece apontar para as transgressões e insubordinação ao código hegemônico e à ortodoxia dos padrões e normas a serem seguidas. Como nos adverte o angolano Manuel Rui:

Só que nesta ludicidade da fala e da escrita ou da escrita e da fala, nesse desaperfeiçoamento aparente, vamos aperfeiçoando a vida da língua, das falas e das escritas. Também, quem é invadido para ser desaperfeiçoado tem o direito a se desinvadir para aperfeiçoar. (RUI, 2003, p.3)

Manuel Rui coloca essas peculiaridades do português angolano como resultado desse jogo de inversão do desaperfeiçoamento para o aperfeiçoamento da língua, dessa apropriação e transformação da língua portuguesa, antes do colonizador, para mais uma língua africana. Essa postura política na qual o autor posiciona-se, vemos também marcada, de maneiras diferentes, nos livros da Coleção Biblioteca de Literatura Angolana, em especial no que confere a traduções, seja através do glossário tradicional, seja pela tradução simultânea, as duas línguas lado a lado, ou ainda da intraduzibilidade, de um “não-glossário”.

REFERÊNCIAS

ABRANCHES, Henrique. **A Konkava de Feti**. Luanda, Angola: Edições Maianga; 2004, 303p. (Coleção Biblioteca de Literatura Angolana).

ABRANTES, Mena (org.). **Coleção Biblioteca de Literatura Angolana**. Luanda, Angola: Edições Maianga; 2004. 24 volumes.

OTTONI, Paulo (org.). **Tradução**; a prática da diferença. 2 ed. rev. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; 2005a, 174p.

OTTONI, Paulo. **Tradução manifesta: *doublé bind* & acontecimento**, seguido de Fidelidade a mais de um; merecer herdar onde a genealogia falta, de Jacques Derrida / Paulo Ottoni. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo, SP: EDUSP; 2005b, 198p.

POLAR, Antonio Corenjo. **O Condor Voa**; literatura e cultura latino-americanas. Trad. Ilka V. de Carvalho. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

RUI, Manuel. **Da escrita à fala**. Comunicação apresentada nas “Jornadas do livro e da leitura” ocorrida em abril de 2003.

RUI, Manuel. **Obama e um acto de cultura universal**. 2008. (texto cedido pelo autor).

SANTOS, Arnaldo. **A casa velha das margens**. Luanda, Angola: Edições Maianga; 2004, 405p. (Coleção Biblioteca de Literatura Angolana).

SOUSA, Noémia de. **Se me quiseres conhecer**. Disponível em <<
<http://www.terraportugal.com/Mocambique/TracosAfricaNoemiaSousa.html>>>. Acesso em fev. 2007.

VERGÍLIO FERREIRA E A *FILOSOFIA DO SENSÍVEL* EM *NA TUA FACE*

Álison Alves da Hora - UFPE*

1 INTRODUÇÃO

Dentro do seu projeto estético-literário, o romancista Vergílio Ferreira sempre trilhou um caminho no qual o pensamento da movimentação do ser humano face ao mundo e face aos seus semelhantes esteve em primeiro lugar. O questionamento filosófico desse movimentar-se, seus conflitos e problemáticas, transparece nos seus romances como questionamentos limites dos seus personagens, inseridos quase sempre num ambiente no qual o absurdo do mundo aparece amplificado. Em *Na tua face*, a reflexão sobre a arte e a sensibilidade, o belo e o grotesco, seguida pelo contínuo jogo de visibilidades e invisibilidades e a percepção do mundo traz à tona, dentro do plano narrativo ferreiriano e ao seu modo particular, novos conceitos, impactos no senso comum, subvertendo os alicerces de um mundo internamente constituído. Sob o prisma do pensamento de Maurice Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da Percepção* (1999) e *O visível e o invisível* (2007) analisamos esse romance buscando sempre demonstrar a articulação de alguns dos pressupostos do pensamento fenomenológico com o projeto literário de Vergílio Ferreira: a questão do corpo, do olhar, do invisível aos olhos e da percepção do mundo como algo agudo e caótico. De tal forma, o romance vergiliano se inscreve no que o filósofo francês denomina de *filosofia do sensível*.

2 *NA TUA FACE* E A *FILOSOFIA DO SENSÍVEL* COMO LITERATURA

Centrado nos problemas do Homem, o Existencialismo penetra nos seus sentimentos concretos, nas suas angústias e preocupações, nas suas emoções interiores — temas particularmente aptos para um desenvolvimento literário.

Atribuindo à liberdade uma potência especialmente valorizante, iremos fatalmente distinguir o Homem do animal. É nessa mesma liberdade que vamos

* Mestrando em Teoria da Literatura – Universidade Federal de Pernambuco - Bolsista de produtividade CNPq.

encontrar os sentimentos muito explorados pelo Existencialismo, como insegurança, temor, angústia, desespero, cuidado, fracasso, revolta, náusea, esperança, fidelidade... Encerrados nas situações limites e sua vivência: o sentimento da própria inanidade, a dor, a perspectiva da morte, a comunicação com outros, a ânsia de Absoluto... Esses sentimentos nos fazem temer diante da própria existência, que podemos perder; contudo, também proporcionam uma valorização particular e responsável, graças à qual a "existência" de algum modo cria, ou desenvolve ao menos a própria essência, através de uma abertura temporal para o Mundo. Esta valorização é julgada possível por alguns nos moldes de um humanismo exclusivamente terreno; temos, neste caso, um "Existencialismo fechado", típico de Sartre e também de Merleau-Ponty.

Essa fenomenologia de centrar em algo aparentemente simples aos olhos dos mais incautos: perceber, ver, sentir, vai muito mais além para Merleau-Ponty. É o que ele define como *Filosofia do sensível*, filosofia essa que se desenvolve como Literatura, uma vez que ela entrevê, ou desperta, uma verdade adormecida a tantos outros. Ou como podemos perceber em suas palavras:

(...) — A verdade é o que o *quale* parece opaco, indizível, como a vida nada inspira ao homem que não é escritor. O sensível, pelo contrário, como a vida, é um tesouro sempre cheio de coisas a dizer para aquele que é filósofo (isto é, um escritor). E assim como cada um acha verdadeiro e se reencontra em si aquilo que o escrito diz da vida e dos sentimentos, (...) com efeito, o sensível nada oferece que possa ser dito se não é escritor ou filósofo, porém isso não em virtude dele ser um Em-si inefável, mas porque não se sabe o que *dizer*.¹ (O visível e o invisível, p.228)

Vergílio Ferreira acaba fazendo ao longo de sua obra (e principalmente após *Aparição*) esse direcionamento à *percepção da sensibilidade*, criando espaços ficcionais nos quais vem à tona as atitudes humanas frente às situações-limite. É significativo que tais situações acabam intrinsecamente ligadas às reflexões sobre a arte e sua recepção, notadamente a pintura, como ressalta José Rodrigues de Paiva (2007) ecoando as observações de Luís Mourão, apontando uma “questão da pintura” em Vergílio Ferreira, que segundo Paiva no diz:

Efetivamente assim é em termos de protagonização diegética, o que não significa que a pintura como tema ou simplesmente como motivo temático se restrinja a estes dois romances [*Cântico final* e *Na tua face*] ou neles se concentre. Já em *Apelo da noite* (narrativa anterior a *Cântico final*, embora publicada depois desta) a pintura ocupa um lugar privilegiado no contexto da discussão que ali se trava sobre a função da arte na sociedade, colocados em oposição os defensores da pintura comprometida com o histórico-ideológico

e os que vêm nela a pura e transcendente realização estética, em valor absoluto capaz de justificar uma existência. (PAIVA, 2007: 572)

Essa “justificativa da existência” margeia a discussão encetada por Vergílio Ferreira em *Na tua face*, uma vez que ultrapassa deveras a reflexão já exaustivamente analisada pelos críticos presente no romance, que é a que se debruça sobre o *Belo* e o *Grotesco*. A *filosofia do sensível* ferreiriana pode ser compreendida neste romance a partir de um pensamento emitido por Daniel, o médico e pintor, quando ele, em devaneio, reflete sobre os nomes dos seus filhos:

(...) O Lucrécio e a Luzia - são nomes horríveis, não é? mas foi ela que mos impôs. E eu não disse nada, quase nada, tudo é tão indiferente. Também isso vinha ao encontro de uma ideia que não sei bem, deixa-me pensar. O feio, o horrível. Onde é que estão? Porque são uma invenção nossa, a Natureza está-se perfeitamente nas tintas. Ou é imensamente generosa como Deus e na generosidade cabe tudo. Ou é estúpida como o que simplesmente existe e não tem estética nenhuma ou a estupidez de a acompanhar. A estética do que existe é só existir”.

Esse absoluto da existência é questionado por sua filha, posteriormente fotógrafa de motivos grotescos, que lhe sacudirá em seus pensamentos:

(...) Foi quando instantânea a Luz me interrompe muito grave — Não há real nenhum muito séria intensa, que estranha essa filha. Quando era miúda, ela dizia tu perguntaste-me uma vez porque é que eu gostava de ver no espelho as imagens da rua, eu olhava a rua e olhava-a depois no espelho e havia uma diferença e não sabia o porquê. (...) (p.71-72).

À referência a Platão, obviamente ao “Mito da caverna”, de espelhos e sombras, contrapõe Vergílio Ferreira a ideia da visibilidade e da invisibilidade: o que é plausível, tangível, ou não, percorre, ao lado das questões estéticas que o romance discute. Como isso se materializa — ou não se presencia — em julgamentos de valores que constroem o conceito de Belo ou Feio. Daniel, o médico-pintor, detentor do direito de administrar o *pharmakon*, remédio que cura e veneno que mata, casa-se com Ângela a que estuda os clássicos, e tem os filhos, Lucrécio e Luzia. Para minimizar a feiúra dos nomes que sua esposa lhes deu (o menino, obviamente por suas leituras clássicas, a homenagem vai para o autor do *De rerum natura*; a menina homenageia a sua bisavó que morreu cega) coloca-lhes apelidos carinhosos: *Luc* e *Luz*. Dessa forma, temos uma lembrança, nos dois filhos do médico, à luz, elemento indispensável à visão. Não por acaso, o poeta e filósofo latino de mesmo nome apresentou no seu famoso poema a

teoria de que a luz visível seria composta de pequenas partículas. E devemos lembrar que *photo*, em grego quer dizer *luz*. E a Luzia, fotógrafa, não por coincidência relembra outra figura histórica, como nos diz o próprio Daniel: “Luzia. Fora uma santa mártir a quem arrancaram os olhos e que nas estampas os mostrava num prato como como dois ovos estrelados.”

Lucrécio ao contrário do seu homônimo latino não busca uma vida hedonista: busca uma explicação absoluta para o Universo, e vendo a impossibilidade disso, acaba fazendo o mesmo que o poeta de *De rerum natura*: suicida-se. Sua irmã, Luz, não fica cega como a bisavó, nem como a própria mãe, que de tanto estudar em claro suas dissertações e teses acaba desenvolvendo com a velhice uma inevitável catarata que não lhe permite ver muita coisa. Ela parece enxergar de modo diverso da sua homônima mais distante, a Lúcia, ou Luzia, de Siracusa, que passa pelo martírio de ter os olhos arrancados por ser pura. Luz destila um ódio extremo por todas as convenções da sociedade (é uma mulher de vários amantes, chama a sua atividade jornalística de seu *lado puta* e todas as suas exposições individuais têm como tema a miséria humana, o feio, o grotesco).

Daniel centra na consciência da relatividade dos juízos de valor a compreensão do mundo, ainda que ele mesmo precise largar aos poucos suas próprias prevenções. Em um longo solilóquio ele considera essa visibilidade do horror, que muitas vezes é desconsiderada por quem o despreza, como parte da Natureza, colocando-o também como belo ([...])“Tudo é belo, tudo rebenta de verdade pelas costuras! Glória à Natureza! Merda para os que lhe desprezam a merda! Viva a merda!”p. 80,81). Seu pensamento se constrói à medida em que as percepções do seu mundo penetram cada vez mais no seu Eu, e ele então compreende que a convencionalidade da beleza cede à construção sensitiva da razão, que demonstra que:

[...] Acabou o tempo da beleza raquítica e pindérica, da harmonia pirosa convencionada como tirar o chapéu que já ninguém usa, da expropriação da vossa ontologia, da marginalização da vossa verdade natural, da afirmação exclusivista da luz, da exclusão do estrume para estrumeira municipal depois de servidos da retrete, da negação dos esgotos depois de servido o deboche, da negação da verdade depois de se servirem do erro da verdade. Hoje é o tempo da treva, do disforme, do ódio que gera a desformidade para a haver quando a não há, da glorificação da sordidez e do horror, da reabilitação do excremento para ele ser também filho de Deus e Deus não se queixar de lho quererem roubar, da extensão da maravilha ao que está antes de ela ser e se cumprir na vida como um intestino grosso (p. 84-85).

A partir daí, da freqüente observação e compreensão do que lhe cerca, Daniel parece atender ao pensamento de Merleau-Ponty, que, discorrendo sobre a *sensação* diz que [...] “poderia entender por sensação, primeiramente, a maneira pela qual sou afetado e a experiência de um estado de mim mesmo” (MERLEAU-PONTY, 2006, 23). ²Como que respondendo posteriormente, em solidão, à pergunta emitida pela filha quando criança, Daniel elabora para si mesmo um pensamento em que a sua realidade parece se dissipar em meio às linhas de sua pintura, o seu real derrama-se na sua arte, na Arte na qual se refugia como ponto de ilusões que por momentos não permitem mais ilusões à sua própria tangibilidade: então fica mais fácil aceitar as peças que a vida real lhe prega:

Vem da vida, da sua superfície invisível. Do invisível donde vim. Mas enfrentado com a tela branca o que vejo não é o que lá deve ficar porque disso sei apenas a minha inquietação, que é cega como se dizia como se dizia do amor e preciso de ver para não atrapalhar. Sei que a realidade que procuro é só a que na tela fica.” (...) “Pensar a tela no ponto exacto exclusivo em que se encontra todo o invisível. E o invisível seja depois o visível de redobrada violência.

A sensibilidade que permeia o mundo do romance — e que é a sensibilidade do narrador — permite que as mortes reais de Luc e de Ângela se transfigurem em arte, por meio do olhar doentio de Luz, mas também possibilitam a compreensão de Daniel quando esta lhe diz que espera um filho (e ele entende que é filho dela com o Serpa sapo — que viria a morrer num acidente obscuro com seu carrinho de rolimã), quanto ao entrelaçamento do que ele teoriza com a sua vida real.

Contudo essa dicotomia do visível e do invisível presente na narrativa não nos permite descobrir, em meio à neblina lançada pela mente obcecada do médico-pintor, se a figura de Bárbara, ideal perseguido desde os tempos da universidade, é apenas uma ficção que dá à luz um filho ele mesmo representante de um grotesco que parece fincar suas unhas na realidade final de Daniel. Fica a impressão de que à percepção falta sempre algo mais que possibilite um cogitar definitivo e plausível. Parece-nos proposital esse encontro de Daniel com a Bárbara acontecer no último capítulo (o XXVIII), capítulo no qual a relação dele com o seu mundo é totalmente nula: não há referência à família, nem à sua pintura; é um mundo de espectros, de um onirismo perturbador, no qual suas percepções estão suspensas, por si mesmo, para efetuar com mais eficácia sua fuga do mundo.

Na tua face, assim, como representante dessa *filosofia do sensível* materializada Literatura demonstra como Vergílio Ferreira dispõe assim como cada um

compreende o verdadeiro e se reencontra em si àquilo que o escrito diz da vida e dos sentimentos percebidos ao longo dela.

REFERÊNCIAS

FERREIRA, Vergílio. *Na tua face*. 2 ed. Lisboa: Bertrand, 1993.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PAIVA, José Rodrigues de. *Vergílio Ferreira: Para Sempre, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

NOTAS

¹*Filosofia do sensível como literatura, texto de maio de 1960*. Não que Merleau-Ponty, com tais palavras, negligencie a capacidade do leitor. Para ele, se assim podemos compreender, a recepção do sensível é que vai operar na recepção da obra. Assim, teremos o leitor como co-produtor da obra literária, posto que é capaz de sentir e capaz de dizer sobre depois.

² Capítulo 1 da Introdução: Os prejuízos clássicos e o retorno aos fenômenos — A “sensação”

UMA SEDUTORA PEQUENA HEROICIDADE EM DESVIO – O TRIGO E O JOIO, DE FERNANDO NAMORA

Ana Carla Pacheco Lourenço Ferri - UFRJ *

Penosa é a lida
a quem dá a si próprio
o pão de cada dia.
(João José Cochofel)

A sedução exercida por um texto que narra as aventuras vividas por personagens alentejanos na luta pela sobrevivência e na busca por seus sonhos levou-nos a eleger como objeto de estudo deste artigo o romance *O Trigo e o Joio*[†], de Fernando Namora, publicado em 1954. Inserido cronologicamente no início do período que se convencionou chamar de segunda fase do Neo-Realismo português, o romance tem, a nosso ver, um apelo de ordem estética que ultrapassa as preocupações políticas e ideológicas de orientação marcadamente marxista, presentes nas obras desse movimento literário, especialmente nas da sua primeira fase.

Através da literatura neo-realista, conhecemos de maneira mais efetiva o drama do português comum, mais frequentemente o do português que vive no campo. E se grande parte das obras focalizou uma gente sem nome e construiu heróis coletivos, houve, como bem disse Fernando Mendonça, “quem, logo de início, soubesse transformar o perfil colectivo dos heróis em perfis individuais, ricos de desgraça ou de fortuna, de miséria ou de ousadia, de humildade ou de astúcia. E entre esses (...) está Fernando Namora”¹. A grande força da obra deste escritor, talvez esteja na humanidade que soube dar a seus personagens. Criaturas que, embora vivam tragédias comuns à sua classe, são dadas a conhecer ao leitor por meio de suas aflições individuais e de seus desejos mais íntimos; elas são de fato o ponto estrutural das narrativas que protagonizam.

* Professora da rede pública de ensino do Estado do Rio de Janeiro; Mestra em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Este artigo é produto de nossa Pesquisa de Dissertação de Mestrado, *Uma História de Pequenos Heróis: uma leitura de O Trigo e o Joio, de Fernando Namora*, defendida em agosto de 2008.

[†] A edição por nós utilizada é: Lisboa: Europa-América, 1972. Para as citações do texto utilizaremos a abreviação *TJ*, seguida do número da página.

A grandeza de personagens como Loas, Barbaças e Vieirinha justifica o recorte deste artigo, que os privilegia como exemplos bem acabados do que aqui se chama de pequena heroicidade. Os pequenos heróis de *O Trigo e o Joio* são seres capazes de resistir aos infortúnios do cotidiano, mantendo vivo o desejo de uma vida melhor, mantendo vivo o sonho. Jorge Amado, em prefácio a uma das edições do romance, destaca que apesar da atmosfera de tragicidade presente no livro a história contada por ele não pode ser considerada triste: “*O Trigo e o Joio* é como uma sinfonia grave e profunda, cuja dramaticidade nos envolve e quase estrangula. *Mas não sei por que, em sendo quase trágica, não é triste a história /...*”². A opinião do escritor brasileiro, além de referir-se à determinação e à vontade dos personagens de terem sonhos mesmo diante de uma realidade opressora, também reforça nossa leitura de que Fernando Namora lança mão do recurso do humor para diminuir a tensão manifesta em muitas cenas. A exemplo de outras formas narrativas que singularizam a presença de heróis vulgares (como as tragicomédias e a novela picaresca), aposta na eficiência da palavra lúdica como instrumento de crítica e de denúncia dos problemas sociais.

Recuperamos o que diz Teresa Cristina Cerdeira em estudo sobre alguns dos romances de José Saramago – entre os quais *Levantado do Chão*, romance de memória inegavelmente neo-realista – para com ela reafirmar o poder da ficção “de preencher vazios, de dar voz aos silêncios, de celebrar, enfim, a conquista do tempo pelos verdadeiros operários da História”³. A narrativa de Fernando Namora valoriza a história feita do trabalho e do sonho do homem comum, já que – como diz o personagem Loas – “mesmo um zé-ninguém como nós, pode acrescentar grandes coisas ao mundo”⁴.

O Trigo e o Joio conta as aventuras do pequeno lavrador Loas, que luta para sobreviver com sua família, através de seu pedaço de chão, sonhando sobretudo em vê-lo cultivado. Loas é mais um excluído que sofre a opressão de um sistema agrícola favorável somente aos grandes proprietários rurais. Cortando o caminho dessa família, aparece o vagabundo Barbaças, um outro excluído, que é seduzido pelo obstinado e esperto Loas a ajudá-lo na construção do sonho da terra. Do encontro de homens tão diferentes, nasce um novo núcleo familiar ligado pelo desejo de aquisição de uma burra que pudesse agilizar o preparo da terra para a sementeira do trigo.

A realização do sonho da terra cultivada depende da aquisição de uma burra, que passa a ser uma aspiração coletiva que já não pode mais ser adiada. Porém, o fadista Vieirinha – sujeito falastrão e capaz de muitas artimanhas para gozar de boa vida,

regrada à bebida e a mulheres – frustra os desejos da inusitada família: primeiro convence Barbaças a gastar com vinho e raparigas o dinheiro reservado para a compra da burra; depois, num acaso infeliz, provoca a morte do animal ao condená-lo levemente a uma doença de que não poderia estar contaminado.

Gostaríamos de defender a idéia de que Barbaças, Loas e Vieirinha acabam por constituir uma tríade de pequenos heróis que encarnam figuras emblemáticas da literatura ocidental: o pícaro, o sonhador e o malandro. Estas figuras seriam como antepassados dos personagens de Fernando Namora, que habilmente convoca a tradição literária para contar a história de homens comuns, mostrando ser possível construir uma heroicidade em desvio através do poder de um sonho capaz de unir um solitário vagabundo, um delirante irremediável e um reles boa-vida.[‡]

Por sua procedência humilde e bastarda, pelos meios pouco convencionais de que dispõe para sobreviver, Barbaças é o personagem mais próximo do perfil do pícaro original. Segundo a definição de Antonio José Saraiva, o pícaro da tradição espanhola é um “filho das ervas, ou pouco mais, não traz para a vida qualquer padrão moral”, por ter que lutar sozinho contra um mundo perverso, “não tem ilusões sobre o próximo e também as não tem sobre si mesmo: não respeita nenhuma convenção e, como não tem de dar satisfação a ninguém senão ao seu estômago, /.../ o brio, a honra, a vergonha, são para ele palavras vazias”⁵. Do passado de Barbaças, sabemos que

/.../ pertencia a uma família de genealogia incerta: a mãe dera à vila filhos de vária origem, um com sangue de lavrador, outros de malteses e ganhões e parece que até um sardinheiro ambulante teria colaborado nessa fecundidade. /.../ O Barbaças, nos últimos tempos, abrigava-se com dois irmãos num velho casebre da Misericórdia, embora cada um deles fosse independente e livre, valendo-se dos méritos pessoais para resolver encrencas e problemas incômodos, como o almoço diário e um par de calças pelo S. Miguel.⁶

No contexto da novela picaresca, a miséria é o que impulsiona a ação do pícaro, acostumado a tirar do outro a sua forma de sobrevivência. É preciso entender que, ao dar vida ao pícaro, o autor pretende por um lado desnudar seu caráter amoral, oportunista e desprovido de qualquer ilusão sobre si e sobre o resto da humanidade; e, por outro, também tem a intenção de atacar a sociedade que o produziu. Consideramos que *O Trigo e o Joio* nasce deste mesmo desejo autoral de denúncia porque, se Barbaças

[‡] Neste artigo, observamos nos personagens de *O Trigo e o Joio* as características que os aproximam da figura do pícaro saído da novela picaresca espanhola do século XVI, considerando que ele seria o grande ancestral dos heróis marginais recriados pela forma romanesca.

é apresentado como um sujeito vadio que se aproveita de sua existência “em fardos de família”⁷ e da “bondade” alheia para continuar levando uma vida de ócio, no fundo ele é uma espécie de fantoche manipulado por uma classe que necessita dos miseráveis e marginais para mostrar sua face “caridosa”. Para Antonio Candido, o pícaro está submetido “a uma espécie de causalidade externa, de motivação que vem das circunstâncias”; isso faz do personagem “um títere, esvaziado de lastro psicológico e caracterizado apenas pelos solavancos do enredo”⁸. O passado de Barbaças, que nos chega através de *flashback*, define um sujeito em conformidade com esse perfil picaresco já que se deixava levar pela inércia e pelo oportunismo, sem talvez apreender na totalidade a utilidade que sua marginalização possuía. Sua miséria servia para que os mais ricos, como a “religiosíssima” D. Quitéria e os lavradores Cortes e Maldonado, pudessem exibir toda sua “humanidade” e “generosidade”. Já a sua condição de vadio exercia certa sedução sobre os moradores da vila, pois ele era livre para escolher entre o mundo da ordem, onde trabalhava como um homem comum; e o mundo da desordem, onde ficava “saborosamente espreguiçado sobre os dias”⁹. O lugar de eleição ocupado por Barbaças na vila, a nosso ver, está relacionado com o que Eduardo Lourenço chamou de “colectiva existência pícara que por necessidade” os portugueses inventaram, pois “/.../ durante séculos estiveram inseridos numa estrutura em que não só o privilégio não tinha relação com o mundo do trabalho mas era a consagração do afastamento dele”¹⁰.

Para Charles Aubrum, o personagem saído da novela picaresca é um ser móvel, sua peregrinação converte-se em descobrimento de si mesmo e também do mundo. Embora Barbaças não peregrine por muitos lugares – seu maior deslocamento é da vila para a courela de Loas –, passa por um período de grandes descobertas que transformam sua existência vadia. A partir da união com a família do pequeno lavrador, Barbaças vive experiências que até então desconhecia. Ele não apreciava muito a ideia de trabalhar em troca apenas de boa conversa e comida, as únicas coisas que de fato o esperto Loas tinha para oferecer ao novo sócio; no entanto, pela primeira vez, sentia-se como membro de uma família. Isso trouxe-lhe a consciência de que aquela independência dos tempos de vadio na vila, na verdade, “isolava-o do mundo”¹¹. O biscateiro preguiçoso começou a dar lugar a um homem envolvido sinceramente com o sonho da terra, pois descobriu que era capaz de sentir e receber afeto, um sentimento até então desconhecido.

Segundo Ivonne David-Peyre, que analisa o elemento picaresco em alguns romances de Fernando Namora, a trajetória dos personagens de *O Trigo e o Joio* diferencia-se do pícaro original. A errância ganha um valor positivo, já que a busca passa a ter um objetivo determinado, contrariando a forma original da picaresca, onde o movimento do personagem dá-se “sem objetivo determinado, ao sabor das suas veleidades, das suas necessidades e da sua fome”¹². As ações de Barbaças, a partir do momento em que recebe a missão de comprar a burra para a courela de Loas, passam a ter um fim específico: honrar a missão que lhe fora confiada.

Podemos, de fato, observar que as experiências vividas por Barbaças, a partir da união com Loas, foram moldando-lhe o caráter. No entanto, o seu firme propósito de não decepcionar a gente da courela esbarra em tentações muito difíceis para alguém que, até bem pouco tempo, era apenas um vadio sem compromisso com nada: encantado pela beleza de Rosa, a mulher da barraca de tiro que trazia no peito uma flor vermelha, deixa-se convencer pelo sedutor Vieirinha de que não haveria mal nenhum em gastar algumas notas de Loas com uns copos de vinho e mulheres. Barbaças é vencido pelo desejo e perde todo o dinheiro amealhado para a compra da burra. É deste momento de fraqueza que vem a sua transformação, pois, humilhado e envergonhado pela decepção causada a Loas, compromete-se com o sócio e consigo mesmo a devolver o dinheiro gasto levemente. Seu primeiro grande passo, no sentido de honrar o compromisso, é dado quando rasga, num gesto de cólera, as notas oferecidas a Loas pelo latifundiário Cortes para a compra do animal, oferecimento que guarda a óbvia intenção de humilhar o pequeno lavrador. A atitude de Barbaças revela a luta de classes que opõe opressores e oprimidos, embora o vadio ainda não tivesse consciência disso, naquele momento agiu por brio heróico, deixando em definitivo de ser um marginal vagabundo para adquirir a condição de homem: “– Não, Ti Loas! Este dinheiro, não, Ti Loas! – e triturava as notas com os dedos coriáceos, como se nessa raiva quisesse amachucar tudo aquilo que o dinheiro representava. – Sou eu que lhe hei-de entregar o que lhe pertence”¹³.

Até conseguir o dinheiro necessário para realizar o sonho da família que o adotou, Barbaças entrega-se a uma dupla e pesada jornada de trabalho, ceifando por empreitada o trigo de Cortes e, por amizade, o de Loas. Nesse ínterim, há um novo enfrentamento entre Barbaças e Cortes, um embate cercado de imensa atmosfera de violência, pois o lavrador, provando não ter esquecido o episódio das notas, aproveita-se da sua condição de patrão para humilhar e intimidar o empregado. Primeiro Cortes ameaça destruir as notas a que o ex-vadio tinha direito pela ceifa; depois, demonstrando

toda sua crueldade, coloca o ratinho de estimação de Barbaças na mira do corvo que costumava exibir como símbolo de seu poderio. Nesta cena, em que o corvo devora o ratinho, a luta de classes apresenta-se de forma alegórica e Barbaças, agora já consciente de que existem “forças inamovíveis”¹⁴, tem novo gesto heróico, matando o corvo e rompendo, pelo menos simbolicamente, “as teias da inconsciência e da opressão”¹⁵.

Outro personagem que apresenta alguns traços do herói da novela picaresca é Vieirinha. O personagem é um aventureiro que saiu pela África e pelo Brasil atrás do sonho da fortuna e teve que lutar com recursos próprios pela sobrevivência: “Ele, Vieirinha, com um alicate e uns arames, conduziu um velho *Ford* de um extremo a outro do Amazonas”¹⁶. Sem conquistar fortuna, voltou a Portugal para tomar posse da herança deixada por um tio-avô cônego; a herança estava reduzida a uma casa, por isso o andarilho precisava recorrer a pequenas atividades que lhe permitissem o próprio sustento. Muito astuto, Vieirinha não hesitava em usar a boa lábia para enganar os menos espertos caso vislumbrasse a chance de desfrutar de boa bebida e da companhia de uma mulher.

É Vieirinha quem, desajeitadamente, acaba com o projeto de uma courela próspera quando lança sobre a burra a suspeita de uma doença. Acreditando que o animal pudesse estar contaminado pela lepra, Loas e Joana passaram a temer que toda a família também contraísse a doença (principalmente a menina Alice, que não desgrudava do animal), abrindo espaço para que a angústia e o medo levassem Joana a matar a burra, num ato de fatal desespero. A revelação feita por Vieirinha foi de motivação romanesca com o propósito de manter o leitor em suspense sobre o destino dos personagens até o final da história. Além disso, foi necessária à própria economia narrativa, pois o livro não poderia acabar bem, já que ainda não era o momento da revolução, sendo o final em suspenso uma alegoria do tempo referencialmente histórico.

As trapaças de Vieirinha são, na sua maioria, resultado de uma existência solitária, de uma filosofia de vida egoísta adquirida durante suas andanças repletas de infortúnios. Vieirinha não consegue uma transformação como a conquistada por Barbaças, até porque é pouco afeito ao trabalho pesado e incapaz de envolver-se afetivamente a sério com alguém. No entanto, algumas de suas reações podem ser vistas como marcas de humanidade que o inscrevem como um pequeno herói, digno igualmente do registro da ficção. Deste modo, ao demonstrar amizade por Loas, ao reconhecer o brio de Barbaças, ao assumir a autoria do roubo do dinheiro do compadre,

ao desesperar-se com a possibilidade de perder a companhia de uma prostituta doente, Vieirinha é capaz não só de despertar a piedade de Loas como também de provocar no leitor uma empatia que o redime de seus pequenos crimes: “/.../ Tive-a comigo duas semanas. E olha, compadre, havia três meses que eu não tocava numa mulher! Meu Deus: até já me esquecera de como era feita uma mulher!”.¹⁷

Loas é um pequeno lavrador, não depende de patrões para ganhar seu sustento, no entanto traz em si certa atitude pícara que o leva a tirar proveito das situações para resolver seus problemas, mesmo que precise burlar o outro. Suas artimanhas para prender Barbaças na courela são bom exemplo disso. Já salientamos que o herói picaresco luta contra um cotidiano hostil, Loas também é um oprimido que precisa superar dificuldades diárias para não perder seu pedaço de chão:

/.../ Não havia pequeno seareiro que não se tivesse visto obrigado a vender as mulas. Anos danados de seca, Primaveras de alforra, empréstimos para o adubo, e a terrível competição da camionagem nos fretes feitos pelos carros de parelha. /.../ o coureleiro chegava ao fim da vida e a sua herança era apenas a fé infatigável em grandes dias para a campina.¹⁸

Outro ponto que aproxima Loas do herói da novela picaresca é a sua inadaptação à realidade, ao tempo presente. Assim como o pícaro descreve o mundo tal como crê que foi e será, porque quanto ao presente se sente totalmente inadaptado; Loas também precisa fugir para um tempo ausente de relógios que lhe permite a manutenção do sonho. Sempre que consegue realizar um objetivo – como a aquisição da burra, por exemplo – e todos esperam que ele se aquiete, começa a planejar outras coisas. O pequeno lavrador tem medo de que sua vida seja tomada pela desistência que facilmente se transforma em conformação e tédio, que só podem ser vencidos pelo seu desejo de sonhar: “/.../ Precisava de planejar coisas novas e extraordinárias. /.../ Agora, que tinha a burra, seria capaz de lutar por uma courela fertilizada, mas eram-lhe necessárias fugas para outras miragens”.¹⁹

Os personagens de *O Trigo e o Joio*, tal como o pícaro “que luta desesperadamente pela sobrevivência sem poder escolher os meios e os ofícios e sem contar senão com seus próprios recursos”²⁰, vivem abandonados à própria sorte e tentam sozinhos libertarem-se de uma realidade que os sufoca e os aprisiona. Segundo Maria Theresa Abelha Alves, o herói picaresco transita “entre o lícito e o ilícito”²¹; do mesmo modo, consideramos que Loas, Barbaças e Vieirinha utilizam-se de mecanismos do mundo da desordem para sobreviver a uma ordem que lhes quer negar esse direito. Os

personagens de Fernando Namora vivem num contexto de ordem que privilegia poucos, por isso, para esta ordem, eles são o sinal da desordem. O processo de rebelião fica estabelecido porque eles adotam a marginalidade a que foram condenados e a transformam numa ordem igualitária e coletiva, mantida pelo sonho que une a todos.

REFERÊNCIAS

ALVES, Maria Theresa Abelha. *A dialética da camuflagem nas Obras do diabinho da mão furada*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1983.

AMADO, Jorge. Namora, Mestre do Romance. In: NAMORA, Fernando. *O Trigo e o Joio*. 8. ed. Lisboa: Europa-América, p. 9-15, 1972.

AUBRUN, Charles. La miseria en España en los siglos XVI y XVII y la novela picaresca. In *Literatura y Sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*. Barcelona: Martinez, p. 143-158, 1969.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, p.19-54, 1993.

DAVID-PEYRE, Yvonne. O elemento Picaresco em Três Romances de Fernando Namora/ I. *Colóquio / Letras*. Lisboa, 40, p. 48-56, 1977.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. 10. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

MENDONÇA, Fernando. Breve Diagnose da Obra de Fernando Namora: excertos. In *Fernando Namora: 40 anos de vida literária*. Amadora: Bertrand (não paginado), 1978.

NAMORA, Fernando. *O Trigo e o Joio*. 8. ed. Lisboa: Europa-América, 1972.

SARAIVA, Antonio José. Fernão Mendes Pinto e o Romance Picaresco. In _____. *Para a História da Cultura em Portugal*. Lisboa: Europa-América, p. 117-136, 1972.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago – Entre a História e a Ficção: Uma Saga de Portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

NOTAS

¹ Mendonça, 1978.

² Amado, 1972, p. 13-14. {Grifos nossos}

³ Silva, 1989, p. 266.

⁴ TJ, p. 43.

⁵ Saraiva, 1972, p. 124.

⁶ TJ, p. 23-24.

⁷ TJ, p. 24.

⁸ Candido, 1993, p. 23.

⁹ TJ, p. 24.

¹⁰ Lourenço, 2007, p. 129-130.

¹¹ *TJ*, p. 64.

¹² David-Peyre, 1977, p. 52.

¹³ *TJ*, p. 143.

¹⁴ *TJ*, p. 180.

¹⁵ *TJ*, p. 181.

¹⁶ *TJ*, p. 35.

¹⁷ *TJ*, p. 256.

¹⁸ *TJ*, p. 38.

¹⁹ *TJ*, p. 232-233.

²⁰ Saraiva, 1972, p. 124.

²¹ Alves, 1983, p. 175.

CAMILO E BALZAC: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS

Ana Luísa Patrício Campos de Oliveira - USP¹

Como sabemos, o século XIX é um período de profundas transformações sócio-culturais no âmbito europeu, em decorrência, fundamentalmente, das Revoluções Industrial e Francesa, em Inglaterra e França, respectivamente. Isto porque estas revoluções, ambas ocorridas em meados do século XVIII, deflagram a decadência do mundo antigo, com seus valores aristocráticos e sua arte cortesã, e determinam, em definitivo, o surgimento do mundo moderno, capitalista e burguês.

No que concerne às mudanças na forma de concepção da arte literária desse período, tema que aqui nos interessa focar, segundo Arnold Hauser, em sua *História Social da Literatura e da Arte*, a classe média alcança o poder econômico, social e político na Europa e faz com que “a arte cerimonial das cortes”ⁱ perca seu prestígio e ceda o poder artístico ao gosto desta classe, de modo que, já no final do século XVIII e início do século XIX, “a única arte digna de consideração na Europa [...] é a burguesa”ⁱⁱ.

Nesse sentido, a arte cortesã, marcadamente decorativa, cerimonial e ostentativa, é suplantada pela arte de gosto burguês, focada no indivíduo e em suas experiências cotidianas vividas em um mundo no qual os valores tradicionais, como a imobilidade social, a honra e a família, dissolvem-se quase que completamente, e o dinheiro se torna o elemento *sine qua non* para a vida em sociedade. Entretanto, vale notar que, para além da alteração na mundividência literária do período, a transformação do concerto social oitocentista acarretou outra fundamental mudança no que tange àquele que antecede a obra literária, o escritor.

Se no mundo tradicional o mecenato era o responsável pela sobrevivência e prestígio do escritor, no mundo capitalista o autor se depara com a inaudita empreitada de comercializar suas obras, que se tornam bem de consumo, mercadoria da qual passa a advir o sustento dos homens de letras. Sob este prisma, como decorrência incontornável desta nova ordem mundial, os escritores oitocentistas encontram-se, inexoravelmente,

¹ Aluna de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo e bolsista da CAPES.

atrelados às regras do mercado editorial e às expectativas de leitura do público oitocentista que surgem com a ascensão da burguesia.

Entretanto, essa nova conjuntura mundial não se dá ao mesmo tempo em todos os países. Em Portugal, por exemplo, esse processo de mercantilização do meio artístico ocorre com aproximadamente trinta anos de defasagem em relação ao restante da Europa – no espaço português, o século XIX somente tem seu início efetivo com a fuga da família real portuguesa ao Brasil e com a Revolução Liberal de 1820. Uma diferença temporal que influencia diretamente na produção literária comercial no país, pois, enquanto na França autores profissionais como Balzac, o primeiro escritor francês a viver somente de sua escritura, já estavam praticamente encerrando sua carreira – Balzac morre em 1850 –, em Portugal este ofício está em vias de se iniciar. Camilo Castelo Branco, equivalente português de Balzac por ser o primeiro em seu país a estreitar a profissão das letras, publica seu primeiro romance de atualidade em 1854, o volume *A filha do arcediago*.

Com efeito, esses dois autores europeus são considerados os maiores expoentes, em suas respectivas literaturas nacionais, desse novo modelo artístico que inaugura a profissão das letras: Balzac e Camilo são os primeiros a experimentarem as mazelas e as benesses da carreira literária, deparando-se com a árdua empreitada de suprir os anseios romanescos do público burguês e do mercado editorial oitocentista. Por si só, esta coincidência já nos encaminha a uma comparação entre eles, uma equiparação muito recorrente na crítica portuguesa. Por exemplo, Silva Pereira, em seu *Universo Ilustrado*, de 1877, afirma: “Hoje temos o festejado romancista Camilo Castelo Branco, dito o nosso Balzac.”ⁱⁱⁱ

De fato, ao adentrarmos aos meandros de seus cânones romanescos, torna-se ainda mais inevitável essa comparação, visto que muito dos procedimentos e expedientes presentes na ficção balzaquiana também são facilmente detectados no cânone camiliano, tais como a descrição e análise das sociedades francesa e portuguesa oitocentistas, respectivamente, a constituição verossímil das personagens e semelhante estrutura narrativa – baseada na “localização da ação – apresentação das personagens – desenvolvimento da ação – desenlace”^{iv}.

Todavia, apesar da existência incontestável dessas semelhanças nos escritos de ambos os autores, parece-nos que nem somente de pontos de convergência se nutre a comparação entre Balzac e Camilo. Com efeito, durante a leitura pormenorizada de algumas obras balzaquianas e camilianas, surgiu a hipótese da presença de uma possível

diferença marcante: o modo como se opera a análise das personagens e da sociedade que as circunda. Uma diferença que, uma vez constada, findaria por, além de singularizar estes cânones, demonstrar que Balzac e Camilo veiculam diferentes mundividências por meio de suas narrativas, principalmente no que concerne aos efeitos da sociedade sobre o ser humano.

Nesse sentido, a fim de podermos vislumbrar como se constituiria tal dessemelhança, a diversa forma de tecer a crítica social, faremos uma breve apreciação de dois romances centrais em suas obras, *Eugénie Grandet* (1833) e *Onde está a Felicidade?* (1856). Para tanto, analisaremos, sucintamente, as trajetórias de duas personagens² que constam nas tramas, uma de cada romance, com o objetivo de observarmos como esses movimentos são encarados e comentados pelos narradores balzaquiano e camiliano. Começemos pelo romance partícipe da *Comédie Humaine*.

Eugénie Grandet é um romance que gravita em torno de, fundamentalmente, três personagens: Félix Grandet, um avaro típico, sua ingênua filha, Eugénie Grandet, e seu ambicioso sobrinho, o jovem Charles Grandet. No que concerne ao jovem rapaz, encontramos uma voz enunciativa que observa os movimentos dados por este ente ficcional, muitas vezes, em busca de algum aspecto positivo que possa ser ressaltado. Vejamos como o narrador descreve a trajetória de Charles. Primeiramente, quando o jovem fica sabendo da falência e do suicídio de seu pai e começa a chorar compulsivamente, o narrador não duvida de que Charles sofre pela morte de seu pai e não pela bancarrota incontornável: “Havia qualquer coisa de horivelmente sedutora na expressão daquela dor moça, verdadeira, sem disfarce, sem intenções. Era uma dor pudica [...].”^v.

Também, o narrador nunca vislumbra algum interesse maldoso na aproximação de Charles e Eugénie, uma possível tentativa deste em fazer sua prima rica apaixonar-se pelo galante primo falido. Há, inclusive, uma visão idealizada deste enamoramento:

Charles Grandet viu-se, assim, cercado dos mais afetuosos e ternos cuidados. Seu coração dolorido sentiu intensamente a doçura dessa suave amizade, dessa encantadora simpatia que aquelas duas almas, sempre constrangidas, souberam empregar, logo que se sentiram um momento livres, o terreno dos sofrimentos, sua esfera natural.^{vi}

² Com efeito, outros pares de personagens poderiam ser aqui analisados a fim de completar nossa argumentação, tais como Félix Grandet e João Antunes da Mota e Eugénie Grandet e Augusta, mas, dada a brevidade deste estudo, somente um par será analisado: Charles Grandet e Guilherme do Amaral.

Em seguida, quando surge em Charles o sentimento vil da cobiça, o narrador tenta justificar sua postura, como fruto da prodigalidade dos pais, da influência da ambiciosa Annette, uma namorada, e do nefasto meio parisiense:

A prodigalidade do pai ia até o ponto de semear no seu coração um amor filial verdadeiro, desinteressado. Não obstante, Charles era um filho de Paris, habituado pelos costumes de Paris, e também por Annette, a tudo calcular. Já era velho, sob a máscara da juventude. [...] Charles estivera muito em moda, seus pais o haviam feito excessivamente feliz, fora muito mimado pelo mundo: por tudo isso não podia ter grandes sentimentos. O grão de ouro que a mãe lhe havia lançado no coração se havia alongado na fieira parisiense [...].^{vii}

Desse modo, encontramos um narrador moralizante que observa e descreve o surgimento da ambição de Charles, sentimento advindo da constituição extremamente materialista da sociedade francesa oitocentista, mas não o recrimina por isso. É como se, uma vez sem a provisão paterna, esse destino lhe fosse inevitável.

Em síntese, nesse romance balzaquiano encontramos um narrador que não esconde a constituição mesquinha de suas personagens, quando elas assim o são, mas, sempre que pode, mostra que nem só de atitudes pouco louváveis, como a ambição, elas são constituídas. Já na produção camiliana, encontramos uma postura narratológica muito diferente: ao invés de uma observação sóbria e favorável às personagens, um enunciador que busca os pontos positivos dos entes ficcionais para evidenciá-los, temos um narrador que observa os movimentos sociais a partir de uma ótica jocosa e satírica. Vejamos como o narrador camiliano exerce sua crítica social por meio da análise do protagonista Guilherme do Amaral.

Em poucas palavras, Guilherme do Amaral é um jovem da cidade de Beira Alta, rico e atraente que não mede esforços para seduzir as mulheres que o atraem, sendo sua vítima principal Augusta, uma jovem costureira de suspensórios do Porto. De forma diversa do que vimos ocorrer com Charles Grandet, durante todo o romance, esta personagem é encarada pelo narrador camiliano de maneira marcadamente satírica e negativa. Apelidado jocosamente como “melancólico parvalheira”^{viii}, “imitador irrisório”^{ix} e “Vautrin de cuecas”^x, devido a sua obsessão, a todo o momento ridicularizada pelo narrador, por modelos literários, Guilherme é mostrado enquanto alguém acentuadamente sem escrúpulos. Por exemplo, em uma carta destinada ao jornalista, seu amigo e confidente, Amaral não se comove ao saber que Augusta sofre

com o abandono e diz não entender porque ela não aceita seu dinheiro em troca do amor que ela anseia:

Porque não aceita ela os meios amplos, que lhe dou? Porque não vive rica de ouro, se lhe furtam as riquezas do coração? Porque não há de ela, com o dinheiro de seu primeiro amante, resistir às seduções de um segundo? O dinheiro reabilita, e anistia todos os crimes.^{xi}

Sob esse prisma, percebemos que se trata de uma personagem inescrupulosa e capaz de atitudes em nada permeadas por algum sentimento afetuosos. Desse modo, podemos notar uma diferença marcante entre os comentários do narrador camiliano acerca de Guilherme do Amaral e do enunciatador balzaquiano sobre Charles Grandet: na ficção camiliana parece não haver lugar para uma postura narrativa mais branda, que tenta justificar as atitudes escusas das personagens. Fica-nos a impressão de que o narrador camiliano é visivelmente mais mordaz e impiedoso em suas observações do que o balzaquiano.

Em síntese, depois de observarmos os comportamentos de ambos os enunciatadores, faz-se necessário refletirmos, brevemente, acerca de suas implicações, uma vez que essas diferentes posturas acarretam uma veiculação de mundividências diversas. Em outras palavras, os narradores balzaquiano e camiliano presentes em, respectivamente, *Eugénie Grandet* e *Onde está a Felicidade?*, findam por transmitir, por meio de seus comentários, concepções de mundo dessemelhantes.

Na literatura balzaquiana parece haver uma maior crença na potencialidade benevolente do ser humano, como se o homem fosse capaz de manter algo de sua bondade natural apesar do entorno capitalista que prepondera na sociedade francesa do século XIX. Uma percepção de mundo que afasta o legado de Balzac da teoria rousseauiana, segundo a qual o homem selvagem, aquele que não tem contato com a civilização, nasce bom, mas o contato com a sociedade, uma fábrica inesgotável de desejos supérfluos³, degenera-o^{xii}. Uma característica ficcional notada por Aníbal Pinto de Castro, mas pouco desenvolvida: “Balzac não era um pessimista a Rousseau [...]”^{xiii}

³ O filósofo Rousseau, em seu ensaio “Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens.” (Cf. ROUSSEAU, 1999), expressa essa teoria e enumera alguns dos vícios impostos pelas sociedades: “A extrema desigualdade entre os homens; o excesso de ociosidade de uns; o excesso de trabalho de outros; a facilidade de irritar e de satisfazer nossos apetites e nossa sensualidade; os alimentos muito rebuscados dos ricos, que nutrem com sucos abrasadores e que determinam tantas indigestões; a má alimentação dos pobres, que freqüentemente lhes falta [...] – são, todos, indícios funestos de que a maioria de nossos males é obra nossa e que teríamos evitado quase todos se tivéssemos conservado a maneira simples, uniforme e solitária de viver prescrita pela natureza.” (1999, p. 61)

Em contraponto a essa percepção de mundo, o narrador camiliano veicula outra mundividência, mais próxima da de Rousseau: os comentários do enunciador indicam uma idéia muito mais crítica acerca do ser humano, visto que, para ele, os efeitos da materialista sociedade portuguesa são muito mais incontornáveis.

Em resumo, nota-se que esses dois autores, tão caros a seus cânones literários nacionais, apesar de compartilharem muitas semelhanças, apresentam diversas mundividências literárias, diferença esta que, uma vez comprovada por meio de estudos mais aprofundados, findaria por particularizar de forma marcante ambos os legados.

REFERÊNCIAS

CASTELO BRANCO, Camilo. *Onde está a Felicidade?*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda, 1970.

CASTRO, Aníbal Pinto de. *Balzac em Portugal*. Coimbra: Coimbra Editora, 1960.

DE BALZAC, Honoré. “Eugénie Grandet”. In : *A Comédia Humana*. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1954.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1973, volume II.

PEREIRA, Silva. apud CASTRO, Aníbal Pinto de. *Balzac em Portugal*. Coimbra: Coimbra Editora, 1960.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Rousseau*. São Paulo: Nova Cultura, 1999, volume II.

NOTAS

- i HAUSER, 1973, p. 646.
- ii HAUSER, 1973, p. 646.
- iii PEREIRA apud CASTRO, 1960, p. 121.
- iv CASTRO, 1960, p. 151.
- v DE BALZAC, 1935, p. 283.
- vi DE BALZAC, 1935, p. 291.
- vii DE BALZAC, 1935, p. 307-308.
- viii CASTELO BRANCO, 1970, p. 77.
- ix CASTELO BRANCO, 1970, p. 45
- x CASTELO BRANCO, 1970, p. 51
- xi CASTELO BRANCO, 1970, p. 300.
- xii Cf. ROUSSEAU, 1999.

xiii CASTRO, 1960, p. 30.

AS NAUS: PARÓDIA DA EPOPEIA PORTUGUESAAna Paula Silva - UFV¹

As naus, de Lobo Antunes, reinventa o passado de conquistas de Portugal que Camões exalta em *Os Lusíadas*. No romance, personagens vinculados à gesta das conquistas e Camões são inseridos na realidade portuguesa da descolonização. Num viés paródico, evidenciando a situação político-social do país do século XX, *As naus* devolvem a Portugal os heróis da epopeia camoniana. Personagens como Pedro Álvares Cabral, Vasco da Gama, Diogo Cão, dentre outros, são “os retornados”, ou seja, ex-colonos que voltam da África fracassados e vagam por Lisboa, destituídos da grandiosidade épica. Chamando a atenção também para as guerras coloniais na África, o romance faz repensar essa identidade cultural condicionada pelo espírito épico. Assim, a narrativa de Lobo Antunes dessacraliza o mito da lenda nacional ao presentificar o passado, sob a perspectiva do questionamento. Neste trabalho, pretende-se mostrar como essa narrativa, por meio da paródia e da ironia, se apropria do texto épico, bem como de figuras históricas das grandes navegações portuguesas, para subverter seu discurso e assim problematizar a aclamação ao passado, numa relação dialógica.

De acordo com Mikhail Bakhtin (1993, p. 405), a lenda nacional é o mundo da epopeia: “O mundo da epopeia é o passado heróico nacional, é o mundo das ‘origens’ e dos ‘fastídios’ da história nacional, o mundo dos pais e ancestrais, o mundo dos ‘primeiros’ e dos ‘melhores’.” Assim, com *Os Lusíadas*, a “forma” da epopeia se insere no imaginário português e ao mesmo tempo nele se inspira. O mito nacional que constitui o mundo épico, ao mesmo tempo, nutre a lenda nacional, impedindo que seja rasurado o valor da origem, ou seja, a ideia de que nesse passado “tudo é bom”.

O romance de Lobo Antunes se apropria dessa lenda nacional, porém para subverter-lhe o discurso, numa paródia. Neste trabalho, considerou-se o conceito de paródia estabelecido por Bakhtin, a partir das noções de apropriação e oposição. Segundo ele:

¹ Especialista em Literatura Comparada e Linguística pela Universidade Federal de Viçosa

(...) o autor emprega a fala de um outro; mas, em oposição à estilização, se introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original. A segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir diretamente a fins opostos. (Bakhtin, apud SANT'ANNA, 2004, p. 14).

Em *As naus*, a identidade épica do português é contestada a partir do que a constitui: a navegação e o espírito épico, porém a navegação se presta agora não à colonização, mas à descolonização. Em vez da exaltação da aventura rumo ao Novo Mundo, tem-se no romance os relatos de desventuras e o retorno à pátria. Assim, a paródia possibilita a diluição do gênero épico no romance. *As naus* incorporam do gênero épico os heróis e a figura da viagem, porém invertem os valores de honra e caráter dos heróis e o sentido aventureiro e desbravador da viagem.

No romance de Lobo Antunes, encontram-se figuras camonianas e históricas, contudo, elas servem ao propósito de questionar o discurso épico de Camões e problematizar a história como registro fiel da realidade. Os heróis camonianos e históricos emprestam ao romancista seus nomes e elementos de sua biografia que permitem ao romance deslocar para a ficção romanesca o discurso épico das conquistas e nela questionar esse discurso pela incorporação a essas figuras de uma identidade problemática e contrária aos valores épicos. Ao destituir esses heróis de sua nobreza e lhes subverter o valor épico, o romancista transfigura no romance o processo de descolonização no território africano, com o retorno a Portugal dos soldados que combateram nas guerras e ex-colonos, além da problematização do mito imperial português. Desse modo, na lenda nacional re-contada pelo romance, tem lugar os personagens decadentes, miseráveis, fracassados, vencidos e, até mesmo, o próprio Portugal em decadência, ou seja, aqueles que não tiveram voz no canto de Camões. Dessa maneira, o discurso épico é desafiado pelos mecanismos de ficção no universo romanesco e pelas críticas à realidade atual do país, em contraposição ao mito de nação predestinada à glória.

Os heróis das grandes navegações são apresentados como personagens de caráter contrário ao que se espera de um herói épico. Pedro Álvares Cabral permite que sua mulher se prostitua para pagar a pensão onde vive com ela e o filho.

O proprietário da pensão onde ele se hospedou é Francisco Xavier. Ao contrário de São Francisco Xavier, santo missionário convocado pelo Rei D. João III para pregar nas colônias e que converteu ao cristianismo tantos povos da África e do Oriente, no romance, Francisco Xavier é de Moçambique e tenta acumular fortuna em “Lixboa” com a exploração dos ex-colonos. A história da personagem é marcada pela exploração, promiscuidade, desonestidade e mentira. Da biografia “histórica” de São Francisco Xavier, a personagem de Lobo Antunes guarda apenas o nome e alguma referência irônica à sua missão religiosa, como o nome da pensão: “Apóstolo das Índias”. Ainda, por vezes, o dono da pensão é ironicamente chamado de “padroeiro de Setúbal” (ANTUNES, 2000, p. 104). Outra citação que marca a irônica postura apostólica assumida por Francisco Xavier é a seguinte: “O senhor Francisco Xavier começou por transferir para aquelas paredes nominais os descendentes que tivera de barreigãs inumeráveis, e isto por luxúria e ignorância, *caríssimos irmãos*, de que Deus há muito me designara seu eleito (...)” (ANTUNES, 2000, p. 104).

Diogo Cão não acumula tantos pecados quanto Francisco Xavier. É, como Pedro Álvares Cabral, um fracassado e ironicamente recebe a alcunha de Fiscal da Companhia das Águas, numa alusão à sua fama histórica de navegador. Na pensão de Francisco Xavier, os dois navegadores fazem amizade e juntos se lamentam da má sorte. Numa sobreposição de tempos, realidade e ficção, Diogo Cão traz para suas conversas memórias de navegações feitas há 300 anos, “em tempos de oitavas épicas”. É por meio do relato das memórias feito por uma personagem cujo discurso é situado no presente que o romancista contrapõe o passado de conquistas e o presente de fracassos, numa alusão também ao discurso literário. Assim como as conquistas pertencem ao passado e só podem ser revividas por meio da memória, os relatos de viagens estão guardados e já “bolorentos e a desfazer-se”. Esses relatos e mapas, assim como a memória das viagens, não se enquadram no presente, da mesma maneira que as terras de África não são mais terras portuguesas nem os navegadores são destemidos; no momento presente, eles são apenas dois homens lamentosos da má sorte. Os dois sobrevivem numa pensão sem nenhum luxo, um à custa da prostituição da própria mulher, e o outro entregue à autodestruição pela bebida e ao delírio das lembranças.

Os tempos de navegador de Diogo Cão, entretanto, não foram somente os árduos desafios do mar, houve também momentos de prazeres, como o encontro com as ninfas. Ao

contrário das ninfas camonianas, belas e envoltas em véus e grinalda, as ninfas que Diogo Cão encontra são “altas e gordas”, e vestem ligas vermelhas. O espaço onde ocorre o encontro do navegador com uma delas é um quarto de prostituta, não a bela Ilha dos Amores. A graciosidade das ninfas camonianas é substituída pela ação firme da prostituta que escolhe o navegador dentre os demais turistas e tempos depois o procura por toda a Lisboa. Talvez por uma nova decisão no concílio dos deuses, depois de doze anos, sete meses e nove dias, devidamente marcados no romance, a ninfa resgata Diogo Cão do delírio em que ele vive.

A construção da personagem Camões estabelece uma intertextualidade mais complexa do que a dos demais, num jogo intertextual de referências ao autor e à obra. Aquele que narrou as conquistas é, no romance, personagem dessa história, também retornado da colônia, e autor de uma epopeia escrita ao longo do enredo. Identificado como um homem de nome Luís, o poeta também retorna da África, trazendo consigo o corpo do pai, que lá morrera, e vaga pelas ruas de Lisboa, encontrando-se mais tarde com outros retornados. Posteriormente, decide livrar-se do caixão e transfere o corpo do pai, já líquido, para uma embalagem, a qual passa a carregar embaixo do braço, enquanto o caixão é jogado no Tejo, rumo a uma “epopeia inverossímil”.

Enquanto não encontra uma maneira de sepultar o pai, o poeta se põe a escrever a primeira oitava heróica do poema. Neste momento, o homem de nome Luís se irrita com Garcia Horta, por ser interrompido na escrita de sua epopeia e, ainda mais, pelo desinteresse diante de seu poema:

(...) e quando eu quis responder, danado por estragarem a minha epopeia, que todos nós temos as nossas chatices, que caneco, a minha, por exemplo, é não conseguir desembaraçar-me do meu pai que aqui trago, os ossos, ou que sobrava dos ossos (...). (ANTUNES, 2000, p. 157).

Nesse trecho, observa-se que o pai torna-se, para Camões, uma “chatice” da qual ele não consegue se livrar enquanto escreve o poema. Dessa maneira, é desafiado o valor do patriarcalismo épico. Em seu desdobramento, neste romance, o mito épico sacralizado pelo texto camoniano também é problematizado pelo romance contemporâneo. Entretanto, ainda que sob um viés paródico, as figuras míticas do império estão presentes no romance, a memória da nação não se pode “desembaraçar-se” delas.

Outro personagem é Garcia da Orta, que “criava” plantas medicinais. Na história de Portugal, Garcia de Orta também se dedicou à medicina e à botânica, especialmente às plantas medicinais, e foi amigo de Camões. Já os personagens de Lobo Antunes se conhecem em Portugal, no retorno do “homem de nome Luís” ao “reyno”. O poeta recebe abrigo no apartamento de Garcia da Orta. Entretanto, sua esposa, Alzira, amaldiçoa as viagens marítimas e se irrita com o poeta:

(...) porque é que pelo simples desejo de ver o mar aceitei mudar-me para Lixboa e casar com um maluco de telefonias e sementes, quando o mar é apenas a celha desta água toda com naus que tornam de África carregadas de colonos sem fortuna, de malucos que vendem as cinzas do pai como aquele cretino ali espedado que nem maneiras tem, lambuza-se de gordura a comer, declama nos intervalos frases que não se entendem escritas num bloco de facturas, o mar, caneco, a porcaria do mar e esta cidade com odor de pia e de cadiça, Deixe estar, pai, deixe estar, gritava ela para o velho, surda a um diálogo húngaro no rádio, este verão o mais tardar vamos à serra. (ANTUNES, 2000 , p. 162)

A fala de Alzira pode ser tomada como uma resposta ao Velho do Restelo, quando da partida das naus, pois ela mostra, numa fala exaltada, ao seu pai, um “velho”, o que se tornou o mar para Portugal: “apenas uma celha desta água toda com naus que retornam de África carregadas de colonos sem fortuna”. Dentre esses colonos, está o próprio Camões, o homem que vende as cinzas do próprio pai, ou seja, as cinzas da tradição épica, imperial. N’*Os Lusíadas*, o Velho do Restelo pergunta sobre as histórias que trarão os navegantes de viagens tão perigosas. A esse questionamento Camões já responde ao escrever o próprio texto que abriga sua voz de alerta: uma exaltação à superação dos perigos do mar; Lobo Antunes, porém, responde à voz de Alzira com as histórias fracassadas dos retornados das colônias no século XX.

Outro herói da navegação que retorna à Portugal pelas naus de Lobo Antunes é Vasco da Gama. Apesar da situação de miséria, assim como os outros navegadores, Vasco da Gama é poupado de críticas mais severas. Sem alteração no nome, como a maioria dos heróis, no romance, ele chega a “Vila Franca de Xira”, para se empregar “no comércio de solas” e, em companhia do rei D. Manuel, é multado por infringir uma regra de trânsito. Sua participação no romance é marcada pela saudade. Como os outros retornados, Gama se espanta ao verificar a decadência do país, principalmente por ter chegado num momento em que as águas paradas do Tejo inundavam a cidade. Às memórias da infância na cidade, se

juntam as memórias da navegação: o chamado do rei ao Paço para entregar-lhe o comando da frota que chegaria à Índia, o dia da partida, com a presença do Velho do Restelo e toda a cerimônia de despedida: “E lembrou-se de quando o chamaram ao paço, lhe entregaram uma frota e o mandaram à Índia” (ANTUNES, 2000, p. 113). Entre as lembranças saudosas estão as lamentações dos erros, das “relatórios mentirosos” que lhe foram entregues para auxiliá-lo na viagem, de um capuchinho, que era visto por ele como mau agouro, uma vez que já se presumia como sua função ungir os moribundos. Numa sobreposição de tempos e espaços, as lamentações dos infortúnios da navegação em direção às Índias se misturam à narração da espera de que as águas do Tejo lhe voltassem ao leito.

A inversão dos valores épicos do herói Vasco da Gama não é feita pelo desvio da honra, como acontece com os demais personagens, especialmente Francisco Xavier, mas pelo fracasso pessoal e pela avaliação que ele mesmo faz da nação e das navegações. Junta-se a ele o rei D. Manuel, encontrado por Gama numa sala de espera de um consultório médico.

Também no caso de D. Manuel, embora ridicularizado, não há inversão tão brusca do caráter. Ele é apenas ridicularizado em conformidade com a decadência de seu “reyno”, como discutia um grupo de nobres na descrição da vista da janela onde se encontrava o rei: “Um grupo e nobres minhotos discutia com gravidade a desvalorização deslizando do escudo” (ANTUNES, 2000, p. 117).

Maria Alzira Seixo assim analisa a construção desses dois personagens:

(...) é importante notar que nenhum dos atributos respeitantes a estas personagens aparece achincalhado, como acontece com a maior parte das outras personagens, e que a banalização da sua presença, através dos efeitos da incongruência temporal, repõe o mito que representam, em anulação do binarismo respeito/irrisão, na sua dimensão de memória e património. (SEIXO, 2002, p. 182)

O mito é então presentificado no romance por meio dos dois personagens. Entretanto, apesar de participarem da cena no momento presente, esses personagens se afastam da realidade, pela loucura. Ambos estão na sala de espera de um hospital e se juntam a um grupo de loucos, a caminho da praia. Afastando-se da realidade, eles se afastam da terra e se aproximam do mar, espaço mítico para Portugal, esperando dele o grande herói, D. Sebastião:

Amparados uns aos outros para partilharem em conjunto do aparecimento do rei a cavalo (...). (...) o nosso bando de gaivotas em roupão, empoleiradas a tossir nos lemes e nas hélices, aguardando, ao som de uma flauta que as víceras do mar emudeciam, os relinchos de um cavalo impossível. (ANTUNES, 2000, p. 247)

Dom Sebastião, personificação maior do mito épico, também não é achincalhado nem ironizado pela inversão de seus valores épicos, apenas é dado como impossibilidade, reconduzido assim ao plano do mito. Portanto, a revisitação do passado não se conclui com a destruição ou anulação do mito, mas questiona o espaço que esse mito está ocupando no presente, de maneira a anular a construção de um futuro, em razão da espera de um “cavalo impossível”.

É importante observar, ainda, que, se é Camões o grande poeta do mito épico, é também o “homem de nome Luis”, que conduzirá os demais personagens à praia, à espera de D. Sebastião, terminando, com essa ação, a epopeia que no decorrer do romance escrevia em papel. Também fica Camões em seu devido espaço, o espaço do discurso mítico, contudo depois de percorrer as ruas do “reyno”, como um homem comum, sendo assim inserido no contexto social do momento presente. Nas últimas linhas da paródia o discurso camoniano é recontextualizado no espaço pela imagem das “víceras” do mar que emudecem a flauta que acompanhava a cena da espera de D. Sebastião. Em *Os Lusíadas*, a “frauta ruda” (CAMÕES, 2008) é o instrumento que Camões pede às musas que seja substituído pela “tuba canora e belicosa” (CAMÕES, 2008), para que seu canto fique à altura dos feitos portugueses.

Ao final do romance, os heróis, considerados loucos, se voltam para o mar à espera de D. Sebastião. “O homem de nome Luís” e os demais, fugidos de um hospício, estão, como gaivotas, “empoleiradas nos lemes e nas hélices”. A realidade não os comporta, fora do mundo épico eles estão destituídos de qualquer nobreza, então se voltam para o mar, o espaço do mítico português, e esperam que dali retorne o rei, vindo de Alcácer Quibir.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Antônio Lobo. *As naus*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. “Epos e romance”. In: *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 3.ed. São Paulo: Editora UNESP/HUCITEC, 1993. p. 397-428.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Disponível em: <dominiopublico.gov.br> Acessado em 27/06/2008.

SANT’ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase e cia*. 7ed. São Paulo: Ática, 2004.

SEIXO, Maria Alzira. “A naus.” In: *Os romances de Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002. p. 167-194.

ASPECTOS DA AUTOGNOSE EM VIAGENS NA MINHA TERRA

André Luiz Alves Caldas Amóra - PUC-Rio¹

[...] quem somos e o que somos como portugueses.
(Eduardo Lourenço)

[...] e sonhei, sonhei que era português, que Portugal era
outra vez Portugal
(Almeida Garrett)

[...] Ou sede Portugueses, ou expatriai-vos.
(Almeida Garrett)

Possuindo uma vida política engajada e atuante, e considerado um dos cânones do Romantismo em Portugal, João Batista da Silva Leitão de Almeida Garrett apresenta uma obra vasta, na qual encontramos elementos que a elevam como uma das mais valiosas produções literárias da história da Literatura Portuguesa. Além de autor do belíssimo poema intitulado *Camões* – obra que inaugura o Romantismo em Portugal, em 1825 –, vemos em Almeida Garrett um grande poeta, dramaturgo e romancista. Da sua primeira obra publicada, *Retrato de Vênus*, em 1821, até a sua última, *Folhas caídas*, em 1853, apareceram diversas outras obras que certamente representam o que há de melhor na literatura portuguesa de oitocentos: o seu conhecido e valioso *Auto de Gil Vicente*, o drama *Frei Luís de Sousa* e os romances *O Arco de Santana* e *Viagens na minha terra*.

Publicado em livro no ano de 1846, após sua publicação em folhetins na *Revista Universal Lisbonense*, entre 1843 e 1844, *Viagens na minha terra* pode ser considerado, em nosso ponto de vista, uma das obras precursoras do que o ensaísta português Eduardo Lourenço chama *autognose*. A viagem, com suas constantes digressões, que o narrador faz de Lisboa a Santarém, acaba por revelar o pensamento de um autor que procura encontrar

¹ Doutorando em Literatura Portuguesa pela PUC-Rio.

os porquês do estado de decadência de Portugal, nessa “pátria *a ser feita* e não apenas *já feita*”¹.

Nosso estudo tem por objetivo pensar os aspectos da autognose presentes na obra garrettiana, buscando mostrar como o autor de *Camões* antecipa, no século XIX, a revisão de valores nos campos social, político, cultural e, principalmente, histórico de uma sociedade portuguesa arraigada em sua débil grandeza de outrora.

Eduardo Lourenço, em seu estudo “Da Literatura como interpretação de Portugal”, presente em seu importante livro *O labirinto da saudade*, diz que “é sob a pluma de Garrett que pela primeira vez, e a fundo, *Portugal se interroga*, ou melhor, que Portugal se converte *em permanente interpelação* para todos nós”. A obra garrettiana *Camões* é vista pelo ensaísta como iniciadora no que tange ao processo da autognose em Portugal²:

Para o jovem poeta Almeida Garrett, o *Camões* que ele canta é a imagem de Portugal doente, sofredor, de novo acorrentado depois de ter ressurgido miraculosamente sob a forma de Portugal-Liberdade. Mas *Camões* é, sobretudo, um duplo de Garrett, também ele poeta do verdadeiro amor da pátria, doravante inseparável da nova religião da Liberdade, cujo o culto o tinha levado ao exílio.³

E é o jovem Almeida Garrett, que em 1821, publica um texto ao Congresso Nacional, intitulado *O dia vinte quatro de agosto*. Neste opúsculo, Garrett apresenta-se como um homem e escritor totalmente engajado com os assuntos políticos da época. O dia 24 de agosto de 1820 é considerado uma data representativa na história de Portugal. É nesta data que se inicia a Revolução Liberal do Porto, na qual se tem como grande consequência o estabelecimento da Monarquia Constitucional no país e o retorno de D. João VI a Portugal. Garrett, em tom exortativo, conclama os constitucionais a *salvar a Pátria*, denominando-os como *homens sagrados*:

Salvai-nos, ó Pais da Pátria; salvai-nos, homens sagrados! Mandai pela estrada da virtude os vossos nomes à posteridade; sede o terror dos déspotas, o flagelo dos ímpios; e sereis o amor dos Portugueses, e a admiração dos estranhos.⁴

A luta contra o despotismo levaria, segundo Garrett, os nomes dos liberais à posteridade. A aclamação à Liberdade não deveria ser feita pela massa, e sim por homens preparados e ilustres, podendo, dessa forma, bradar por uma sociedade mais justa, livre e igual para todos os portugueses:

Qual será o meio mais apto de obviar aos males presentes, prevenir os futuros, e evitar os próximos? [...]

Não é o povo em massa, não é a Nação em tumulto, sem ordem, sem lei que deve levantar a voz, bradar pelos seus foros. Os inconvenientes, os funestos efeitos deste meio são patentes ao homem menos versado na história das nações. Não é pois a nação inteira; mas aqueles de seus membros, que por suas virtudes, por suas letras, por seu valor, e por sua posição na sociedade poderem sem perigo dela, sem perverter a ordem aclamar a Liberdade, que o devem fazer. O esforço, e a constância devem animar seus braços, excitar suas vozes; a prudência dirigir suas ações, e a política, e a virtude alumiar todas as suas tentativas.⁵

Em seu texto ensaístico *Portugal na balança da Europa*, publicado em Londres, em 1830, Garrett retoma a Revolução de 1820, evidenciando, além do clima de esperança e excitação, a influência da revolução Francesa, de 1789, com o ideal de Liberdade, Igualdade e Fraternidade:

Que perspectiva para a raça humana! Que esperanças! Liberdade sem sangue, igualdade sem desavenças, religião sem fanatismo, monarquia sem despotismo, nobreza sem oligarquia, governo popular sem demagogos!⁶

Porém, Garrett, apesar de toda a expectativa criada em torno da Revolução Liberal portuguesa, mostra o contrafluxo que veio a seguir. A insurreição de Vilafrancada, em 1823, e a Abrilada, em 1824, movimentos liderados por Dom Miguel – absolutista – estremece o sistema. Dom Miguel torna-se rei de Portugal no ano de 1828, permanecendo no poder até 1834, representando, assim, o retrocesso dos ideais liberais.

Garrett, em seu ensaio, reflete acerca do “Erro capital do sistema de 1820”:

Ainda mal! Que para tão grotesco sistema faltaram homens, ou antes falharam os homens nos meios e modos de sua aplicação. Não foi erro deste ou daquele, como a inveja, a intriga, os partidos cegamente proclamaram: mas erro comum, geral, em que todos pecaram, para que todos concorreram com sua quota de faltas; as quais todas procederam de uma só e única origem, “o errado método de se estabelecer aquele sistema”.⁷

Tal “erro” fundamenta-se em alguns pontos que para Garrett foram de suma importância para o insucesso da revolução: a presença dos militares, que apoiaram a revolução, mas que “perderam a disciplina”⁸, e a indiferença e passividade do povo, que, em sua maioria, devido ao estado de miséria que se encontrava, após as guerras contra

França e Espanha, via na figura de Dom Miguel um rei forte, que o poderia salvar de suas mazelas sociais:

Inocente foi esse erro em muitos, direi na maior parte, porque o engano geral o supunha o mais acertado meio. Quero falar das revoluções militares, que em verdade foram a única e valente causa da pouca duração e estabilidade do sistema [...]. Certo é que sem o auxílio da força armada era impossível qualquer revolução [...]. Mas fazer-se do que só devia ser auxílio, agente único e exclusivo, eis aí o grande, o máximo, o capital erro das revoluções peninsulares de 1820. Todos os homens ilustrados, todos os cidadãos aplaudiram e adotaram de coração e alma os princípios [...] do sistema proclamado: mas a massa geral, o corpo da nação, que nunca se decide sem ver, tocar, palpar per si mesma, - ficou impassível e pela maior parte indiferente.⁹

Garrett finda seu comentário acerca da revolução de 1820 constatando sua ineficácia para a nação portuguesa. Tudo continua como antes. Portugal ainda era o mesmo país tirano, tendo, como diferença, somente os homens:

[...] em Portugal [...] a revolução deixou as coisas como as achou, e não mudou senão homens. Se a antiga aristocracia histórica pesava sobre a nação, a nova aristocracia da revolução pesava dobrado. O patronato, a concussão, o peculato era o mesmo. Os tribunais julgavam inquisitoriamente como d'antes. Os tributos pouco se aliviaram, o comércio sofria com os mesmos estorvos, as indústrias as mesmas peias, a agricultura as mesmas opressões. Com insignificantes exceções, o povo nem era mais livre nem mais feliz. – Como havia ele de pugnar por um sistema que nem conhecia nem sentia?¹⁰

Seguindo as palavras de Eduardo Lourenço, é com a geração de Garrett que pela primeira vez a cultura portuguesa vai refletir sobre si mesma, buscando encontrar a sua verdadeira identidade, que estaria entre “uma cultura de intenção universal” e o enraizamento “numa tradição nacional específica”¹¹. Garrett é considerado por Lourenço “o primeiro de uma longa e ainda não acabada linhagem de ulisses intelectual em busca de uma pátria que todos temos sem poder ajustar nela o sonho plausível que nos pede e a realidade amarga que nos decepciona”¹².

Mas é com *Viagens na minha terra* que veremos, pela primeira vez na Literatura Portuguesa, o que podemos chamar de *a inversão da rota*. Em vez de viajar pelos mares d'antes navegados, Garrett adentra Portugal, num verdadeiro processo de autoconhecimento. Enquanto a épica camoniana, *Os Lusíadas*, representa todo o imaginário expansionista português, *mar afora*, *Viagens na minha terra* adquire o estatuto de uma viagem interior, *terra adentro*. Laura Cavalcante Padilha, em seu artigo *Da construção*

identitária a uma trama de diferenças – Um olhar sobre as literaturas de língua portuguesa, diz:

As Viagens de Garrett propõem o caminho do Tejo, ao invés da partida pela estrada do mar camoniano, naquela busca de um “porto sempre por achar”. O leitor é convidado, pelo romancista, a adentrar a terra para, nela, descobrir os mitos soterrados e entender o sentido da força do povo como agente transformador da história.¹³

A força do povo como agente transformador da história. O comentário de Laura Cavalcante Padilha leva-nos aos ensaios garrettianos apresentados neste estudo. A consciência individual do povo seria a força motriz para a transformação sócio-cultural de Portugal. Carlos Reis considera que “o lugar das *Viagens* no contexto do Romantismo português é também o de uma obra empenhada na transformação de uma sociedade atingida por mutações históricas consideráveis”¹⁴. Obra esta que Eduardo Lourenço diz que

[...] é o projecto novo de *problematizar a relação do escritor, ou mais genericamente, de cada consciência individual, com a realidade específica e autónoma que é a Pátria*. E como laço próprio que une o escritor, enquanto tal, à sua Pátria, é a *escrita*, nova ou inovadora maneira de falar a Pátria escrevendo-a em termos específicos, como o autor das *Viagens* o fará com raro sucesso. A partir de Garrett e Herculano, *Portugal*, enquanto realidade histórico-moral, constituirá o núcleo da pulsão literária determinante.¹⁵

Apesar do título, *Viagens na minha terra* não deve ser considerada uma literatura de viagens. A viagem realizada pelo narrador, de Garrett (?), revela seu profundo pensamento crítico a respeito de Portugal. *Viagens...* apresenta um caráter inclassificável, transgredindo e surpreendendo “expectativas viciadas no consumo de narrativas estereotipadas”¹⁶. As viagens do narrador não são apenas geográficas, mas viagens pela História e pela Sociedade portuguesas, apresentando o que se pode chamar de discurso ideológico. Segundo Carlos Reis,

Pode-se afirmar que o discurso de *Viagens na minha terra* é um discurso ideológico, numa dupla acepção: ele é-o antes de mais nos termos genéricos em que toda a prática discursiva envolve uma dimensão ideológica; nessa acepção genérica, dir-se-á do discurso da *Viagens* que ele se traduz num “enunciado capaz de fazer circular, no corpo social que se inscreve, sentidos que representam, de forma normalmente velada, as diretrizes fundamentais de uma ideologia. Em segunda instância e em termos mais específicos, ver-se-á que o discurso das *Viagens* revela uma propensão insistente para formular juízos de teor ideológico, normalmente disseminados ao longo das freqüentes e extensas digressões que o narrador elabora.

[...]

o discurso de *Viagens* constrói-se pela calculada articulação de diversos discursos que vêm convergir no enunciado da obra: o discurso político-doutrinário do Liberalismo, o discurso cultural do Romantismo, o discurso argumentativo e persuasivo da oratória parlamentar, o discurso ensaístico [...]¹⁷

E através deste discurso ideológico Garrett tece sua narrativa. Vê-se nas reflexões do narrador durante suas viagens um símbolo do progresso social, adquirindo, assim, contornos de uma viagem de caráter simbólico, “coisa séria, grave, pensada como um livro novo da feira de Leipzig; não das tais brochurinhas dos *boulevards* de Paris”¹⁸:

Ora nesta minha viagem Tejo arriba está simbolizada a marcha do nosso progresso social: espero que o leitor entendesse agora. Tomarei cuidado de lho lembrar de vez em quando, porque receio muito que se esqueça.¹⁹

A partir da viagem propriamente dita, de Lisboa a Santarém, tem-se a viagem reflexiva do narrador, que, em nosso ponto de vista, seria a verdadeira viagem da obra de Garrett. É através do registro daquilo que vivencia durante a viagem que o narrador / autor manifesta o seu desencanto pela situação moral e política de um país em declínio. Percebe-se nesta viagem reflexiva uma forte crítica social e a denúncia do atraso de Portugal, evidenciando a necessidade do desenvolvimento do país:

Dizia um secretário de Estado, meu amigo, que, para se repartir com igualdade o melhoramento de ruas por toda a Lisboa, deviam ser obrigados os ministros a mudar de rua e bairro todos os três meses. Quando se fizer a lei de responsabilidade ministerial, para as calendas gregas, eu hei de propor que cada ministro seja obrigado a viajar por este seu reino de Portugal ao menos uma vez cada ano, como a desobriga.²⁰

O pinhal de Azambuja pode ser considerado, em *Viagens na minha terra*, como um dos grandes exemplos do estado decadente de Portugal no século XIX. O clima de decepção que atinge o narrador ao se deparar com a queda de sua ilusão – a beleza do pinhal – destaca o Portugal *que foi* em contraste com o Portugal *que é*. O pinhal pode ser visto como uma metáfora de um passado glorioso que se perdeu devido à ganância dos tiranos poderosos que infestaram Portugal durante séculos, levando o que poderia ser um grande Império ao declínio:

Este é que é o pinhal da Azambuja?
Não pode ser.

Esta, aquela antiga selva, temida quase religiosamente como um bosque druídico! E eu que, em pequeno, nunca ouvia contar história de Pedro de Mala-Artes que logo, em imaginação, lhe não pusesse a cena aqui perto!... Eu que esperava topar a cada passo com a cova do Capitão Roldão e da dama Leonarda!... Oh! que ainda me faltava perder mais esta ilusão...
[...] digam-me, digam-me: onde estão os arvoredos fechados, os sítios medonhos desta espessura? Pois isto é possível, pois o pinhal da Azambuja é isto?...²¹

Dentro do discurso ideológico apresentado em *Viagens...*, pode-se perceber o que Jacinto do Prado Coelho chama de “visão dialéctica da História”, em que

há sempre uma tensão entre forças antagónicas, mais: toda e qualquer revolução tende a emburguesar-se, a cristalizar, vindo, na sua trajectória, a segregar forças conservadoras que têm de ser vencidas por um impulso progressivo.²²

A dialética Espiritualismo / Materialismo presente em *Viagens...* pode ser vista como uma orientação ideológica tipicamente romântica. Influenciado pela dialética de Hegel, em que as dicotomias e contradições – tese e antítese – tornam-se propulsoras do pensamento, chegando a uma mediação – síntese –, Garrett alegoriza os dois postos nas figuras do frade e do barão, representando espiritualismo e materialismo, respectivamente, na “mais intensa reflexão histórica e ideológica das *Viagens*”²³. Ao comentar tal dialética, Carlos Reis diz que

o culto do ideal impelia o sujeito para o infinito e para o absoluto, impulso resultante da enérgica actividade do espírito humano; pelo contrário, o material era o contingente, o concreto que limita essa actividade, um concreto não raro identificado com as mais prosaicas realidades e convenções sociais.²⁴

Os frades, representação da velha sociedade portuguesa, são alvo de críticas do narrador garrettiano. Vê-se na assertiva curta e direta *Eu não gosto de frades* o repúdio do narrador / autor à classe que não representa dignamente a moral e a doutrina cristãs, sendo uma espécie de praga na sociedade portuguesa:

Frades... Frades... Eu não gosto de frades. Como nós os vimos ainda os deste século, como nós os entendemos hoje, não gosto deles, não os quero para nada, moral e socialmente falando.²⁵

Mesmo com o tom depreciativo no que diz respeito aos frades, nota-se que eles ainda seriam preferíveis aos barões, que retratam a nova classe social, formada pelos novos-ricos, detentora do poder económico e em ascensão social e política, e que acabam

sendo o símbolo do materialismo da nova sociedade, tendo a ganância e a vileza como principais características, mostrando a grande decepção do narrador garrettiano perante os ideais liberais distorcidos pela prática:

O que não sabem nem podem fazer os agiotas barões que os substituíram.
É muito mais poético o frade que o barão.
O frade era, até certo ponto, o Dom Quixote da sociedade velha.
O barão é, em quase todos os pontos, o Sancho Pança da sociedade nova.
Menos na graça...
Porque o barão é o mais desgracioso e estúpido animal da criação.²⁶

Apesar do olhar crítico do narrador, o frade ainda possuía a *poesia*, o sonho, a idealização; algo totalmente exterior ao *agiota* barão, o *estúpido animal da criação*, sendo os barões “a moléstia deste século; são eles, não os jesuítas, a cólera *morbus* da sociedade atual”²⁷, “muito mais daninho bicho e mais roedor”²⁸. Embora contraditórios, tanto o Espiritualismo quanto o Materialismo não podem existir um sem o outro, e é desta contradição que resultará o tão desejado progresso.

O tom de exaltação visto em seu texto *O dia vinte e quatro de agosto* já havia perdido a força em *Portugal na balança da Europa*; no entanto, é com *Viagens na minha terra* que pode ser visto um Garrett totalmente descrente em relação ao progresso de Portugal:

O Progresso e a liberdade perdeu, não ganhou.
Quando me lembra tudo isto, quando vejo os conventos em ruínas, os egressos a pedir esmola e os barões de berlinda, tenho saudades dos frades - não dos frades que foram, mas dos que podiam ser.²⁹

A paralisia que acomete Portugal é tão ferrenha que Garrett chega a profetizar o fim do país. Com a permanência dos barões na sociedade portuguesa, o que restaria ao decadente Império português seria a sua morte, esperando somente o *derradeiro suspiro do espírito*:

Uma nação grande ainda poderá ir vivendo e esperar por melhor tempo, apesar desta paralisia que lhe pasma a vida da alma na mais nobre parte de seu corpo. Mas uma nação pequena, é impossível; há de morrer.
Mais dez anos de barões e de regime da matéria, e infalivelmente nos foge deste corpo agonizante de Portugal o derradeiro suspiro do espírito.
Creio isto firmemente.³⁰

Apesar de ressaltar os erros de ambos – frade e barão –, a mensagem do narrador é de esperança e caberia ao povo a oposição ao poder, “porque o povo, o povo está são”,³¹ numa atitude de questionamento das verdades instituídas, indo de encontro ao que o autor escrevera em 1821, em seu opúsculo *O dia vinte e quatro de agosto*. A afirmação “os corruptos somos nós, os que cuidamos saber e ignoramos tudo”³² revela a classe ilustre, à qual Almeida Garrett pertence, que naufragou diante de suas próprias ambições e cobiças.

O grande herói romântico de *Viagens...*, Carlos, torna-se barão, numa representação de todos aqueles que lutaram pelo liberalismo, mas que, por fim, acabaram por trair seus ideais. Interessante notar os trechos finais da carta do personagem, quando diz que vai *se fazer homem político*:

Creio que me vou fazer homem político; falar muito na pátria, com que me não importa; ralhar dos ministros, que não sei quem são; palrar dos meus serviços, que nunca fiz por vontade; e – quem sabe?... – talvez darei por fim em agiota, que é a única vida de emoções para quem já não pode outras.³³

Carlos, *engordando, enriquecendo e tornando-se barão*, bem como a loucura e a morte de Joaninha em decorrência da atitude daquele, parecem retratar o que Garrett previra: Portugal nas mãos dos barões caminha para o aniquilamento. Cabe ao povo lutar para impedir que os barões, investidos de poder, destruam a nação movidos pela cobiça. A autognose, que seria posteriormente teorizada por Lourenço, é vislumbrada nas *Viagens* adentro da sociedade portuguesa.

REFERÊNCIAS

COELHO, Jacinto do Prado. “A dialéctica da História em Garrett”. *A letra e o leitor*. Lisboa: Moraes, 1977.

GARRETT, Almeida. *O dia vinte e quatro de agosto*. Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1821.

_____. *Portugal na balança da Europa*. Londres: S. W. Sustenance, 1830.

_____. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

_____. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

PADILHA, Laura Cavalcante. “Da construção identitária a uma trama de diferenças – Um olhar sobre as literaturas de língua portuguesa”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 73, Dezembro 2005.

REIS, Carlos. *Introdução à Leitura das Viagens na Minha Terra*. Coimbra: Liv. Almedina, 3ª ed., 1991.

SARAIVA, António José & LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, s/d.

NOTAS

¹ Lourenço, 1988, p. 82.

² Cf. Lourenço, 1988, p. 84.

³ Lourenço, 1999, pp. 82-59.

⁴ Garrett, 1821, p. 4.

⁵ Ibidem, p. 28.

⁶ Garrett, 1830, pp. 64-65.

⁷ Ibidem, p. 67.

⁸ Ibidem, p.69.

⁹ Ibidem, pp. 65-66.

¹⁰ Ibidem, pp. 73-74.

¹¹ Cf. Lourenço, 1994, p. 29.

¹² Lourenço, 1988, p. 82.

¹³ Padilha, 2005, pp. 8-9.

¹⁴ Reis, 1991, p. 60.

¹⁵ Lourenço, 1988, p. 80.

¹⁶ Reis, 1991, p. 47.

¹⁷ Ibidem, p. 90.

¹⁸ Garrett, 2003, p. 18.

¹⁹ Ibidem, p. 19.

²⁰ Ibidem, p. 22.

²¹ Ibidem, pp. 33-34.

²² Coelho, 1977, p. 79.

²³ Reis, 1991, p. 93.

²⁴ Ibidem, p. 92.

²⁵ Garrett, 2003, p. 78.

²⁶ Ibidem, p. 79.

²⁷ Ibidem, p. 80.

²⁸ Ibidem, p. 80.

²⁹ Ibidem, p. 81.

³⁰ Ibidem, p. 82.

³¹ Ibidem, p. 222.

³² Ibidem, p. 222.

³³ Ibidem, p. 248.

MAPAS POÉTICOS DE LUANDA: ENTRE CAMARADAS E MUJIMBOS

Andrea Cristina Muraro - USP¹

Nossas armas estão nas ruas
é um milagre
mas elas não matam ninguém(...)
As crianças brincam
com a violência
nesse cinema sem tela
que passa na cidade
Que tempo mais vagabundo
esse agora
que escolheram para gente viver?
(In.: Senhas, Adriana Calcanhoto)

1 INTRODUÇÃO

Aos escolher duas narrativas angolanas para este texto uma delas *Quem me dera ser onda* de Manuel Rui (1941), publicada em 1982, e *Bom dia camaradas*, de Ondjaki (1977), publicada em 2000, pretendo abordar dois pontos de convergência: o discurso utilizado pelos protagonistas através da palavra “camarada” e o espaço como disseminador do discurso político-ideológico.

Ao entrar por espaços diversos de Luanda, a forma de tratamento “camarada” provoca um choque lingüístico que desconstrói, desmonta e desarruma zonas de fricção, isto é, de formação do enredo.

Essa “zona de fricção” está na oralidade, já que a estratégia textual das narrativas toma a forma de um mujimbo, que é como a comunicação circula extraoficialmente, criando novas tensões, ou seja, uma estrutura interna que o teor do discurso marxista-leninista, como um corpo externo e estranho tenta invadir.

2 MAPEANDO A HISTÓRIA DA ESTÓRIA

Para tratar como o “camarada” se relaciona com os espaços da cidade de Luanda em QMDSO, é preciso dizer que antes da narrativa iniciar-se, há uma nota do editor, na primeira edição angolana de setembro de 198, em que lê-se:

hoje, numa sociedade outra, em construção, onde o velho e o novo se debatem por entre as contradições que, inevitavelmente, em qualquer processo revolucionário a luta de classes desencadeia, o aparecimento de uma novela(...) e nesta novela, Manuel Rui, utilizando as ferramentas de que, como escritor, dispõe, cumpre, com objectividade e coerência, aquela directriz do Guia da Revolução Angolana ‘ VIVER A CULTURA ANGOLANA SIGNIFICA COMPREENDER O POVO TAL COMO ELE É DEFINIDO, SER UM ELEMENTO DO POVO’ (...)disse o Guia Imortal da Revolução Angolana, Camarada Presidente Agostinho Neto.²

É desta nota que parto, como indicação da recepção da obra e também para exemplificar como o discurso político e sua evocação de autoridade através do “Camarada Presidente”, no contexto do monopartidarismo, coloca QMDSO como uma novela, antes mesmo da existência de um público-leitor; a partir dessa nota, já se entrevê o discurso ideológico - e por isso político - como um intruso, mas também como uma voz em paratexto que lhe dá baliza e sustentação.

Chamo a atenção para um certo horizonte de recepção da obra através da crítica especializada que coloca QMDSO muitas vezes como paródia da *Revolução dos Bichos* de Orwell, como carnavalização nas vias de Bakhtin ou como literatura para crianças ou ainda como uma fina ironia às falhas do sistema político que já se faziam presentes em meados de 80. Tais análises são válidas, se também pudermos pensá-la como estória sobre crianças e se fosse aqui classificar, diria que a novela fica como “gênero fronteiro entre o conto e o romance, onde só há superfícies, ou como livros breves e poderosos e poderosos porque breves”, como já pontuou o escritor português Lobo Antunes.

No entanto, prefiro pensar assim como Glissant, que o gênero está sintonizado com o sistema da literatura, com a conjuntura social e com os valores de uma cultura que tanto acolhem, modificam ou rejeitam o perfil dos gêneros em busca de um deciframento do real, ou seja, o pensamento poético tem resultados que se valem das estratégias da oralidade. E se percebo, tanto QMDSO quanto BDC, em sintonia com o sistema literário

angolano; penso que abordá-las como narrativa de tensão tendo o mujimbo como estratégia discursiva, pode nos fazer ler as obras de um ponto de vista diferente do até então referenciado, contribuindo “para assegurar que o seu corpo de tradição oral se mantenha”³.

2. O MUJIMBO

Retomemos como exemplo QMDSO. Nas inúmeras vezes em que uma personagem é evocada pela forma de tratamento: “camarada” o espaço fica marcado pela quantidade, já que é evocada publicamente, isto é,

as relações sociais – que também são relações de sentidos – se significam na reprodução e na ruptura através da “emergência de falas desorganizadas que significam lugares onde sentidos faltam, [ou/e] novos processos de significação que perturbam ao mesmo tempo a ordem do discurso e a organização social. O “conflito social” aí tem seu espaço.”⁴

Em QMDSO, pratica-se politicamente uma tensão, um conflito entre o julgamento individual das crianças e a autoridade/ controle do discurso ideológico dos adultos. Para praticar a tensão é necessário que os protagonistas se utilizem de vários mujimbos para evitar a morte do porco criado no sétimo andar de um apartamento em Luanda. Ao praticar a tensão, desvelam a “falta de sentido” do discurso político já que os “camaradas” da comissão de moradores acabam por comer o porco, contrariando o seu próprio discurso, portanto a “divergência” é tão excessiva que rompe o discurso social vigente.

O próprio Manuel Rui explica em obra posterior, através de uma de suas personagens que:

o mujimbo abarca uma função social, e que é uma lacuna em Marx(...)O mujimbo é uma virtude desta sociedade. Quem sabe ler, entende os palavrões-chave das notícias do jornal. Quanto à rádio, para já é preciso ter rádio. Mas bem, de mal o menos, está à la page. O povo em geral tem que andar no passa palavra. No fundo, é o continuar dos mecanismos da tradição oral. Auto-defesa, porque não estar informado é quase morrer. E é bem bonita a forma como se põe o mujimbo a circular, os elos, a cadeia do circuito. E, por detrás, sempre uma espécie de sentimento colectivo. E a gaita é que os mujimbos vão quase sempre dar à verdade. É o povo.⁵

No entender dessa personagem, e também na do autor implícito, pode-se entrever como a sociedade angolana entende e dissemina o mujimbo, como mensagem, como segredo, como boato, como verdade expandida, como “fonte de informação”⁶ e como isto serve de matéria e forma para a literatura angolana: ela inocula o “falaescrita” das relações que sustentam um espaço vivido/dividido com seus gestos de significação. Diante disso, os espaços públicos e privados da cidade de Luanda, podem ser lidos como uma cenografia construída para textualizar o mujimbo que alinhava a narrativas.

3 O CAMARADA

Esta “auto-defesa” do passa palavra, em QMDSO, se explicita através das crianças Ruca e Zeca; já que em defesa do porco, Ruca é o elemento que inventa a “mensagem”, o mujimbo; enquanto que seu irmão Zeca, é o elemento que faz o “boato” circular, ajudados pelo amigo Beto, também morador do prédio, que compartilha o “segredo” do porco.

Relato a seguir, a fim de exemplificar, um desses mujimbos:

O mujimbo 1 ocorre quando as crianças impedem que o camarada fiscal localize o porco (levado pelo pai das crianças para ser engordado e abatido) no apartamento e conseguem agilizar todo o prédio fazendo circular um mujimbo de que há um homem se fazendo passar por fiscal que seria um ladrão também acusado de ter estado na escola e matado dois pioneiros. Tal “mensagem” de Ruca é executada por Zeca e Beto. O boato se alastra de tal maneira pelo prédio de sete andares; e ao final da “maka”, o fiscal tem que provar perante a polícia a sua própria identidade, já em meio ao tumulto dos moradores e do trânsito; portanto, o mujimbo expulsa o elemento “externo” do espaço; o Camarada Fiscal, aquele que se intitulava detentor e autoridade do discurso oficial do Estado passa a não sê-lo, é destituído pela força do mujimbo. O porco, a partir de então, como prêmio de guerra, passa a se chamar “Carnaval da Vitória”, tornando então evidente a relação com o episódio histórico em que o exército angolano expulsa os sul-africanos.

O episódio do primeiro mujimbo também nos leva a considerar que o espaço e o discurso refratam o contexto da militarização da sociedade civil no período. O que me faz reportar novamente a Manuel Rui:

Mujimbo é uma palavra chokwé que significa mensagem. (...) A nossa malta da primeira guerra de libertação, na frente leste, principalmente o pessoal de origem urbana, deslumbrou-se com o vocábulo. Mujimbo passou a ser notícia. Contaram-me. Um camarada ia de uma base a outra e, mal chegava, chovia a pergunta: quais os mujimbo que você traz? Ele narrava. E passavam mensagens, notícias, intrigas, tudo. Dependia da pessoa. Que até podia produzir mentiras. A palavra foi-se deturpando até que mujimbo passou a coincidir com a novidade ainda não oficial ou até o boato.⁷

Como vimos, o mujimbo constitui e irriga a materialidade da voz, das vozes que circulam embaralhando, trocando e instalando a divergência. Com isso, o sentido do discurso político (do poder, do MPLA) é “macaqueado” pela estratégia discursiva, pela força das vozes das crianças.

A presença de tal estratégia indica - dentro da literatura angolana dos últimos trinta anos - a existência do que Glissant chama de “a passagem da escrita à oralidade, e não mais da oralidade à escrita”⁸; já que é preciso atravessar o discurso oficial pautado nos manifestos políticos escritos para ir à oralidade, é preciso usar estratégias da oralidade como o mujimbo, para que a tensão narrativa mostre o narrador/autor em sintonia com essa sua comunidade e perceber que para defendê-la dentro da realidade é preciso pôr a mostra o que já está lá; para isso, precisa organizar-se do escrito para oral, com “força centrífuga de um discurso que é elíptico e não-linear”⁹.

4 O MAPA

Em BDC, o mujimbo se apresenta a um grupo de crianças que ouve na rua e na escola de outras crianças que há um grupo de gregos chamado “Caixão Vazio” que invade escolas, bate, rouba e tortura os professores e alunos. Em meio ao mujimbo disseminado, a tensão aumenta até um clímax que coincidirá com a chegada do Camarada Inspetor do Ministério da Educação que visitará a escola Juventude em Luta. Note novamente que um elemento externo à rotina escolar é esperado: um camarada enviado por vias oficiais e também detentor de uma autoridade – a de fiscalizar a escola.

Durante o período desta rotina ensaiada, em que as crianças limpam as classes e decoram os pontos de matéria para a visita (que já não é surpresa), elas também

organizam-se em rotas de fuga. Cito a seguir um trecho em que um dos alunos traça um mapa:

Também ninguém se interessou pela discussão, porque estávamos todos mais preocupados com a questão do Caixão Vazio, se eles iam ou não aparecer na nossa escola. O Murtala apostava que sim, porque eles tinham estado a semana passada numa escola ao pé do mercado Ajuda Marido, que já era bem perto da nossa. O Murtala desenhou na areia um mapa bem fixe, com o largo das Heroínas, o mercado, o Kiluanji, o Kanini e a nossa escola. Foi bom ele ter feito esse mapa e explicar-nos o que ele pensava que ia acontecer, porque ao lado mesmo o Cláudio desenhou um mapa da nossa escola e cada um disse logo ali quais eram as melhores hipóteses de fuga, contando com o peso da mochila ou não, com o facto de eles nos perseguirem ou não, e até a possibilidade de os camaradas professores cubanos – com essas estórias de revolução – quererem fazer trincheira e desafiar o Caixão Vazio.¹⁰

Interessa-nos destacar neste trecho “que o modelo espacial do mundo torna-se um elemento organizador, em volta do qual se constroem também as suas características não espaciais.”¹¹. Isto é, o não-espacial é o mujimbo, transformado em elemento de movimento, e que procura espaços de circulação.

Mais adiante em BDC, os fatos que deram movimento ao mujimbo se esclarecem através do menino Bruno Viola que não pertence a esta escola, mas conseguiu informações no passa palavra da rua: o Caixão Vazio não foi de fato visto por ninguém; na verdade, em meio a gritaria das crianças, chegava (em um veículo que levantou poeira no pátio) o Camarada Inspector que se assusta com o professor cubano que tenta atingi-lo com uma barra de ferro, por pensar que o “camarada” é um dos gregos do Caixão Vazio.

Novamente, assim como em QMDSO, o mujimbo expulsa o elemento “externo”, colocando-o além muros da escola: o camarada inspetor foge diante da reação do professor cubano, ou seja, o representante do discurso oficial é envolvido em uma confusão em que não se nota “um traço topológico muito importante [...] a fronteira.”¹². Tomando o espaço da escola como um espaço de fronteira, entendo que quando o mujimbo sobre o Caixão Vazio atinge o clímax da narrativa, a fronteira da língua é cruzada: o de fora invadiu os de dentro – os da escola, assim como havia invadido o espaço dos do prédio de Zeca e Ruca.

5 CONCLUSÃO

Posto, então, que ambas as obras conseguem surpreender a audiência com a sugestão de algo desconcertante, desmedido; porque com estratégias de linguagem e perspectivas diferentes vêem acontecimentos temporalmente simultâneos, desarrumam o discurso político vigente em Angola no pós-75. Nas obras - tribunas, desfiles em datas cívicas, racionamento, gregos na escola, propagação do discurso político através da Rádio Nacional - transformam-se de política em poética, uma estética de mujimbos, no mapa de Luanda.

REFERÊNCIAS

CABAÇO, J.L. Palestra proferida na Universidade de São Paulo, em 2008.

CARVALHO, P. *A audiência de media em Luanda*. Luanda: Nzila, 2002.

FENTRESS, J & WICKMAN, C. *Memória social*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1992.

GLISSANT, É. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Trad. de M.C. Vieira Raposo e A. Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MARX, K./ ENGELS, F. [et al.] *O manifesto comunista 150 anos depois..* Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

ONDJAKI. *Bom dia Camaradas*. Luanda: Chá de Caxinde, 2000.

ORLANDI, E. *Cidade dos sentidos*. São Paulo: Pontes, 2004.

PADILHA, L. *Jogo de cabra cega*. In.: Revista Gragaotá: Niterói, n 1, p.97-110, 2 sem 1996.

RUI, Manuel. *Crónica de um mujimbo*. Luanda:UEA, 1989.

_____. *Quem me dera ser onda*. Luanda:INALD, 1982.

_____. *Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto*. Comunicação apresentada no Encontro Perfil da Literatura Negra. São Paulo, Brasil, 23/05/1985.

NOTAS

¹ Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/FFLCH/USP/Bolsista Capes.

² RUI, 1982.

³ FENTRESS, 1992, p.102

⁴ ORLANDI, 2004, p.61.

⁵ RUI, 1989, p. 92-5.

⁶ CARVALHO, 2002, p.63.

⁷ RUI, 1989, p.92

⁸ GLISSANT, 2005, p. 159.

⁹ CABAÇO, 2008.

¹⁰ ONDJAKI, 2000, p.44-45.

¹¹ LOTMAN, 1978, p. 363.

¹² LOTMAN, p.273.

O QUE DIZEM AS CARTAS DE AMOR DE PERDIÇÃO

Andreia Alves Monteiro de Castro - UERJ ⁱ

O século XIX “assistiu”, de fato, emergir uma intensa busca pela subjetividade, conforme aponta Peter Gay, em *O Coração Desvelado*. O historiador chega a defini-lo como o século da intensa preocupação com o “eu”. Na busca do autocontrole, já tão difundido no século das luzes, a exploração da própria consciência tornava-se um exercício fundamental, e os burgueses se deliciavam e principalmente se angustiam com isto.

Outro fator preponderante para que isto ocorresse foi à separação entre o espaço público e o espaço privado, cada um com funções, regras e rituais próprios. A solidão do lar era um verdadeiro convite à introspecção. E a “escrita de si” tornou-se uma prática habitual. Uma nova visão do amor surge diretamente relacionada com esta possibilidade de estar só. Ele passa a ter um papel preponderante na realização pessoal, felicidade estaria diretamente ligada ao êxito amoroso.

Mas falar de si mesmo pode se mostrar uma tarefa ambígua, na qual a diferença entre revelar e ocultar é a própria vontade. Sendo assim, o século XIX foi marcado por “uma curiosidade que impulsiona o homem a conhecer e revelar, mas ao mesmo tempo tem o pudor que o faz esconder e denegar” ¹. “A vida secreta do eu” tornou-se assunto principal em todas as áreas do conhecimento humano, sobretudo, na literatura.

Os missivistas do século XIX procuraram empregar uma linguagem mais próxima da oralidade, mais espontânea e menos baseadas em fórmulas. Porém nem todas as cartas desta época eram iguais “as diferenças de costumes, o gênero e o status social dividiam os redatores de cartas e de diários em vários grupos.” ². Os mais letrados, em geral, tinham um melhor êxito, pois possuíam um vocabulário mais rico e melhores modelos. Já quanto ao conteúdo, “inevitavelmente, os homens registravam uma experiência distinta da das mulheres: podiam escrever sobre o seu trabalho, a

ⁱ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

política e os negócios, áreas que excluía a maioria das mulheres, confinadas essencialmente a vida doméstica”³.

A correspondência familiar e amorosa também é bastante comum entre os burgueses devido aos “avanços do correio, já sensíveis desde a primeira metade do século, acelerando-se mais tarde como desenvolvimento das estradas de ferro e a variedade de materiais que surgem nessa época de grande fabricação de papel.”⁴ Segundo Peter Gay a troca de correspondência passou a ser “prioritária na economia emocional dos vitorianos”⁵. Aos familiares distantes as missivas eram a “única oportunidade de fornecer um boletim de saúde da família, um resumo anual das mortes, nascimentos e casamentos, doenças ou sucessos nos exames.”⁶

Já os casais apaixonados, mesmo os casados afastados por algum motivo, escreviam-se com certa frequência. O sentimento amoroso exigia que o amante se dispusesse a dedicar um valioso tempo a escrever ao seu bem amado, provando que o trazia vivo em seus pensamentos, ainda que sem a desejada presença física. Logo essas trocas epistolares tinham a função simbólica de compensar a ausência, de romper com silêncio, de aplacar a saudade e de preservar os vínculos. A regularidade estaria diretamente ligada à intensidade do sentimento amoroso, conforme Michelle Perrot afirma: “um casal unido, provisoriamente separado, trocava cartas a cada dois ou três dias”⁷. Contudo, em sentido reverso, as cartas também eram empregadas nas despedidas e nos rompimentos, bem como, nas súplicas e nos lamentos dos amantes abandonados.

Neste contexto, a sociedade presenciava a consolidação de uma forma literária correspondente ao desenvolvimento do indivíduo moderno: o romance. Não é de se espantar que as narrativas em primeira pessoa se sobressaíssem, e se utilizassem da simulação de diários e cartas como recurso ficcional. Devido à sua *feição* predominantemente confessional e intimista, estas “formas” também eram utilizadas para construir uma rica série de estratégias com o fim de conferir autenticidade e naturalidade às obras literárias, exigências deste novo público leitor.

Deste modo o romance era por vezes um meio de análise e reflexão das paixões e dos sentimentos humanos, retratando antes de tudo os anseios, os conflitos e as pressões sociais vividas numa época de transição. Um ambiente propício para questionamentos sociopolíticos, mesmo que com todo cuidado e sutileza. Sendo assim esses relatos mais íntimos acabam por influenciar a ficção literária, a correspondência amorosa que já tinha garantido o seu lugar cativo na vida dos burgueses oitocentistas

também passa ter destaque na literatura da época. O romance, gênero burguês por excelência, ao retratar os costumes, os anseios e os conflitos vividos por essa classe social, não poderia deixar de abordar também o uso cotidiano das cartas.

Logo, as cartas se fazem presentes em muitos romances desde o final do século XVIII, como *A Nova Heloisa*, de Rousseau e *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, que obtiveram sucesso imediato e fulminante. Na literatura portuguesa discurso epistolar também foi bastante utilizado, com em *Eurico, o Presbítero*, de Herculano; em *Viagens de Minha Terra*, de Almeida Garrett; em *O Primo Basílio* de Eça de Queirós.

Contudo Camilo Castelo Branco talvez seja o escritor oitocentista que mais explorou esse recurso em suas obras. São inúmeros os exemplos de romances que abarcam não só as epístolas como também o relato de fatos históricos e biográficos, que são utilizados com o propósito de conferir veracidade e autenticidade aos casos que conta. Ainda que o narrador camiliano freqüentemente os apresente e discuta como fatos ficcionais, levando o leitor a transitar entre histórico e o romanesco.

Em *Amor de Perdição: Memórias d'uma Família*, talvez a obra mais famosa do escritor, essa tensão pode ser notada logo no título. Visto que o sintagma “Amor de Perdição” estaria diretamente ligado ao enredo trágico-amoroso de romance. Já *Memórias d'uma Família* evocaria eventos efetivamente ocorridos na história familiar do autor. O que é evidenciado desde a introdução até a passagem final do texto: “Da família de Simão Botelho vive ainda, em Vila Real de Trás-os-Montes, a senhora D. Rita Emília da Veiga Castelo Branco, a irmã predileta dele. A última pessoa falecida, há vinte e seis anos, foi Manuel Botelho, pai do autor deste livro.”⁸

Em confluência com este universo memorialista o romance contém uma variedade de testemunhos, notas e documentos datados precisamente. Conta ainda com uma longa carta de Ritinha, duas de D. Rita Preciosa e uma de Domingos Botelho e é claro com a correspondência apaixonada de Simão e Tereza.

Cada personagem ao escrever sobre os fatos evidencia as suas opiniões e sentimentos. Por isso é possível afirmar que *Amor de Perdição* seria uma obra polifônica, seguindo o conceito de Bakhtin, uma vez que várias vozes e perspectivas se cruzam e se interpenetram, formando uma estrutura narrativa complexa. Sem contar com os diálogos e as intromissões do narrador, que interpela o leitor e emite sem pudores opiniões sobre os mais diferentes assuntos. Ele avalia as atitudes e sentimentos dos personagens, e discute até mesmo o fazer literário. Algo muito próximo do narrador de *Viagens na minha terra*.

Aliás, *Amor de Perdição*, que por muitos ainda é considerado somente como uma novela passionai, apresentaria além desta estrutura complexa uma aguçada reflexão sobre a sociedade portuguesa da época, a começar pelo fato de a relação amorosa de Teresa e Simão ser ameaçada por questões sócio-econômicas. Como também sobre a condição humana, uma vez que pouco a pouco se percebe também a existência de imperativos pessoais, como o orgulho e o descontrole de Simão, que igualmente impossibilitariam essa mesma relação.

As cartas trocadas pelo casal apaixonado abarcam boa parte do discurso lírico-sentimental da obra, natural em relacionamento onde prevalece à distância. “Simão e Teresa escrevem cartas um ao outro para que não se rompa o fio da paixão que os uniu.” É através do discurso epistolar que a relação amorosa se constrói (superando limitações) e a diegese evolui. Vale salientar que é após a leitura de uma das cartas que Simão decide enfrentar Baltazar Coutinho e acaba por matá-lo.

Porém repetidas vezes elas também refletem as observações feitas pelo narrador, que freqüentemente relativiza o discurso sentimental. Como a descrição de Teresa como uma mulher varonil e astuciosa, que mente e dissimula se necessário for para solucionar os impasses que lhe aparecem: “Tereza adivinha que a lealdade tropeça a cada passo na estrada real da vida, e que os melhores fins se atingem por atalhos onde não cabem a franqueza e a sinceridade”.⁹

O que igualmente se comprova em passagens das missivas, onde, por exemplo, ela omite fatos ou tenta convencer Simão a não partir para o degredo e esperar pela morte de Tadeu Albuquerque para que possam finalmente se unir: “em dez anos terá morrido meu pai e eu serei a tua esposa”.¹⁰

Evidenciando que mesmo em uma sociedade baseada em um modelo familiar rígido, no qual a mulher devia obediência ao seu pai e depois ao seu marido, poderiam ocorrer casos de insubmissão. Teresa, longe de ser uma mocinha ingênua, desejava antes de tudo ser livre. Transgride a autoridade paterna, já que ele queria vê-la casada com o primo, vai para o convento, sonhando com o dia em que não só possa não só escolher o seu marido como também desfrutar de sua herança: “ela esperava que seu velho pai falecesse para, ela senhora sua, lhe dar, com o coração, o seu grande patrimônio.”¹¹

Além da hipocrisia familiar, também é possível destacar na obra a existência dos maus religiosos, pois a realidade do convento de Viseu era muito diferente do que a jovem fidalga esperava. Como ela afirma em um trecho de uma carta a Simão: “Não

fazes idéia do que é um convento! Se eu pudesse fazer do meu coração sacrifício a Deus, teria de procurar uma atmosfera menos viciosa que esta. Creio que em toda a parte se pode orar e ser virtuosa, menos neste convento.”¹² Mas isto não caracterizaria uma visão anticlerical de Camilo, uma vez que ele também representa boas religiosas, como a tia de Teresa, a prelada de Monchique.

Se Teresa sempre buscava uma saída racional para as dificuldades, Simão diante dos problemas sempre explodia em ira e descontrole, considerando sempre a hipótese de matar ou morrer. Contudo as arrebatadas reações do rapaz não eram somente motivadas por amor, sentimento que pouco a pouco se esvaia, eram antes de tudo fruto da conformação de seu temperamento violento:

“Não posso ser o que tu querias que eu fosse. A minha paixão não se conforma com a desgraça. Eras a minha vida: tinha a certeza de que as contrariedades me não privavam de ti. Só o receio de perder-te me mata. O que me resta do passado é a coragem de ir buscar uma morte digna de mim e de ti. Se tens força para uma agonia lenta, eu não posso com ela.”¹³

“Poderia viver com a paixão infeliz; mas este rancor sem vingança é um inferno. Não hei-de dar barata a vida, não. Ficarás sem mim, Teresa; mas não haverá aí um infame que te persiga depois da minha morte.”¹⁴

Desde o início da narrativa o jovem protagonista se debate com os limites que a sua posição social o impingia. Procura viver desatado de tantas amarras, agindo somente de acordo com a sua própria vontade, se metendo em brigas e confusões. Nada mais natural que só encontrasse refúgio e cumplicidade na companhia de João de Cruz e, sobretudo da bela Mariana. Pai e filha de origem humilde e, portanto livres das convenções sociais, que aprisionam e separam Teresa e Simão, puderam entender e ajudar o rapaz nas horas mais difíceis. Momentos nos quais sua verdadeira família pouco fez para socorrê-lo, e mesmo quando o fizeram, não o foi por amor e sim por motivações egoísticas. Como mostra um excerto da longa carta de Ritinha, irmã de Simão: “De Lisboa vieram alguns parentes protestar contra a infâmia, que tamanha ignomínia faria recair sobre a família.”¹⁵ e ainda nas palavras do narrador: “Venceu Domingos Botelho, e, instigado mais do seu capricho que do amor paternal, alcançou do príncipe regente a graça de cumprir o condenado a sua sentença na prisão de Vila Real.”¹⁶ e “D. Rita, algum tanto por afecto maternal e bastante por espírito de contradição, contendeu largo espaço; mas desistiu, obrigada pela insólita pertinácia e cólera do marido.”¹⁷

Estes e muitos outros aspectos comprovam que o romance *Amor de Perdição* e as suas cartas contam bem mais do que uma história de amor contrariado, como ainda se defende. Apresentam, antes de tudo, uma evidente crítica as regras sociais vigentes no Portugal do século XIX, muitas vezes com humor e sempre com uma boa pitada de melancolia.

É neste viés que verdadeiramente aparece o olhar arguto, inquieto e, até mesmo, desesperançado de Camilo Castelo Branco, que critica os valores da sociedade na qual está inserido sem avistar uma saída possível. A obra de Camilo com certeza transcende os limites da classificação por estilo de época, classificá-lo apenas como romântico seria no mínimo ter uma visão superficial e simplista do seu legado.

REFERÊNCIAS

CASTELO BRANCO, Camilo, *Amor de Perdição*, Lisboa: Caixotim, 2009.

GAY, Peter. *O coração desvelado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PERROT, Michele. *História da Vida Privada. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NOTAS

¹ NAZAR, 2007, p.17.

² GAY, 1995, p.338.

³ GAY, 1995, p.338.

⁴ PERROT, 2009, p. 169.

⁵ GAY, 1995, p.345.

⁶ PERROT, 2009, p.169.

⁷ PERROT, 2009, p.169.

⁸ CASTELO BRANCO, 2006, p.299.

⁹ CASTELO BRANCO, 2006, p.123.

¹⁰ CASTELO BRANCO, 2006, p.278.

¹¹ CASTELO BRANCO, 2006, p.109.

¹² CASTELO BRANCO, 2006, p.184.

¹³ CASTELO BRANCO, 2006, p.196.

¹⁴ CASTELO BRANCO, 2006, p.196.

¹⁵ CASTELO BRANCO, 2006, p.218.

¹⁶ CASTELO BRANCO, 2006, p.273.

¹⁷ CASTELO BRANCO, 2006, p.207.

A INFLUÊNCIA MACHADIANA E A IRONIA PRESENTES NO DISCURSO DO NARRADOR MULTIFACETADO EM *PEDRO E PAULA* DE HELDER MACEDO

Andreia Ferreira Alves Carneiro - UEFS¹

1 O LEITOR DE MACHADO

O romance começa com a afirmação “o que certamente não aconteceu foi talvez o seguinte”^I. Com esta frase inicia-se uma descrição de acontecimentos da trama/drama *Pedro e Paula*, que, segundo Osmar Pereira Oliva “evoca já a conhecida oposição/competição entre gêmeos, da obra [machadiana] Esaú e Jacó.”^{II}, nota-se que o narrador isenta-se do seu compromisso de verdade com o leitor – ao lembrar *Dom Casmurro*, percebemos ser, também, uma das estratégias de Machado de Assis. Neste romance, os protagonistas evidenciam não só uma oposição, como uma complementação. “*Pedro e Paula*, necessariamente complementares e divergentes, figuras em jogos ambíguos de atração e repulsa.”^{III}. Paula representa o que falta em Pedro, que por sua vez representa o que falta em Paula. Assim sendo, por se complementarem, surge a necessidade de estarem juntos.

Pedro e Paula é a história de dois gêmeos que não se opõem, não competem, mas buscam, tragicamente, uma fusão, um estar-dentro-do-outro, [...] *Pedro e Paula* é, antes de tudo, uma história de amor em abismos que se repete, em certo sentido, outras histórias bem menos resolvidos como as de Pedro, Paulo e Flora; Capitu, Bentinho e Escobar.^{IV}

Com o desenrolar da trama, Pedro necessita ir a Lisboa, para estudar, porém, como não consegue permanecer longe de sua irmã gêmea, convence seus pais a deixarem Paula acompanhá-lo o que, mais adiante, é mostrado como o motivo de perdição/salvação da protagonista. A irmã, que até então venera o irmão, com o contato com um novo mundo, descobre situações e sensações que este não poderia proporcioná-la.

¹Licenciada em Letras com Inglês pela Universidade Estadual de Feira de Santana (2007) e especialista em Estudos Literários, pela mesma instituição. (2009).

Helder Macedo sempre se mostrou como leitor assíduo das obras machadianas. Esta influência brasileira mostra-se a todo o momento presente na obra portuguesa estudada, o diálogo que se dá entre os nomes dos protagonistas dos romances de Macedo e Machado, dá pista desta influência. De acordo com Oliva, alguns personagens dos dois escritores encontram-se intimamente ligados, pois

Macedo retoma a figura do padrinho, do pai espiritual construído por Machado de Assis, o Conselheiro Aires, e o transpõe para a narrativa na ‘pessoa’ do diplomata Gabriel Afonso Roriz de Ayres e Vasconcelos. Assim como *Esau e Jacó*, também em *Pedro e Paula* o padrinho dos gêmeos teve, no passado um caso de amor mal resolvido com a mãe de seus afilhados.^V

A questão da paternidade remete o leitor a *Dom Casmurro* e o faz lembrar o conflito entre Bentinho, Capitu e Escobar. Considerando-se o romance de Macedo, esta relação padrinho-comadre-afilhados, torna-se mais conflituosa quando o leitor percebe uma possibilidade de Paula ser filha de seu padrinho. A paternidade dela não é confirmada, nem negada no desenrolar do romance e Paula mantém uma vida marital com ele, tendo, supostamente uma filha com ele.

2 O PSEUDO NARRADOR OBSERVADOR OU APENAS: O NARRADOR IRÔNICO

De acordo com Ferreira, a ironia é um artifício que “emprega o contraste de forma inteligente, no intuito de perturbar e conduzir à consideração de diversos matizes de significado”^{VI}. A ironia é moralizante, ela delimita os passos que o outro deve percorrer.

Partindo deste pressuposto, percebe-se que, Helder Macedo, autor de *Pedro e Paula*, cria um narrador que, ao passo que está presente na trama, ausentou-se totalmente dela. Ao passo que se mostra como um mero espectador alheio à situação, apenas relatando fielmente os fatos; em outros momentos interage com os personagens tornando-se também um personagem; em um terceiro momento apresenta-se como o escritor opinando pelo rumo de seus personagens e mostrando-se confuso em relação à direção que alguns deles têm que tomar. O leitor terá a oportunidade de conhecer o

narrador apenas no último capítulo, intitulado *Pois é...*, quando este trava um diálogo direto com Paula.

“A presença em pano de fundo espectral de Machado de Assis ultrapassava a alusão aos gêmeos, e reiteramos essa proposta ao acentuar que é também numa certa escrita irônicos”^{VII}. A ironia surge quando o narrador inicialmente exime-se de qualquer erro que venha a ocorrer na narrativa, alegando que somente conheceu os gêmeos quando estes eram adultos e toda a trama já havia acontecido. Afirma ainda que tudo o que aconteceu é oriundo do que lhe foi narrado. Percebe-se que o narrador tenta justificar-se diante do leitor, uma estratégia usada para alcançar a confiança². Entretanto, em alguns momentos ele se trai chegando a se contradizer, então brinca com o leitor tentando amenizar seus erros- o que remete a lembrança de Brás Cubas, quando este ameaça seu leitor com um piparote.

Um exemplo destas contradições acontece, quando, após relatar a infância e juventude dos gêmeos, o narrador justifica os possíveis lapsos ao afirmar que não esteve presente nesta fase porque não os conhecia. Em contra partida, começa a narrar à fase adulta, quando já eram amigos e o narrador se mostrava como um espectador do que estava acontecendo, intencionando ter credibilidade, ele escreve:

Bom, vamos dar uma volta a isto. Porque a partir de agora posso deixar de ser o cauteloso inventor de probabilidades para me tornar no confiante cronista de incertezas, pois foi quando finalmente conheci os gêmeos. Ou, mais propriamente, que vou dizer que conheci um rapaz e uma rapariga que depois me disseram que eram gêmeos mas não pareciam nada e passaram a ser os que me davam jeito para o livro.^{VIII}

Nesta fala, percebe-se não só o narrador que esquiva da criação dos personagens, como o fato de conhecê-los como forma de dar credibilidade a sua história, que deixa de ser fictícia, ou fruto de sua imaginação, para ser um fato consumado, narrado por terceiros. Da mesma forma cita que era um possível ‘criador de probabilidades’, o que poderia macular a integridade de sua obra. Quando o narrador conhece os personagens, passa a existir entre ele um elo de cumplicidade e verdade.

² Lembremos que, os escritores do século XIX, escreviam seus textos, sempre narrando de maneira que não parecessem frutos de sua imaginação e sim casos verídicos. José de Alencar escreve seus dois primeiros folhetins *Cinco Minutos* e *A viúvinha* em forma de cartas destinadas a D*, narrando fatos que lhe avia acontecido e que lhes haviam sido narrados, respectivamente. O mesmo ocorre com os romances *Diva* e *Lucíola*, do mesmo escritos, destinados a Senhora A.G.M. Encontramos este mesmo artifício em Machado de Assis, que atribui a autoria do romance *Esau e Jacó* ao último dos sete manuscritos encontrados na secretária do Conselheiro Aires. Os seis primeiros foram publicados sob o título *Memorial de Aires*.

Mais adiante o narrador demonstra não saber o destino de alguns de seus personagens ‘não fictícios’, pois ao longo de sua história criaram vontade própria e tamanha importância que o narrador perdeu o livre-arbítrio sobre eles, “mas já disse que dentro das minhas personagens há pedaços de gente a querer existir, vontades próprias a interferirem nas minhas monstificações emblemáticas”^{IX}.

Giovana Lopes^X acredita que no romance existam duas vozes: a masculina, representada pelo pai e pelo irmão de Paula (José e Pedro), esta carregada de autoritarismo e preconceito; e a segunda voz, a feminina presente em Ana, mãe dos gêmeos, que defendia a filha para que Paula fosse quem ela não pôde ser na sua juventude, devido às repressões do marido e da sociedade portuguesa, “chamou a Paula, abraçou-a de novo, muito fundo: ‘Vai, vai minha filhinha, vai ser o que não fui’”^{XI}. Segundo Silva, existe uma “terceira voz”, a do narrador, que é utilizada como tentativa para dar um equilíbrio ao romance e que a ele “é permitido compor personagens suficientemente ambíguos para não serem bons nem maus, mas complexos e humanos”^{XII}. O narrador dialoga com os personagens tentando moldá-los, entretanto, é nesta ambigüidade que os personagens encontram espaço para sua libertação tentando guiar seus destinos.

Um exemplo disso é a mãe dos gêmeos que havia aparecido na história por necessidade do narrador em justificar a origem dos personagens. Ana faz parte do primeiro triângulo amoroso, junto a Gabriel e José, ela guarda consigo o segredo da paternidade de sua filha, Paula, que não é desvendado pelo narrador. Ana é a cúmplice de sua filha, em uma carta enviada a Pedro ela afirma que

Quanto ao que dizes sobre a Paulinha³, talvez te choque e julgues que é a nossa *habitual conspiração de mulheres* (lembras-te como ficavas zangado?), mas fiquei mais inquieta por ti do que por ela. Tanta agressividade! Tanto ressentimento! Não será que ela tinha alguma razão, se era isso que estava a sugerir quando se propôs a sair de casa para poderes viver lá com a Fernanda, que a presença dela junto a ti poderá ter contribuído para as tuas dúvidas? Ou, pelo contrário, para te teres sentido atraído por alguém tão diferente dela?^{XIII}

³ Na carta enviada à sua mãe, Pedro demonstra que perdeu o controle sobre sua irmã, que até então era submissa a ele, uma espécie de segunda mãe, no corpo de uma mulher que era o seu objeto de desejo. É o início da libertação de Paula, ela já não segue mais os padrões sociais e tem vida própria. O leitor percebe o desespero dele, ao instigar os pais a trazê-la de volta a “realidade”, a submissão. Na resposta da mãe, fica implícito que, Paula era o padrão de mulher para seu irmão, dando pistas do possível incesto que ocorreria posteriormente.

Contudo, apesar do leitor perceber, até na carta da mãe, um possível caso de incesto entre os irmãos e posteriormente entre pai e filha, Paula e Gabriel, há em um determinado ponto da história em que a verdade sobre a paternidade pouco importa ao leitor. Paula já demonstra desenvoltura e total liberdade das amarras da sociedade, que não precisava mais da proteção de sua mãe. Destarte, já não tinha *utilidade* para o leitor conhecer os passos de Ana, ela não era mais figura importante e o narrador-autor fica sem saber que fim ela merece “não posso simplesmente pô-la à varanda da sua casa verde” ^{XIV}. Então o narrador resolve deixá-la ali, de lado, meio que esquecida pelo leitor.

3 OS PERSONAGENS SOB A ÓTICA DO NARRADOR: ALGUNS COMENTÁRIOS

Ao iniciar o romance afirmando que estava narrando o que possivelmente não aconteceu o narrador mostra que não é uma fonte confiável isentando-se de futuros erros, tentando ganhar credibilidade do leitor. Os modalizadores que aparecem na primeira frase do livro reforçam esta ideia: “certamente”, “não”, “talvez”.

Ele aproveita, ao longo do romance para opinar sobre os acontecimentos, algumas vezes com sutil ironia, debochando das atitudes de personagens como, por exemplo, Gabriel, que inicialmente resistiu às investidas de Paula. “Gosto da Paula, apetece-me a Paula, não teria tido os escrúpulos de Gabriel.” ^{XV}. Entretanto, como que tomado por instinto, para corrigir um erro, um pensamento que foi dito de maneira leviana, tentando esquivar-se da sua afirmação, ele prossegue: “é certo que também não teria razões para tê-los tido, não sou padrinho nem fui amigo dos pais ou hipotético amante da mãe, se é que são boas razões e não reincidentes hipocrisias de ‘logo se vê’” ^{XVI}. O narrador justifica seu ponto de vista e se trai novamente ao afirmar “se é que são boas razões”, mostrando seu pensamento e seus valores, que estando no lugar de Gabriel ele não se importaria com o grau de proximidade ou parentesco que poderia vir a ter com Paula, apenas a queria.

Quanto a Ana, vista como louca por sua família, na verdade é uma mulher a frente de seu tempo, nos pensamentos, mas reprimida, nas atitudes, pela sociedade. Ela choca o filho que se mostra perturbado ao saber que Paula tomava pílulas, ao protestar contra a atitude do filho, questiona-lhe se ele achava que

ela [Paula] devesse ter ficado à espera da pomba, como a Virgem Maria! Escandalizo-te? Sim, bem sei que te escandalizo. Mas tu, bem sabes tu, o quase médico, que tens uma mãe frustrada, e neurótica, e que teu pai diz que é louca, e que se casou virgem, e que nunca deveria ter casado, virgem ou rasgada.^{XVII}

O narrador critica também Pedro avidamente, principalmente por haver sucumbido, já na fase adulta aos desejos carnavais estuprando sua irmã, seu desejo era que “Pedro crescesse triunfantemente grande, feio, dominador, irascível um tirano”^{XVIII}. Neste trecho fica claro o sentimento do narrador em relação a Pedro, aquele que possuía o domínio sobre Paula, o amor desta, o objeto de desejo daquele que contou a história. O desprezo do narrador, que comenta “estou cheio de má vontade contra Pedro [...] o perigo vem de Pedro, Pedro é que é o meu rival no destino de Paula”^{XIX}, aumenta quando ocorre à cena da consumação do incesto, afinal, Paula aparecerá sempre como a musa do narrador, aquela que,

outrora reprimida pelo pai e o irmão, passa por transformação ideológica, conquistando a liberdade após ter passado por migrações, o que remete, metaforicamente à condição da sociedade portuguesa em período salazarista para a busca de uma inovação determinada e libertaria.^{XX}

Paula é aquela que, segundo o narrador, liberta-se da arbitrariedade do pai e da dependência do irmão, sendo que esta última ocorre segundos antes da protagonista ser estuprada por ele. É notório que, durante o decorrer do romance, o narrador deu pistas ao leitor sobre a possibilidade da ocorrência de uma cena de incesto entre os gêmeos, no entanto, o fato consumado ocorre no momento da libertação de Paula e é narrado num impulso, num orgasmo, em um único parágrafo e com tal precisão que causa mal estar no seu leitor.

— Sabes o que é que eu não consigo mesmo perdoar-te, Pedro? É que afinal tu és irremediavelmente, irrecuperavelmente menor. Apenas um pobre-diabo...

E então... Bom, o resto foi rápido e brutal.

Pedro avançou para a irmã de punho erguido, empurrou-a, ela caiu, ele caiu sobre ela, rasgou-lhe a camiseta, comprimiu-lhe os seios, bateu-lhe várias vezes com a nuca no chão, hesitou por um brevíssimo momento quando a percebeu atordoada, levantou-lhe a saia sobre o ventre, quebrou o elástico das calcinhas de seda, baixou-as até conseguir desembaraçá-la dos pés, abriu a braguilha, tirou das calças o pênis erecto, afastou-lhe as coxas com ambas as mãos, penetrou-a num orgasmo imediato, que esfriou rapidamente, viscoso, em parte derramado sobre a vagina contraída.^{XXI}

Esta cena antecede a gravidez de Paula o que remete ao dilema da paternidade de sua filha, Filipa, semelhante à dúvida que paira sobre Ana. O romance termina sem que o leitor saiba ao certo quem é o pai de quem, assim como Ezequiel, em Dom Casmurro.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. 8ª ed São Paulo: Ática, 1998.

FERREIRA, Nadiajda. *Mas que ironia!* In: Conhecimento prático Língua Portuguesa. nº. 17, p. 08-11, São Paulo: Record, 2009.

LOPES, Giovana dos Santos. *Pedro e Paula de Helder Macedo: a construção da personagem feminina sob o viés do dialogismo*. São Paulo: UNICAMP. Anais do Seta, Vol.02, 2008. p.p 273-278. Disponível em <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/seta/article/viewFile/421/353>>. Acesso em 30 de abril de 2009.

MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

OLIVA, Osmar Pereira: *A travessia da escrita: Helder Macedo, Leitor de Machado de Assis*. In: Revista Letras, Curitiba, nº. 59, p.177-184, jan./jun. 2003. UFPR

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *Em passeio com 'Pedro e Paula': Casablanca, Lisboa, Londres, Paris, Johannesburg, o mundo...*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03_21.pdf>. Acesso em 01 de maio de 2009.

NOTAS

^I Macedo, 1999, p.11.

^{II} Oliva, 2003, p.177.

^{III} Silva, 1997, p.274.

^{IV} Oliva, 2003, p.177-78.

^V Idem

^{VI} Ferreira, 2009, p.09.

^{VII} Silva, 1997, p.27.

^{VIII} Macedo, 1999, p. 139.

^{IX} Idem, p. 171.

^X Lopes, 2008.

^{XI} Macedo, 1999, p. 58.

^{XII} Silva, 1997, p.275.

^{XIII} Macedo, 1999, p. 69.

^{XIV} Idem, p. 172.

^{XV} Ibidem, p. 53.

^{xvi} Ibidem.

^{xvii} Ibidem, p. 70.

^{xviii} Ibidem, p. 55.

^{xix} Ibidem, p. 54

^{xx} Lopes, 2008, p.274.

^{xxi} Macedo, 1999, p. 209 – 210.

“CRÔNICA FEMININA”, DE INÊS PEDROSA: NA MEMÓRIA DOS DIAS, O COMPROMISSO COM A ESCRITA

Angela Maria Rodrigues Laguardia - UNIPAC ¹

INTRODUÇÃO

Atravessada pela instabilidade, a crônica é uma espécie de marcador do tempo que, embora datável, aponta para algo de intemporal também. Na busca da sua própria identidade discursiva, entre literatura e jornalismo, a crônica procura combinar a informação, a crítica, a reflexão e a fabulação, tornando-se veículo importante de diálogo com o tempo em que se insere, mesmo resguardando a subjetividade do cronista

Integrando-se ao círculo dos novos escritores da década de 90, a escritora e jornalista Inês Pedrosa vem acrescentar à Literatura Portuguesa a voz feminina da contemporaneidade. A experiência do jornalismo e a trajetória literária acabaram por modelar uma sensibilidade estruturada na vivência da escrita e da realidade social, conferindo-lhe a narrativa empenhada, movida por um espírito indagador, comprometida com seu tempo: seja na consciência de uma memória cultural, nas discussões sobre gênero, na militância política ou em qualquer assunto que diz respeito às relações humanas.

Suas obras refletem o percurso e o amadurecimento dessa escritora que começou como jornalista em 1983, com um estágio em *O Jornal*, para depois passar pelo *Jornal de Letras*, pelo *Independente* e pela *Revista Marie Claire*, como diretora. Esta última experiência acabou por apontar-lhe os diversos caminhos que trilharia em direção ao universo da alma feminina, recortando em seus romances o papel da mulher portuguesa emergida na década de 90; trazendo à memória as mulheres do passado e defendendo os direitos da mulher no presente, como cronista do *Expresso*, onde escreve semanalmente em sua “Crônica Feminina”.

Neste intercâmbio, entre as atividades de jornalista e romancista, a autora deixa evidente, segundo Miguel Real, seu “inatismo narrativo”, revelados a partir de seu livro “Vinte Mulheres Para o Século XX” (2000), resultado de um projeto jornalístico para o

¹ Professora de Teoria da Literatura da Universidade Presidente Antônio Carlos.

jornal *Expresso*, onde “a biografia é exercida segundo a arte do conto, fazendo as biografadas entrarem *em media res* na sua própria história de vida, criando para todas elas seja um clima narrativo suspensivo, seja uma vocação de luta que lhes atravessa a vida” (Real, JL, setembro, 2005).

Em seus três primeiros romances, *A Instrução dos Amantes* (1992), *Nas Tuas Mãos* (1997) e “*Fazes-me Falta*” (2002), o leitor “entende logo a arte da escrita de Inês Pedrosa: pulsão de vida transformada em pulsão estética, ou, dito de outro modo, transfiguração do conjunto de experiência pessoal em texto romanesco.” (Real, JL, setembro, 2005).

O eixo ideológico destes três romances, centrado na vida sentimental da mulher portuguesa, aborda temas recorrentes sobre o amor e a frustração; as falhas sentimentais e sobre as tensões dramáticas entre a vida desejada e a realização prática, desde um Portugal salazarista até um Portugal plurifacetado e fragmentado do século XXI. Num cruzamento de pontos de vista no feminino que, através de suas impressões e memórias, permitem traçar a trajetória da mulher na sociedade portuguesa, pontuadas pelas personagens reveladoras dos conflitos que espelham esta sociedade.

Deste modo, na alternância de uma identidade discursiva, Inês Pedrosa aproxima a vivência instintiva da escrita e da realidade social ao espaço da ficção.

CRÓNICA FEMININA

Em 2005, publica *Crónica Feminina*, compilação de crônicas que há vários anos vinha publicando no semanário *Expresso*, espaço de luta e reflexão:

Ao fim de uns anos, as crônicas ganham a cor sépia e reveladora dos diários, mostram muito mais do que uma perspectiva individual acerca do mundo: são um estendal de sonhos e inquietações, prazeres, ódios e amores de estimação. Temas como aborto, a discriminação, o abuso sobre crianças, a violência sobre as mulheres, a educação e a justiça atravessam os meus dias com uma constância recorrente. (*Crónica Feminina*, 2005:13-14).

Ao exercício das crônicas, Inês credita “a consciência que hoje tenho da capacidade de mobilização efectiva da palavra” (PEDROSA, 2005:15). Esta palavra afiada busca os fatos e a essência destes acontecimentos, propiciando um terreno que aproxima a jornalista da escritora:

Inês Pedrosa tem feito, nalguns dos seus textos, a ponte entre o labor da jornalista (que é, profissionalmente, a sua origem) e o trabalho de ficcionista. A crónica é aqui e de novo o elo entre dois campos que modernamente (e sobretudo pós-modernamente) se intersectam, às vezes sem visível linha de demarcação: o campo da representação ficcional e o campo da referência ao real circundante, tangível e empiricamente conhecido. (REIS, Carlos, JL, outubro 2005, p. 19).

Para Carlos Reis, em “*O tempo de Crônica*”, refletindo sobre o gênero, a dimensão temporal da crônica é um aspecto relevante a ser considerado, principalmente pela relação da crônica com o seu tempo, diferente no conto ou romance, por dialogar com as circunstâncias diretas dos acontecimentos e:

...com o movimento da história ainda em decurso às vezes até com as incidências, com as figuras, com os conflitos e com as motivações da *pequena história*, quase sempre esquecida pela historiografia como ciência e repositório da memória coletiva. (JL, outubro 2005, p.18)

Em seu livro *Crónica Feminina*, Inês Pedrosa demonstra a escrita comprometida da cronista consciente da importância do “espaço” que o gênero sugere “como exercício de intervenção social, como forma de poder cívico” (PEDROSA, 2005:16) e instrumento de mudança:

Ainda acredito que o mundo pode melhorar à vista desarmada durante o breve espaço da minha vida; se não acreditasse, não teria a perseverança de escrever todas as semanas, esteja onde e como estiver, feliz ou infeliz, varrida pela febre ou numa ebulição de festa. Dentro de todo cronista há um optimista furioso — a própria zanga serve de testemunha a esse contrato de encantamento com o mundo. (PEDROSA, 2005:14)

Revela também sua ligação com a crônica, como instrumento capaz de testemunho, de perceber o mundo, de fazer parte dele:

Tento, através desta modalidade de escrita descendente do imprevisível. Cronos - o deus do tempo -, pensar livremente sobre os sinais da minha Época, o que muda, o que se repete, o que resiste. Procuro fazê-lo com a maior transparência, embora sem perder a noção de que toda transparência é ilusória, e toda liberdade intelectual uma fatia fina, imperfeita, muitas vezes cozida com os ingredientes trocados, do complexo bolo do sentido. (PEDROSA, 2005:14)

Para ela, “um cronista é, antes de mais nada, alguém que tem lata-coisa visceral, barulhenta, infantil, brincalhona - de se atirar para os braços do seu próprio tempo e

exibir o seu encontro erótico com ele. Romance às vezes feliz, às vezes malfadado, em certos momentos atinge uma imprevista sintonia entre alma e pele”. (PEDROSA, 2005:15)

Suas crônicas são também diários de viagem, sua forma de relacionar-se com alguns países, de lançar sobre eles um outro olhar, que embora subjetivo, são provocativos para o leitor:

Com o Brasil, como penso que se nota bem, desenvolvi um autêntico caso extraconjugal; encontro nele o avesso sensual e o complemento indirecto do meu Portugal. Em Nova Iorque encontro a franca ventania da amizade e da reinvenção, física e metafisicamente. Espanha espevita-me como um irmão belicoso e fidelíssimo. Viajo para encontrar pessoas, são elas o que procuro, por baixo das pedras e por dentro das telas, nas fachadas dos edifícios e no cheiro inconfundível de cada cidade. (PEDROSA, 2005:15)

Escrevendo sobre livros, reflete sobre o poder transformador da palavra: ”sei que há livros que nos viram do avesso, alterando-nos o curso da existência e a temperatura do sangue” (PEDROSA, 2005:16); em outro momento, a consciência da palavra *poder* pode ser revista quando se trata de política:

A palavra <poder> tem má fama em Portugal; o nojo que afectamos pelo poder é a mais daninha das ervas plantadas por Salazar no forro da nossa alma (um forro que o mesmo Salazar nos talhou de chita). A falta de movimentos cívicos e de voluntariado social é uma consequência directa da desistência interior a que nos leva a diabolização do poder. (PEDROSA:2005)

Muitos assuntos desfilam pelas crônicas de Inês Pedrosa, caleidoscópio apurado pela curiosidade e inquietação da jornalista, somados ao sentimento de romancista. Mas, ela inicia sua coletânea, prioritariamente, justificando o próprio título “Crônica Feminina”, aludindo à revista semanal, muito popular que se chamava *Crônica Feminina*, local da estréia da publicação de seu primeiro texto, onde concorreu sem saber, por causa de uma prima entusiasmada desta *Crônica* e que envia uma carta que ela havia escrito para a mãe. Assim, recebe quinhentos escudos e compra seu primeiro jeans, com <Carta de Amor. Quem As Não Tem-Ganhou Inês, de Algés, Com Uma Carta A Sua Mãe>.

Do título às crônicas que tematizam o feminino, percebe-se a importância dada ao universo da mulher, seja questionando o seu papel seja em defesa de seus direitos. Deste bloco temático é possível depreender uma escrita empenhada, comprometida, desde

“Porque é que as mulheres são tão más umas com as outras?” onde convoca as mulheres para se unirem em torno dos mesmos valores e parem de se vetar umas às outras, até **“Assunto de mulheres”**, crônica que fala do aborto e do caso da parteira da Maia, presa por prática de aborto ilegal, assunto que a cronista repetirá muitas vezes em outras Crônicas e que receberá a solidariedade pública.

Neste percurso do feminino, escreve ora sobre Maria Lamas, **“Maria Lamas, lembram-se?”** e traz à memória aquela que considera uma mulher de verdade, ora sobre outras mulheres como Agustina Bessa-Luís e Sophia De Mello Breyner Andresen **“As escolhas de Sophia”** ou **“Gostar de Agustina”** e explica sua preferência: “Com Sophia aprendi a ler e a morrer. Com Agustina aprendi a viver e a escrever” (PEDROSA:2005,395).

Desafiando “a brancura muda da página”, como diz a cronista sobre seu trabalho, Inês tem refletida, na escrita de suas crônicas, uma linha combativa, pontuando os mais diversos fatos e possibilitando ao leitor atento a compreensão da lição barthesiana que a cronista alude em uma de suas crônicas:

Com Roland Barthes aprendi a deslocar o coração para o espaço exterior ao corpo, a cabeça para a superfície da pele e o espaço para o lugar do Coração. Aprendi a não temer a deslocação, a experimentar o sabor do saber, a desviar a alucinação para a sua margem de trêmula lucidez, e a amar essa margem, a dificuldade de a dizer, a necessidade de viver obstinadamente sobre esse fio frágil. (PEDROSA, 2005:155)

CONCLUSÃO

Crónica Feminina guarda na memória dos dias assinalados, a possibilidade instigante de uma reflexão crítica e de testemunho temporal dos acontecimentos, sob uma perspectiva subjetiva que demonstra o comprometimento da escrita e a consciência da mobilização das palavras da autora.

A leitura dos assuntos contemplados pela obra, ao longo dos três anos, permitem a percepção dos blocos temáticos e a evolução da crônica como forma eficaz de análise crítica, informação e direcionamento do olhar do leitor, que pode perspectivar diversamente, nesta linha do tempo conduzida pelo desenrolar dos acontecimentos, ou “observar” uma das faces da crônica que, mesmo criativamente, concilia muitas vezes um objetivo pedagógico.

Assim, no cruzamento destas percepções, a da cronista e do leitor, é possível um “congelamento” do tempo, um desafio ao deus Crono, objetivando o entendimento das preocupações deste tempo, do seu contexto, seja no país em que se situa, seja noutros continentes, ou, mesmo, sob uma observação global.

REFERÊNCIAS

PEDROSA, Inês. *Vinte mulheres para o século XX*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

_____. *Crónica Feminina*. 1. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005.

REAL, Miguel. “O romance no feminino”. *Jornal de Letras*. Portugal, 31 de agosto a 13 de setembro de 2005. Ano XXV/nº. 911 p. 20-21.

REIS, Carlos. *Jornal de Letras*. Portugal: 12 a 25 de outubro de 2005.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 4. ed. Lisboa: Almedina, 2000.

UMA INSÓLITA MEMÓRIA: A INSERÇÃO DO INSÓLITO EM “DO DEUS MEMÓRIA E NOTÍCIA”, DE MÁRIO DE CARVALHO

Angélica Maria Santana Batista – UERJ

A obra do escritor português contemporâneo Mário de Carvalho abarca o romance, o teatro, o conto além de roteiros cinematográficos. Tal diversidade acaba por dificultar a classificação de sua singular produção. Parte de sua narrativa curta situa-se em um universo em que o Insólito, marca discursiva diferenciadora que abrange o sobrenatural e o extraordinário, é uma constante. Tal marca normalmente é pretexto para a crítica considerá-lo como autor fantástico em seu sentido lato.

“Do deus memória e notícia” é uma narrativa pertencente à obra *Contos da Sétima esfera* (1990), cujas características são bem peculiares: apesar de serem narrativas independentes, quase todas se situam no espaço marítimo ou desértico (duas imagens caras ao imaginário Ocidental em especial no medievo) e tratam muitas vezes da constituição de reinos ou heróis, em uma linguagem que lembra as narrativas primordiais.

Esse conto dialoga com o imaginário cristão, que muito se nutriu do maravilhoso e o canalizou para a esfera do milagre (Cf. Le Goff, 1983). Para Jacques Le Goff, em *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*, o Maravilhoso seria esvaziado com o advento do cristianismo, tendo em vista que o milagre seria um elemento restrito do Maravilhoso. Para ele:

Uma das características do maravilhoso é o ser produzido, certamente, por forças ou por seres sobrenaturais, que são, precisamente, inumeráveis. E uma marca de tal facto pode ser encontrada, creio eu, no plural *mirabilia* da Idade Média. A realidade é que não apenas temos um mundo de objectos, um mundo de ações diversas, mas que por detrás deles há uma multiplicidade de forças. Ora, o maravilhoso cristão e no milagre há um autor, e um só, que é Deus, e é aqui exactamente que se põe o problema do lugar do maravilhoso não apenas em uma religião, mas numa religião monoteísta. Temos depois uma regulamentação do maravilhoso no milagre. Temos simultaneamente um controle e uma crítica do milagre que, no limite, faz desvanecer o maravilhoso, e por fim temos aquilo a

que eu chamo uma tendência para racionalizar o maravilhoso e em particular para despojá-lo mais ou menos de um caráter que me parece essencial, a imprevisibilidade (Le Goff, 1983, p.23).

Esse esvaziamento se dá de forma que na época cristã não haveria mais maravilhoso, nitidamente de origem pré-cristã. No entanto, pode-se pensar em um maravilhoso cristão medieval que, mesmo direcionado para o milagre, tem em si uma declarada herança do maravilhoso pré-cristão, como se pode perceber, por exemplo, em *A demanda do Santo Graal*, em que o cristianismo e o paganismo convivem. As narrativas de Mário de Carvalho não só resgatam esse maravilhoso cristão, que se revela como essencial para se compreender o contexto da diegese, como o equacionam. O fenômeno religioso perde seu teor de deslumbramento, de prodígio, para se inserir no cotidiano que, ao contrário do contexto medieval, percebe o divino como não pertencente à ordem estabelecida. É a atitude do homem diante dos eventos insólitos e dos deuses que muda o enfoque do texto em questão.

Nesse sentido, a narrativa seria uma pós-moderna por “atuar dentro dos próprios sistemas que tenta subverter” (Hutcheon, 1991, p.21)? Afirmar isso gratuitamente acaba por igualar Contemporaneidade e Pós-modernidade. Isso acontece porque a Pós-Modernidade não pode se confundir com a inserção de uma nova ordem, mas “pode servir como marco da luta para o surgimento de algo novo” (Hutcheon, 1991, p.21). É mais interessante, nesse sentido, pensar como Linda Hutcheon:

O pós-moderno constitui, no mínimo, uma força problematizadora em nossa cultura atual: ele levanta questões sobre (ou torna problemático) o senso comum e o “natural”. Mas nunca oferece respostas que ultrapassem o provisório e o que é contextualmente determinado (e limitado) (Hutcheon, 1991, p.13).

Se considerar pós-moderno como força problematizadora, o conto “Do deus memória e notícia” pode ser considerado como tal, tendo em vista a retomada de elementos caros ao imaginário maravilhoso com uma nova concepção percebida pelo desempenho das personagens frente ao que deveria ser espantoso. Essa articulação não se dá pela ruptura com o maravilhoso, mas sim como metamorfose do mesmo.

Como uma narrativa de formação territorial, “Do deus memória e notícia” inicia-se, em um tom de lembrança história, com o declínio de Ghard, ameaçada e invadida por hordas do Oriente. Navios saem da cidade em busca do poente e os habitantes encontram um lugar para Ghard-a-Nova, que resplandecia em proporção à agonia de Ghard-a-Velha. Para Flavio García, o uso de “a-Velha” e “a-Nova”, comum em Portugal e Galiza, é um dos indícios de que essa narrativa é um relato *para-histórico* da formação da Península Ibérica, pois:

Ainda que o narrador não tenha revelado de que cidade e de que datas está falando, nem mesmo tenha citado nomes de personagens historicamente conhecidas, as informações contidas em seu relato garantem-lhe o germe do “real” (*realia*).

Sabe-se que ocorreram, no Ocidente, invasões de povos bárbaros, advindos do Oriente; que esses povos dominavam a técnica do bronze; que isso implicou ameaças ao comércio, fonte de subsistência local; que houve rechaçamento dos invasores, com vitórias iniciais, seguidas de novas imigrações, novas ameaças; que foram selados muitos acordos de paz, nem sempre respeitados; que se construíram fortificações defensivas, contrataram-se exércitos de mercenários; que frente à impossibilidade de mandar caravanas pela terra bloqueada, optou-se pelo mar, enquanto saída estratégica para a manutenção do comércio. (García, 1999).

As semelhanças históricas e a própria linguagem grandiloquente empregada no relato causam duas impressões: além de serem atemporais, todos os eventos são verdadeiros em sua totalidade, prerrogativas do Maravilhoso. Nesse sentido, há a construção de uma realidade holística, em que humanos e deuses fundem-se não por serem iguais, mas porque os últimos não duvidam da inserção do divino em seu cotidiano. Assim:

A cidade, próspera, adoptou liberalmente os deuses circunvizinhos, e mesmo outros de remotas paragens, ao lado dos velhos baalim pátrios. Multidões de sacerdotes e sacerdotizas acendiam fogos múltiplos, entoavam litanias em todas as línguas, e secretas e sagradas, degolavam rebanhos inteiros, de que torrentes de sangue vinham coagular nas bases de multiformes aras. (...) todos os homens livres de Ghard-a-Nova sentiam o mundo e os céus ao alcance da mão (Carvalho, 1990, p.19).

É nesse sentido que o Maravilhoso se metamorfoseia, pois aqui os deuses servem aos homens quando necessários, e não o contrário. Nessa realidade cuja estabilização é a

crença no sobrenatural, o insólito irrompe na figura de um deus gigantesco, de forma humana e doce sorriso que se senta em uma das torres. A figura desse deus é clara herança do humanismo cristão, pois para o homem ser imagem e semelhança de deus é necessário que Deus seja imagem e semelhança do homem (Cf. Feuerbach, 1989). O ideal religioso mostra que não é absoluto, antes é enfraquecido, ou mesmo destruído, nessa narrativa cuja referência mais próxima é a dogmática cristã.

Em um discurso que lembra a Bíblia Sagrada (ou mesmo um livro religioso fundador qualquer), o deus, resplandecente diante de habitantes que não duvidam de sua existência, responde as perguntas do sacerdote:

Quem és tu?

(...)

– Eu sou O que é. O Deus desconhecido e, portanto, verdadeiro.

– Baal – disse o sacerdote –, assim nos desses um sinal...

– Eu sou o Meu sinal, mas este é um sinal Meu – disse o Deus; e logo a Lua, que percorria longe o céu, veio descendo, cresceu sobre todas as cabeças, mostrando ao perto suas montanhas e vales, iluminando a noite e escondendo o firmamento. O mar, então, revolveu-se, bramiu, grandes bátegas de água galgaram o porto, arrastando navios e muralhas, e muitos homens e mulheres pereceram afogados no torvelinho.

– Eis a paga – observou o sacerdote – de não havermos logo crido n’Ele (Carvalho, 1990, p. 20)

Para Flavio García:

O discurso do Deus traz à tona uma relativização do conhecido e da verdade. Primeiro, ele se diz aquele que é, e assim nada diz, sendo sua afirmação puro tautologismo. A seguir, afirma ser o verdadeiro, exatamente por ser o desconhecido, dando a entender que a verdade “verdadeira” é aquela que se desconhece, que não se sabe. Depois, define-se como sendo seu próprio sinal e seu próprio sinal sendo ele próprio, como que fundindo num só o continente e o conteúdo, o significante e o significado, a imagem e a referência, a aparência e a essência.

As suas próprias ações – se assim se pode referir ao seu aspecto e aos acontecimentos aparentemente dele emanados – também remetem para um dualismo da personalidade deífica. Seu sorriso e sua voz afável, no momento da apresentação aos moradores da nova cidade, são seguidos de intempéries da natureza, com céus e mares revoltosos, destruindo portos, muralhas, navios e pessoas, numa espécie de demonstração de força divina, para, ao final, retomar o sorriso, agora dulcíssimo, após a aceitação e reverências que lhe fazem.(García, 1999).

Os habitantes aceitam esse deus e rendem-lhe culto. A cidade passa a chamar-se Zdekbal, “a escolhida do senhor”. Todos os que pediam alguma graça eram atendidos. No entanto, todo o bem tinha como consequência um mal futuro. A cidade começa a ruir, amparada apenas na fé do Deus da torre: templos abandonados, sacerdotes famintos, fome diante da carestia dos gêneros. Apesar desse quadro tenebroso, “dia após dia, prolongavam-se, intermináveis, as filas de gente a ofertar sacrifícios que o Deus nunca enjeitava, a pedir benesses de que o Deus cobrava sempre a sua paga” (Carvalho, 1990, p.22). Em placas de barro são registrados os acontecimentos pelos velhos sábios. Sarténides, no entanto, escrevia suas impressões destoantes dos demais em folhas de papiro, o que denuncia, pela escolha do material utilizado para a escrita das versões díspares, o prenúncio de que a versão que permanecerá será a que resistir por mais tempo.

Eis que vem a guerra e o Deus desaparece quando os marinheiros pedem ajuda. Uma derrota rápida é a resposta para a confiança cega no Deus. Quando inquirido, o Deus apenas responde: “Os Meus desígnios são imprevisíveis” (Carvalho, 1990, p.24), o que faz com que os militares pensem em destroná-lo, posto que é incerteza. A revolta logo é contida pelo Deus e os revoltosos morrem. É a partir das palavras de Sarténides que se chega à resposta ao problema e ao cerne da narrativa já oferecido pelo título: “Pode-se destruir um deus, sim mas só destruindo a sua memória e a sua notícia” (Carvalho, 1990, p.26). Nas novas crônicas, Zdekbal volta a ser a nova Ghard, apagando-se assim a figura de Deus.

A memória e a notícia do Deus da torre são paulatinamente apagadas, todas as crônicas de seus feitos são jogadas ao mar e o Deus vai sendo esquecido e seus desígnios, explicados racionalmente. Os fiéis do Deus da torre desaparecem. Em “Do deus memória e notícia” a presença de um caprichoso deus que se deseja único e se diz verdadeiro é aos poucos apagada pela força de vontade humana quando toda a sua história escrita é reeditada, já que não era um deus interessante para os habitantes que antes o adoravam, mostrando o valor da escritura para a manutenção de uma idéia e, o mais importante, a relativização da verdade (para não dizer da fé). Desse modo:

O Deus, então, desesperou-se da cidade. Acontecimentos malignos e imprevistos caíram sobre os habitantes: dois homens foram levados num carro de fogo e não

mais apareceram; um incêndio abrasou o mercado; uma criança foi devorada por uma águia; uma mulher pariu um monstro com olhos de lagosta e pernas de rato; dois mercadores ouviram as estátuas dar grandes risadas; um galo, durante toda a noite, recitou em voz clara a epopéia de Gilmamesh.

Mas os senadores, os sábios e o filósofo Sarténides encontraram sempre uma explicação conveniente, fundada ou na estranha natureza que nos cerca ou no capricho dos deuses antigos da cidade, tanto tempo postergados (Carvalho, 1990, p.29).

A luz da torre advinda da figura do deus foi se desvanecendo até sumir para sempre, e a narrativa termina com as seguintes palavras: “Do Deus da torre, o verdadeiro, não houve nem mais memória, nem mais notícia” (Carvalho, 1990, p.30). Uma nova verdade é construída, uma nova história é contada. É a versão que dos fatos que prevalece. No entanto,

Apagada a memória do Deus no cotidiano e no imaginário da cidade. Reescrevia-se a história de Ghard, de Ghard-a-Nova, daquela que um dia fora Zedkbal. Mas a “cidade escolhida pelo Deus” será apenas uma mancha, um borrão na lembrança dos antigos. Legendariamente, conforme as histórias de mapas piratas lançados ao mar em garrafas, os velhos papiros de Sarténides, resistentes ao fogo, andam por aí à deriva. (García, 1999).

Tal perspectiva evoca a discussão acerca do que pode ser considerado verdadeiro ou não diante da escrita histórica. Ora, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1994, p. 224). Saber que as crônicas de Ghard possuem diferentes versões pode ser lido como uma atitude de desconfiança frente aos fatos. Se a história é antes de tudo um olhar apropriador, não se pode confiar totalmente nesse discurso – lembrando que discurso “não é um conjunto de textos, é uma prática” (Orlandi, 1998, p.12). Sendo discurso uma prática que emerge do sujeito, perceber o passado é um exercício de edição contínuo e Sarténides acaba por incorporar essa função sendo reflexo do papel do narrador e/ou autor de qualquer texto, histórico ou não.

Pensando em ficção como “ato ou efeito de fingir” (Houaiss, 2001), os escribas são mais poderosos do que o deus, já que conseguem fazer com que o fingimento se torne uma verdade indiscutível. Um deus nada é sem fé e só sua presença não foi o suficiente para preservar sua memória. Esses narradores da verdade acabam por ratificar a ficcionalidade da narração histórica, já que esta “realiza uma encenação do passado” (Sieczkowski, 2002,

p. 73). Não se pode então pensar na narração histórica como simples representação do “real” e na ficção como o “falso”, “fantasioso”, pois:

O estudo da História pode ser simbolicamente representado pela forma genérica do cubo. Cada face dele funciona como um texto escrito por um historiador. À medida em que gira, novas interpretações aparecem, diversificando-se os pontos de vista. É enganoso pensar que a História realiza um trabalho profundo no resgate do passado. Não existe uma única história, uma única verdade, mas sim verdades parciais: (...) tudo é história, mas só existem histórias parciais (Veyne, [s.d.]:59). (Sieczkowski, 2002, p. 86).

A parcialidade da história dá fôlego para a inserção da ficcionalidade, posto que é subjetiva. No conto, essa nova realidade sedimentada nas versões dos escribas contra o deus atua no cotidiano das personagens e no próprio poder divino. O que conta então não é o resgate do passado, mas como este exerce imagens para a construção de uma nova potência, não mais Zedkbal, mas sim Ghard-a-nova. Dessa forma, o histórico e o ficcional são escritura maleável.

A aceitação comunitária de um dado discurso acaba por produzir sentido e pode reverberar (apesar de não ser tão simples assim) em uma representação simbólica de uma nação, já que:

As culturas nacionais, ao produzir sentido sobre “a nação”, sentido com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memória que conectam seu presente com seu passado e imagem que dela são construídas (Hall, 2006, p. 51).

É o que acontece com Ghard-a-Nova. Desde o momento em que as personagens se perceberam como pertencentes à cidade e não mais acreditaram no novo deus único e verdadeiro, retomaram suas vidas e conseguiram transformar sua nova nação em potência. Resgatando a discussão acerca do Maravilhoso, pode-se inferir que a ambientação em um tempo que a princípio parece mítico, atemporal não retira a força do tempo de produção do conto, pois a maneira como essas personagens se situam diante do divino e constroem e desconstroem sua história e, conseqüentemente, sua nação, demonstra que está em jogo a medida humana, não a deífica, mesmo com a presença de tantos deuses.

Essa atitude é uma releitura não só do gênero Maravilhoso como pode ser lida de forma que é possível repensar a própria tradição portuguesa a partir da transfiguração do

“real”. Se a identidade nacional é uma comunidade imaginada composta por símbolos e representações (Hall, 2006), um texto que retoma de forma sutil a formação ibérica revista e/ou reeditada oportunisticamente é uma tentativa de se dar um novo enfoque ao passado português.

Um passado manipulado pode parecer a princípio uma contradição, pois seria negar a antiga glória portuguesa. A partir da consciência de que tudo são versões e não verdade, o que existe é falta de conforto, pois não haveria nada para se engrandecer, já que tudo é falso. Para Linda Hutcheon, a presença do passado em uma narrativa pós-moderna não se dá de forma nostálgica, mas sim pela revisão deste a partir da ironia (1991). Radicalizando, Marshal Berman afirma: “esse modernismo busca a violenta destruição de todos os nossos valores e se preocupa muito pouco em reconstruir os mundos que põe abaixo” (Berman, 1987, p. 29).

Os eventos sobrenaturais transformam-se na nebulosa fronteira entre o “verdadeiro” e o “falso”. A história é manipulada pelo narrador-ficcionista e as imagens que se colocam são representação. Se a história é representação, pode ser distorcida, falsificada e, em outras palavras, ficcionalizada. Refletindo a teoria de Linda Hutcheon, em relação à auto-reflexividade literária ao mundo real, histórico, Steven Connor afirma:

Isso é conseguido por um perfeito paradoxo; porque, enquanto a literatura modernista se comprazia no afastamento auto-reflexivo daquilo que considerava um mundo real sólido e mudamente não-discursivo, o mundo real transformou-se em literatura – numa questão de textos, representações, discursos. O vínculo entre texto e mundo é remoldado no pós-modernismo não pelo desaparecimento do texto no interesse de um retorno ao real, mas por uma intensificação da textualidade que a torna co-extensiva com o real. Uma vez que o real se transformou no discurso, já não há separação entre texto e mundo a ser transposta (Connor, 2000, p.107).

Se a obra de ficção institui uma realidade que necessita ser desacreditada para se tornar autêntica, e a realidade referencial da Pós-Modernidade é em si um arremedo, nada mais natural que se busque no passado uma ilusão de real, mesmo que esse real seja a negação da “verdadeira verdade” ou da “verdade verdadeira”. É a partir da desobrigação de se venerar o passado nitidamente superado que se pode erguer uma nação sem, no entanto,

esquecer que em alguma parte se encontram as memórias prontas para serem revividas perdidas no mar sem fim.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política I: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia. das Letras: 1987

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. Introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

CARVALHO, Mário de. *Contos da sétima esfera*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

GARCÍA, Flavio. *O Realismo-Maravilhoso na Ibéria Atlântica: a narrativa curta de Mário de Carvalho e Méndez Ferrín*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC-RJ.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS. Dicionário eletrônico, 2001

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro. Imago Ed. 1991.

LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1990.

ORLANDI, Eni Puccinelli (org). *A leitura e os leitores*. São Paulo: Pontes, 1998.

SIECZKOWSKI, Luís Flávio. Referências cruzadas entre História e Literatura. *Caderno Seminal*. vol 13. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2002.

“A ENCANTADA E FANTÁSTICA COIMBRA” DE EÇA DE QUEIRÓS

Antonio Augusto Nery - USP*

Antônio José Saraiva¹ propõe que a fase de estudos acadêmicos em Coimbra fora cabal para a formação de muitas idéias que seriam veiculadas nas obras de Eça de Queirós. De fato, numerosos são os escritos jornalísticos, memorialistas ou ficcionais nos quais Eça se reporta para essa fase da vida, o que demonstra certa importância devotada ao tempo de formação acadêmica entre 1861 e 1866.

Esses anos transparecem ser aqueles que serviram não somente para a formação intelectual e do despertar para a vida literária, mas também o tempo em que o autor parece desejar libertar-se da realidade e ganhar um mundo fantástico e irreal, bem ao gosto da liberdade adquirida com a mudança para uma cidade universitária - com reconhecida vida boêmia - sem a presença da família e aberto a novas experiências de vida.

Nesses idos não havia uma preocupação esfuziante de Eça com a crítica voltada a diversos aspectos da sociedade portuguesa pela qual ficou eternizado posteriormente. Eram ainda os tempos da juventude em que a seriedade poderia ser mediada pela vida boêmia e devaneios ligados à fantasia. Na crônica “Antero de Quental”², escrita em 1896, por ocasião da morte de Antero, e coligida postumamente no volume *Notas contemporâneas*, Eça relembra desta forma os tempos de Coimbra:

(...) O nosso mote, como a nossa vida, todo se encerrava naqueles dous belos versos: A galope, a galope, ó fantasia! Plantemos uma tenda em cada estrela!
(...) Com um intenso poder de idealização revestíamos todos os entes, os mais triviais, de beleza ou de grandeza, de poesia ou de terror, no desejo inconsciente de que a realidade correspondesse ao nosso sonho³

Por outro lado, ao mesmo tempo em que a fantasia estava ao alcance de todos, as revoluções e os abalos por elas provocados também já se mostravam presentes em Coimbra, tanto que, em algumas ocasiões, a Universidade será descrita por Eça de

* Doutorando em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP).

forma negativa, pelo fato da estagnação educacional da Instituição, regida ainda por uma ciência escolástica:

(...) Por toda essa Coimbra, de tão lavados e doces ares, do Salgueiral até Chelas, se erguia ela, com as suas formas diferentes de comprimir, escurecer as almas (...) era para nós uma madrastra amarga, carrancuda, rabugenta, de quem todo o espírito digno se desejava libertar, rapidamente desde que lhe tivesse arrancado pela astúcia, pela empenhoca, pela sujeição à <<sebenta>>, esse grau que o Estado tornava a chave das carreiras⁴

Segundo Eça, tal atmosfera conferia à universidade a capacidade de formar revolucionários. As insatisfações eram permanentes e as novas teorias ajudavam a animar o espírito crítico: “(...) A universidade era, com efeito, uma grande escola de revolução; e pela experiência da sua tirania aprendíamos a detestar todos os tiranos, a irmanar com todos os escravos”⁵.

Embora Eça confesse não ter participado ativamente de todos os acontecimentos “revolucionários” mais virulentos, sendo na maioria deles mero espectador, exprime estar em sintonia com os insatisfeitos, principalmente com um dos líderes das insurreições na universidade: Antero de Quental.

De resto, eu era meramente um ator do teatro Acadêmico (pai pobre), e rondava em torno destas revoluções, destas campanhas, destas filosofias, destas heroicidades ou pseudo-heroicidades, como aquele lendário moço de confeitiro que assistiu a tomada da Bastilha, com seu cesto de pastéis enfiado debaixo do braço, e quando a derradeira porta de fortaleza feudal cedeu, e a velha França findou, deu um jeito no cesto leve, e seguiu, assobiando a *Royale*, a distribuir os seus pastéis. Mas era um devoto (o termo não é excessivo) do poeta das *Odes Modernas*⁶.

Como já dissemos, uma das revoltas contra a universidade era justamente por ela ainda alimentar resquícios de uma educação escolástica e isso, de acordo com o próprio Eça, ajudava a aumentar a aversão de todos contra a religião.

Nesse sentido, ao nosso ver, a fase de estudos em Coimbra, é muito importante para compreendermos a maneira como Eça de Queirós lidará com os temas religiosos ou com as críticas voltadas à Instituição religiosa ao longo de toda sua produção, pois, nas memórias do autor sobre tal período e nas biografias que se detém sobre esta fase da vida de Eça, encontramos informações importantes acerca da forma como ele e outros colegas pensavam a Religião de um modo geral.

Vejam os trechos das memórias, encontradas no texto “Antero de Quental”, no qual fica clara a influência da estrutura acadêmica na postura adotada pelo autor e por outros futuros membros da Geração de 70 frente à Religião:

E era por nos sentirmos envolvidos numa opressão teocrática, que, além de pendermos para o jacobinismo, tendíamos, por puro acinte de rebeldia, para o ateísmo. De sorte que a Universidade, ultraconservadora e ultracatólica, era não só uma escola de revolução política, mas uma escola de impiedade moral⁷.

Não se sabe ao certo a intensidade e a familiaridade que Eça devotava à religião, pois, as biografias, bem como os seus escritos, não trazem informações precisas sobre sua formação ou prática religiosa. Maria Filomena MÓNICA⁸ sugere que a família não teria se preocupado com a educação religiosa do escritor, fato que claramente não impediu Eça de estudar e pesquisar a gênese e os desdobramentos das religiões – do Cristianismo, principalmente, como é perceptível em sua obra⁹.

MÓNICA¹⁰ relata que durante o início da graduação, Eça, na intimidade, era vagamente religioso. O próprio autor irá dizer acerca das primeiras leituras adquiridas em Coimbra “(...) e ainda recorde com deslumbramento quando descobri esta imensa novidade – a Bíblia!”¹¹. Embora neste trecho a admiração esteja mais voltada pela estética bíblica que propriamente pela sacralidade do texto, o livro sagrado, de fato, irá permanecer como referência literária na vida do autor.

É inegável certa cultura bíblica adquirida a partir deste período, a julgar pelas diversas paródias e apropriações dos evangelhos que são encontradas ao longo de sua produção. Ficções como *A relíquia* (1887), as *Vidas dos santos* (escritas entre 1891 – 1897, publicadas postumamente em 1912) e alguns contos como “A morte de Jesus” (1870), “Frei Genebro” (1894) e “O suave milagre” (1898) são textos nos quais, logo em uma primeira leitura, fica aparente o diálogo com o texto bíblico.

Tal afirmação sobre um “deslumbramento” com o conhecimento da Bíblia, vinda do próprio Eça, abre margem para nos perguntarmos, ainda, sobre um possível conhecimento religioso provindo de sua infância. Muitas questões surgem: terá ele recebido uma educação religiosa? Se a teve, em quais moldes, uma vez que a Bíblia parece surgir como um livro novo? Poderíamos supor que mesmo a conhecendo, não foi com aprofundamento, tal qual uma catequese. São indagações que não poderão ser respondidas...

Segundo MÓNICA¹² no terceiro ano que vivia em Coimbra, por volta de 1863, Eça saiu da casa da família Dória, onde residia desde o início da graduação, e foi morar em uma república. Essa mudança representou uma liberdade domiciliar que Eça não conhecia. Os amigos podiam visitá-lo e com isso sua vida social ficou mais agitada. A mudança foi decisiva em termos religiosos, pois se na casa da família Dória a vaga religiosidade ainda era mantida, morando sozinho sua postura não tardou a mudar devido às novas teorias que aprendia e aos novos condiscípulos conquistados:

Na parede do quarto, existia uma grande cruz pintada a carvão e, em volta, versículos da Bíblia e dizeres d'A *imitação de Cristo*. Um dia, estava ele constipado, um dos seus novos amigos, Frederico Filemón da Silva Adelino, mais conhecido por Filemón, entrou pelo seu quarto, aos gritos, declarando que o mal de Eça era misticismo a mais e ar a menos. Explicou-lhe que “o misticismo, proibindo o sol, o calor, os banhos tépidos, as flanelas e todos os cuidados corporais” era nocivo à saúde¹³. De um dia para o outro, Eça deixou de acreditar em Deus. Nas férias seguintes, para escândalo do tio Albuquerque, declarou-lhe que tinha deixado de ir à missa, recusando-se a acompanhar a família à igreja habitual, em Sto Ildefonso. Como lhe disse, com ar pretensioso, os estudos de Filosofia haviam conduzido o seu espírito a uma nova orientação de ideais¹⁴.

Um outro amigo que parece ter sido decisivo nesta fase de contestação religiosa fora Antero de Quental. Como já mencionamos, foi durante o curso universitário que Eça conheceu aquele por quem manteria uma devoção desde a juventude até a morte: “(...) também me sentei num degrau, quase aos pés de Antero que improvisava, a escutar, num enlêvo, como um discípulo. E para sempre assim me conservei na vida”¹⁵.

É no texto dedicado ao autor das *Odes Modernas* que será narrado o episódio em que Antero intimou Deus, tirando do bolso um relógio e deu sete minutos ao Todo Poderoso para que o fulminasse com um raio¹⁶. Eça diz duvidar da autenticidade deste relato, contudo, de alguma forma o acontecimento ou a fantasia marcaram Eça, ele não hesitou em impingir a mesma ação ao poeta Damião de *A capital*¹⁷.

Embora a atitude de contestação mística pareça veemente, Mónica esclarece ainda que isto não impedia Eça de “continuar a ser supersticioso, pose que manterá durante anos, porque, como verificou, causava efeito. Usava bentinhos ao pescoço e dizia temer Satanás.”¹⁸. Contudo, a atitude de Eça e seus amigos parecia mais pose do que propriamente convicção. A relação com o sobrenatural consistia em críticas e indagações, com insistentes desafios lançados a Deus:

Outras das ocupações espirituais a que nos entregávamos, era interpelar Deus. Não o deixávamos sossegar no seu adormecido infinito. Às horas mais inconvenientes, às três, quatro da madrugada, sobre a Ponte Velha, no Penedo da Saudade, berrávamos por Ele, só pelo prazer transcendente de atirar um pouco do nosso ser para as alturas, quando não fosse senão em berros¹⁹.

E, quando o assunto era religião, a admiração de Eça e de seus amigos voltava-se para aqueles filósofos e pensadores que contestavam a tradição, tal qual a atitude empregada com relação a outros temas por quais mantinham interesse. Eça revela o entusiasmo exercido sobre eles por certo professor de teologia da Universidade de Coimbra, revoltado contra os dogmas e adepto de práticas de misticismo sensual, portanto heréticas:

Era um teólogo de costumes quietos, que lia Balmes e sofria do fígado. Pois corria pelo cenáculo que este padre sombrio, todas as noites, colocava uma Bíblia aberta sobre os seios nus da sua amante, e à luz de uma tocha se repastava das amarguras do Eclesiastes! E todos nós acreditávamos com inveja nesta Bíblia, nestes seios, nesta tocha... Assim era essa geração²⁰.

Nessa época o conhecimento do exotismo das civilizações orientais impulsionava os questionamentos acerca do Cristianismo e, corriqueiramente, a contestação de qualquer força sobrenatural atuando sobre o homem, bem como uma inicial relativização da divindade de Jesus Cristo, estava muito em voga.

O século XIX conheceu diversos pensadores que se detiveram a emitir uma visão contemporânea sobre o problema religioso e das origens das religiões, muitos deles, além de serem estudados na universidade, eram admirados e lidos com muito entusiasmo por Eça e seus amigos:

Coimbra vivia então numa grande actividade, ou antes num grande tumulto mental. Pelos Caminhos de Ferro, que tinham aberto a Península, rompiam cada dia, descendo da França e da Alemanha (através da França), torrentes de coisas novas, idéias, sistemas, estéticas, formas, sentimentos, interesses humanitários... Cada manhã trazia a sua revelação, como um sol que fosse novo. Era Michelet que surgia, e Hegel e Vico, e Proudhon; e Hugo, tornado profeta e justiceiro dos reis; e Balzac, com o seu mundo perverso e lânguido; e Goethe, vasto como universo; e Poe, e Heine, e creio que já Darwin, e quantos outros!²¹

De fato, como afirmamos em pesquisa recente²² e outros alentados trabalhos também comprovaram²³, as “vozes” destes intelectuais estão presentes no discurso literário de Eça desde os primeiros escritos até os derradeiros.

De acordo com CARVALHO (1995), BUENO (2000) e NERY (2005) precisamente em relação à temática religiosa, encontra-se ecoando em toda a produção queirosiana as “vozes” de diversos intelectuais estudados em Coimbra, os quais escreveram suas exegeses laicas durante o século XIX – entre eles: Ernest Renan (1823-1892), David Strauss (1808-1874) e Ludwig Feuerbach (1804-1872) - e ajudaram Eça a, direta ou indiretamente, configurar um pensamento religioso ou redefinir seus paradigmas em relação à religião oficial de Portugal: o Cristianismo.

É mister mencionar que foi para o Cristianismo, mais do que para qualquer outra religião, que o interesse de Eça voltou-se, provavelmente por ser essa a principal religião do Ocidente e a base do Catolicismo.

Findamos nossa análise crendo que para os pesquisadores da obra de Eça de Queirós, voltar ao período no qual o autor estudou em Coimbra, pode ser revelador não simplesmente de um Eça entusiasmado com a "encantada e fantástica Coimbra", como ele mesmo se referia à Universidade, mas da maneira inicial de como o escritor lidou com diversos temas que permaneceram presentes ao longo de toda a sua produção que estava por vir.

REFERÊNCIAS

BUENO, Aparecida de Fátima. *As Imagens de Cristo nas obras de Eça de Queiroz*. Tese de Doutorado. IEL, UNICAMP: Campinas, 2000.

CARVALHO, Maria Tereza. *Literatura e Religião: Três momentos de aproveitamento do Novo Testamento na literatura portuguesa*. Dissertação de Mestrado. IEL, UNICAMP, 1995.

MÓNICA, Maria Filomena. *Eça de Queirós*. 4ª ed. Lisboa: Quetzal Editores, 2001.

NERY, Antonio Augusto. *Santidade e humanidade: aspectos da temática religiosa em obras de Eça de Queirós*. Dissertação de Mestrado. Curitiba, UFPR, 2005.

SARAIVA, António José. *As Idéias de Eça de Queiroz*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1950.

QUEIRÓS, Eça de. *Notas contemporâneas*. Porto: Lello e Irmãos, 1945.

NOTAS

¹ SARAIVA, 1950, p. 33.

² Doravante AQ nas referências de citações.

³ AQ, p. 262.

⁴ AQ, p. 264.

⁵ AQ, p. 264.

⁶ AQ, p. 266.

⁷ AQ, p. 264.

⁸ MÓNICA, 2001, p. 268.

⁹ Cf. NERY, 2005.

¹⁰ MÓNICA, 2001, p. 21.

¹¹ AQ, p. 261.

¹² MÓNICA, 2001, p. 21.

¹³ Impossível não remetermos àquela passagem de *Os Maias* na qual Eça ilustra a requintada educação inglesa de Carlos da Maia em detrimento da praticada em Portugal. O protagonista fora criado com muitos banhos frios e brincadeiras ao ar-livre. A passagem parece querer indicar uma concepção de que tudo que é moderno é antimístico. (Ver: QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. Porto: Lello e Irmãos, 1950).

¹⁴ MÓNICA, 2001, p. 22.

¹⁵ AQ, p. 258.

¹⁶ Cf. AQ, p. 265.

¹⁷ Interessante lembrar que Damião, durante a narrativa de Artur Corvelo, possui atitudes muito parecidas com as de Antero de Quental. (Ver: QUEIRÓS, Eça de. *A capital*. Porto: Lello e Irmãos, 1955).

¹⁸ MÓNICA, 2001, p. 21.

¹⁹ AQ, p. 262.

²⁰ AQ, p. 263.

²¹ AQ, p. 260.

²² NERY, 2005.

²³ BUENO, 2000; CARVALHO, 1995.

LINGUAGEM E INDIFERENÇA: RICARDO REIS É VERSOBárbara de Oliveira Santos - UERJ¹

Procura a arte imitar a Natureza; mas imitá-la completamente. À obra de arte, porém, dado que é produto do pensamento e não da natureza, falta uma coisa – *a vida*. Por isso a “imitação completa” que da natureza procura o artista tem de encontrar maneira de dar a vida à obra de arte.

(Antônio Mora)

Este trabalho apresenta-se a propósito da obra poética de Ricardo Reis, sobre a qual são lançadas questões que pretendem pensá-lo como gesto poético que se instala pela indiferença. A pretensão deste estudo é perceber de que maneira a indiferença pode ser tomada como elemento pelo qual se pode compreender o caráter do cumprimento do fim da arte na referida obra, ou seja, como o postulado aristotélico “a arte imita a natureza” comparece nos poemas assinados por Reis.

As questões que envolvem a ideia de indiferença na criação artística dizem respeito a uma concepção da linguagem que a compreende como instância em absoluta precedência, que está fora, inclusive, dos domínios do próprio artista. Assim, supõe-se que tal concepção manifesta-se no modo como se apresenta a obra poética assinada por Ricardo Reis, em que versos são percebidos segundo uma expressão de submissão e aceite da condição primordial da linguagem. Precedente ao ato de escrever versos, a linguagem é tomada como dado que inaugura as possibilidades sob as quais se dá o trabalho de arte, mantendo-se resistente as tentativas de apropriação ao passo que concede os elementos com os quais se compõe a obra.

Dessa forma, pode-se compreender que a obra poética resguarda-se numa esfera da indiferença, uma vez que Ricardo Reis é tomado como dado consubstanciado pela indiferença da linguagem, em conformidade e atendimento à ideia de que fazer arte é uma incessante tarefa de aperfeiçoamento, cujas condições abrem-se na medida em que se admite a inacessibilidade e a estranheza das possibilidades oferecidas pela

¹ Mestranda em Literatura Portuguesa no Programa de Pós Graduação em Letras da UERJ.

linguagem, as quais somente se dão a conhecer quando tornadas cada uma delas um outro: obra.

A tarefa de Ricardo Reis é a tarefa de escrever versos. Nos versos, cujas pronúncias proferem a inexorabilidade do destino, não há escolha tampouco vontade e compreende-se que Reis, portanto, deve atender igualmente àquilo que pronunciam, àquilo de que os versos são enunciados e exemplo. Nesse sentido, é razoável supor que Ricardo Reis é a tarefa que lhe cabe, não se antepõe aos versos tampouco está para além deles. Seu destino é o destino absoluto dos versos. Se assim é, Reis abandona-se no terreno da poesia, deixando que os versos assumam-se como a própria tarefa e encerrem-se como solução desta. Há um gesto de abandono de Ricardo Reis, que consiste em atirar-se ao destino, morrendo enquanto poeta, podendo assim ser salvo na sua sobrevida dos versos, na tarefa em que está sua própria solução.

Abandonar-se dessa maneira demonstra íntegra submissão ao traço de indiferença da linguagem. Pode-se inclusive afirmar que a indiferença da linguagem é a permissão para que a obra poética assinada por Ricardo Reis sustente-se no estado precedente da linguagem, já que se se procura um poeta acha-se um verso. Assim, a escrita de um verso deve ser tal qual a escrita do nome, em que nome e verso conjugam-se pela indiferença. E nesse sentido, assinar e escrever versos são gestos dotados de igual envergadura.

Sendo assim, pode-se supor que Ricardo Reis é autorizado a assumir um ato de nomeação. Nomear os versos com seu nome é como restitui-lhes algo que nunca perderam, a dignidade de ser, pois enquanto nome aos versos interdita-se a possibilidade de lançar-lhes sugestões do que são, uma vez que o verbo ser, precedido do nome, ganha absoluta intransitividade, tornando também intransitivo aquilo que lhe cerca. Sendo nomeados, os versos repousam na indiferença do nome Ricardo Reis, o que garante a interdição do ímpeto de criar-lhes predicativos que não sejam também nomes: os versos são Ricardo Reis; Ricardo Reis é verso. Os versos ganham a propriedade do nome, modo com que se mantêm inacessíveis à compreensão que intenta decodificá-los, uma vez que são acolhidos como dados primordiais da linguagem.

Sob a propriedade do nome, os versos asseveram sua autonomia, garantem a possibilidade de conservarem-se nos domínios da linguagem antecedente, onde se portam como instâncias que lidam pela indiferença ao que se lhes apresenta como alheio. Assim, a tarefa é cumprida tanto mais seja preservada a condição precedente da linguagem no poema – pela estranheza inalienável em que vida e poema

conjugam-se. Nos lugares onde se procura encontrar o consolo Ricardo Reis oferece rigidez. A solução que diz respeito ao poema não desfaz o mistério abraçado pela arte. O poema como solução apenas pode atestar um saber não sobre a vida, tampouco sobre a arte, mas um saber da arte, enigma sob cifras, versos.

Assim, Ricardo Reis coloca-se em absoluta submissão, oferece uma saída que não advém da solução como resposta, mas da solução como cumprimento do desígnio que lhe pesa sobre os ombros. Desse modo, o poema não almeja liberdade, pois já seria ela uma concessão. A determinação do poema é a realização da tarefa a cujo cumprimento nada é concedido a não ser a atribuição do dever, ou da dívida, de que tudo seja posto sob a indiferença do nome poema, cuja assinatura é Ricardo Reis.

Então, Ricardo Reis deve ser nome em constante indiferença ao nome poema. Assim ganha uma disposição criadora evocando tudo pela pronúncia Ricardo Reis. Ao fazê-lo, toma a inexpressividade do nome como possibilidade de tudo ser pela primeira vez nomeado pelo poema. A inexpressividade do nome não indica ausência de expressão, mas a qualidade do inexpressivo que qualquer nome carrega em si uma vez que é dado primordial da linguagem. Tal qualidade assalta a particularidade de um nome, encerrando-o na indiferença com todos os nomes. A autonomia do poema talvez esteja nesta pista: sob a propriedade do nome poema acentua-se a propriedade do nome Ricardo Reis, a partir do qual cada coisa, nomeada pelo poema, ganha singularidade.

Ricardo Reis, consubstanciado da indiferença, é assinatura que assinala a autoridade do nome que, enquanto dado primordial da linguagem, não aponta para nenhum dado externo à obra poética. Ricardo Reis é assinatura que não marca, portanto, uma presença, tampouco ausência, mas a resistência de algum tipo estranho de sobrevida que respira enquanto tudo vai morrendo. Pela indiferença do nome, Ricardo Reis compartilha deste denso e escasso ar, inscrevendo-se pela ação da indiferença maior da linguagem: nomear. Ao encarnar-se de tal disposição criadora dispõe versos sob a mesma condição mítica de seu nome – elemento este que, pertencente a tal esfera precedente, governa soberano no reino de imposições da própria linguagem.

Nome criado pela indiferença e que, portanto, coloca-se em indiferença frente aos versos, Ricardo Reis só é compreendido como instância criadora ao passo que também é verso. Anunciar que Ricardo Reis é verso é comprometer-se com a ideia de que seu nome é a assinatura de uma linguagem poética que se ampara na instância que lhe dá o solo sobre o qual os versos podem arquitetar-se. Dessa forma, diz-se que os versos são abandonados uma vez que sobre eles não se imprime a marca de um sujeito,

uma assinatura que assuma autoria tampouco propriedade particular. O trabalho poético assinado por Ricardo Reis afiança, assim, a afirmação de que “Sem sujeito: há talvez poema, e talvez ele se deixe, mas nunca o escrevo. Um poema, nunca o assino. O eu apenas existe em função da vinda desse desejo: aprender de cor.”¹

Acredita-se que o projeto artístico pessoano – assinaturas heteronímicas – demonstra-se, desde já, como um enunciado geral de uma concepção de trabalho de arte que admite a antecendência da linguagem, a partir da qual as assinaturas assinalam questões que se erguem como sugestões sobre o que seja a atividade artística. Nesse sentido, as assinaturas dos heterônimos – cujos gestos configuram movimentos de despersonalização – comparecem como elementos que problematizam, inclusive, a ideia de assinatura como marca de autoria capaz de conferir autenticidade ou qualidade à obra. Põe-se em discussão o fato de as emoções e sentimentos pessoais do artista, sujeito empírico, estabelecerem um vínculo causal com a obra.

Uma vez que o gesto artístico é alçado pela impessoalidade, garantida nos movimentos de despersonalização, suspende-se tanto a ideia de sujeito genial (de base romântica) como a da anulação do “eu”, própria ao clássico. O que subjaz às assinaturas é, portanto, uma concepção da linguagem que garante sua condição primordial, promulgada nas obras poéticas segundo o próprio gesto de assinar. Cada assinatura encerra não só um estilo ou uma personalidade distinta da de Fernando Pessoa, mas uma índole criativa que, no universo em que se constitui, submete-se à indiferença da linguagem.

Sempre alheia, a linguagem garante autonomia ao trabalho de arte que a concebe como força produtora, como instância a partir da qual versos são elaborados na medida em que são acolhidos, no ato criativo, como dados pré-existentes, resguardados na antecendência de tal instância. Ricardo Reis, assinatura da indiferença, oferece o campo em que os versos assentam-se atendendo à ideia de que a autoria é do poema, não da assinatura:

Mas é a obra alguma vez acessível em si? Para se tal conseguir, seria preciso retirar a obra de todas as relações com aquilo que é outro que não ela, a fim de a deixar repousar por si própria em si mesma. Mas é isso que visa já o mais autêntico intento do artista. Através dele, a obra deve ser libertada para o puro estar-em-si-mesma. Justamente, na grande arte, e só ela está aqui em questão, o artista permanece algo de indiferente em relação à obra, quase como um acesso para o surgimento da obra, acesso que a si próprio se anula na criação.²

Sobre o caráter do cumprimento do fim da arte, a sugestão é que Ricardo Reis,

como assinatura da indiferença, realiza sua tarefa não copiando os modelos da natureza, mas imitando a indiferença desta mediante seus processos de criação, tomando a indiferença como tarefa e solução, como possibilidade de a poesia criar algo que possa ser tal e qual natureza. Assim, tais indicações sugerem que Ricardo Reis encarrega-se de ser linguagem enquanto natureza, lidando consigo, assim como a natureza, pela indiferença ao que é e ao que faz.

Uma após uma as ondas apressadas
Enrolam o seu verde movimento
E cham a alva spuma
No moreno das praias.

Umas após uma as nuvens vagarosas
Rasgam o seu redondo movimento
E o sol aquece o espaço
Do ar entre as nuvens scassas.

Indiferente a mim e eu a ela,
A natureza deste dia calmo
Furta pouco ao meu senso
De se esvaír o tempo.

Só uma vaga pena inconsequente
Pára um momento à porta da minha alma
E após fitar-me um pouco
Passa, a sorrir de nada.³

Admitindo um princípio rigoroso de realização, a poesia Ricardo Reis apresenta-se como natureza na medida em que os versos são gerados sob a indiferença da linguagem, à semelhança dos princípios rígidos envolvidos nos processos de criação na natureza. Nos ditos processos de criação da natureza, supõe-se que a natureza e os seres que gera situam-se numa relação de indiferença: a natureza, enquanto cria, é indiferente aos meios de que se faz, pois obedece a um princípio rígido de geração de elementos; do mesmo modo, ela é indiferente aos próprios elementos criados, uma vez que estes são a natureza mesma, e ao mesmo tempo não o são porque são diferenças que lhe escapam.

Os versos ajustam-se à sua tarefa ao mostrarem-se obedientes a tais preceitos, e sua liberdade em nada se confunde com descomedimento ou falta de limites. Pelo contrário, obedecendo à idéia de que “a arte é a expressão de um equilíbrio entre a subjetividade da emoção e a objetividade do entendimento”⁴, os versos precisam ser regulados pelo espírito de que nascem para apresentarem-se indiferentes, oferecendo como resposta a qualquer postura arbitrária travestida de suposta liberdade uma harmonia manifestada. A escolha dos versos, portanto, é render-se ao destino que lhes

cabe, criando-se e sustentando-se, indiferentes, pela natureza que os rege: linguagem.

Pode-se dizer que Ricardo Reis obedece a uma lei abstrata do verso, de maneira semelhante ao que na natureza é chamada de lei natural. Tal imposição, no âmbito artístico, diz respeito ao ato de criação como ação desvinculada da vontade e do juízo de gosto, uma vez que o exprimir dos versos é ditado por uma ideia de submissão: os versos submetem-se à sua própria assinatura, o verso Ricardo Reis. Assim, ao imitar a indiferença da natureza, Ricardo Reis confere rigidez aos processos de criação no âmbito da arte poética, cujo resultado esperado deve ser sempre o cumprimento da feição puramente artística da arte: a beleza – “não a vida com beleza”, mas “a beleza com vida”⁵. Se o poeta imita a natureza nesse sentido, o que cria é comparável a um “novo ser vivo”, a um “animal”⁶. Na medida de sua singularidade, pode-se afirmar que cada verso da poesia Ricardo Reis comporta-se pela beleza da indiferença, estranhamente semelhante à beleza que comporta a perfeição de cada ser vivente na natureza.

Supõe-se que as leis de composição da poesia Ricardo Reis assemelham-se por dessemelhança às leis rígidas da natureza no sentido de os versos não recusarem o destino, submetendo-se ao dado absoluto que paira sobre deuses e homens. Ao ato de escrever versos é conferido o comportamento mais ordinário visto na natureza, que consiste em mortificar tudo quanto faz nascer. Nos versos não há desvio, escape das leis de composição pelas quais cumprem uma finalidade sem fim. Os versos sabem que morrem e, assim, respiram na condição de sobrevida enquanto dura o fôlego do poema, oferecendo-se em curtos instantes em que permanecem sóbrios diante do temor da morte, o qual compartilham fazendo desse temor algo que, em vez de provocar desmandos, imprime aos versos frieza e equilíbrio.

Nada fica de nada. Nada somos.
Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos
Da irrespirável treva que nos pese,
Da húmida terra imposta,
Cadáveres adiados que procriam.

Leis feitas, státuas altas, odes findas –
Tudo tem cova sua. Se nós, carnes
A que um íntimo sol dá sangue, temos
Poente, porque não elas?
Somos contos contando contos, nada.⁷

As aspirações mínimas de Ricardo Reis dizem respeito a um comportamento de

caráter disciplinado. Isso refere-se, principalmente, ao fato de que Reis assevera que “deve haver, no mais pequeno poema de um poeta qualquer coisa por onde se note que existiu Homero.”⁸ É por se submeter a regras rigorosas na sua execução, dado o espírito clássico com que se ergue, que Reis vigia uma liberdade tal de ser como é, e se torna urgente reconhecer, neste rigor, que poesia Ricardo Reis “é uma arte que admite um princípio de autoridade, determinando a partir dele suas possibilidades de livre expressão”.⁹

Os versos, neste andamento, preservam sua autoridade de expressão, corroborando sua autonomia, seu movimento livre, dado por um princípio formal rigoroso ditado por eles mesmos – Ricardo Reis –, pela poesia de que são todo e parte indiferentemente. Os modelos gregos não perderam sua substância de autoridade e tampouco se tornaram meras normas. A liberdade dos versos existe na ilusão da liberdade, ditada por uma disciplina que não se inspira nas regras do estilo clássico, mas na disciplina do próprio espírito clássico: na lucidez, na sobriedade e na concisão corolárias à arte clássica.

Ponho na altiva mente o fixo esforço
Da altura, e à sorte deixo,
E as suas leis, o verso;
Que, quando é alto e régio o pensamento,
Súbdita a frase o busca
E o scravo ritmo o serve.¹⁰

Assinatura que representa, segundo uma personalidade que finge sem fingimento, ou segundo a personalidade que não tem, ou não deseja ter, Reis cria versos segundo um pensamento atuante sobre a emoção, dramatizando-a, quando o entendimento atua sobre a sensibilidade. Sem identidade, plenamente vazio, cabendo ali toda a tradição, Reis desperta para sua condição moderna porque, ao imitar a indiferença da natureza, realiza uma representação cujo valor é infinito.

Ao cumprir o fim da arte, o que Reis representa é uma memória infinita dos gregos, onde se conserva uma potência da própria memória e sua tarefa torna-se um conservatório de recordações pelas quais respiram os ideais de sua arte. O caráter do cumprimento do fim da arte assinalado permite que Ricardo Reis seja uma diferença entregue ao dado idêntico que mantém com os artistas gregos. Assim, Reis faz de si uma diferença diferindo, uma espécie de teatro de metamorfoses e de permutações cuja representação só pode representar a memória que faz de si: Ricardo Reis é grego.

Ricardo Reis é moderno na medida em que mantém indizível o que é.

Reis ergue pequenos túmulos – poemas – para a história da arte; sopra a tradição que o Clássico ainda não havia conhecido não porque volta ao passado, mas porque remonta seu dado arcaico ao tornar moderno o dever de “nos criar uma alma grega, para podermos continuar a obra da Grécia”.¹¹ Tal continuidade é uma exigência, que confere aos gregos um inalienável valor de eterno, na medida de uma força de coação da arte, fio que deve manter-se estendido, sobre o qual as grandes obras sustentam-se.

Lançando olhar sobre a natureza, Ricardo Reis é clássico, não imitando a arte antiga tampouco seus fundamentos, mas tornando moderno o ideal clássico. Ao olhar a natureza, imitando apenas a indiferença de seu comportando ao criar, recolocando em cena um novo modo de proceder, dessemelhante ao dos artistas antigos – cuja índole era a sobriedade –, Ricardo Reis faz despertar a possibilidade da obra, embora se depare com a minguada possibilidade de uma grande arte ou, talvez, com a impossibilidade de uma obra de arte moderna.

Severo narro. Quanto sinto penso.
Palavras são ideias.
Múrmuro, o rio passa, e o som não passa,
Que é nosso, não do rio.
Assim quisera o verso: meu e alheio
E por mim mesmo lido.¹²

Frente à impossibilidade da feitura de uma obra moderna, Reis é indiferente, acolhendo tal situação como possibilidade do cumprimento da tarefa que oferece sua própria solução: poema – palavra eterna. O poeta torna-se a natureza da linguagem a qual, por ser indiferente ao que faz, acaba por criar o próprio obstáculo à execução da obra, dando-lhe, em contrapartida, não só o terreno sobre o qual ela pode realizar-se, mas também a maneira de realizar-se. Na esfera da arte, se Ricardo Reis é linguagem, impossibilidade é ideia, o que significa a possibilidade primeira de arte. É possível dizer, então, que Ricardo Reis não se esgota na impossibilidade da arte moderna, mas esgota sua impossibilidade nela.

Ricardo Reis é capaz de ser o anúncio moderno do postulado aristotélico, porque, ao imitar a indiferença dos processos de criação da natureza, apropria-se do “dom da Natureza”, que é o “dom de nada”. Assim, Reis pode simular o que “a Natureza faz de si mesma, que é ser mais essencialmente pura e inapreensível *poësis*: força produtora e formadora, energia no seu sentido estrito, perpétuo movimento de

apresentação”¹³. Ricardo Reis é ato poético que, submetido à tarefa de criação, não se atrela a um criador, pois diz respeito a um gesto de fundação, cujas origens mantêm-se veladas no estado antecedente da linguagem. Os versos emergem como sob uma imposição de nascimento, uma necessidade que se inscreve na finalidade sem fim da arte. Assim, é possível pensar que a linguagem ali não é dado apropriado, mas instância que apropria, que submete meios e fins do trabalho de arte ao aperfeiçoamento não mais da natureza, mas da própria arte.

A poesia Ricardo Reis responde, então, como linguagem que é capaz de ser natureza; cria e, sendo indiferente ao que cria, é a possibilidade de a poesia ser algo em que habita uma finalidade sem fim, um imperativo de nascimento, uma sugestão de mundo. É por admitir-se sob o imperativo de sua tarefa que a poesia é a única história que o homem não conta; ou só conta ao passo em que é contado por ela. O poema assinado por Reis respira pela palavra morte, destino dos versos enquanto pronuncia derradeira. Enquanto linguagem que respira sua precedência, Reis faz de si mesmo uma natureza que se torna, pela indiferença, um fragmento de uma história intemporal, e por isso somente pode dar acesso a uma pré e pós-história, que “não é a história humana, e sim história da natureza: destino. Sujeita ao destino, a vida humana é efêmera, porque é a vida do homem criado, do homem como criatura, como ser natural.”¹⁴

Se qualquer elemento criado pela natureza nasce sob um imperativo absoluto – cujo escopo deve ser discutido em termos –, então a necessidade do nascimento de um poema não se baseia em argumentos, pois diz respeito a uma situação de inevitabilidade, constituindo-se como um “gesto de existência”¹⁵ que, em si, não toma a indiferença nem como sua causa tampouco como seu resultado. Ricardo Reis, verso imperativo da linguagem, atribui, assim, um valor de naturalidade ao gesto poético, como se o poema devesse estar ali como uma árvore, ou um rio que passa. O que faz Reis refere-se, então, à simulação de uma operação própria à arte, em que o fim deve ser imanente aos meios:

A Natureza nos apresenta uma finalidade dispersa. Ela é uma demonologia, repleta de forças supranaturais, das quais nenhuma é sobrenatural.

(...) Ao tentar pensar a Natureza segundo uma finalidade, só se dispõe de conceitos vagos. Para dar sentido verdadeiro à finalidade, é preciso voltar ao homem. Mas já não se deve tomar o homem como fenômeno, é preciso tomá-lo como número. O verdadeiro país da finalidade é o homem interior: (...) como “meta final” da Natureza, na medida em que ele não é Natureza mas pura liberdade sem raízes.

(...) A finalidade só subsiste diante do pensamento pela decisão do homem de ser livre e moral. O homem é *antiphysis* e arruína a Natureza opondo-se a ela.¹⁶

Neste processo, ao criar versos lidando pela mesma indiferença com que se comporta a natureza ao criar, Reis pode recordar os limites da arte. A arte, por mais que imite a natureza, não pode gerar a vida, não pode alcançar tal nível de perfeição – algo que já haviam intuído os gregos. Entretanto, ao imitar tal indiferença, Ricardo Reis aperfeiçoa a linguagem que o gera, tornando-se “verso-assinatura” do poema, natureza que gera versos pela indiferença de que se constitui.

Reis cria um poema à semelhança de um animal uma vez que transforma os aspectos referentes aos meios de composição de um ser vivente na natureza em feições particulares da arte. O poema constitui-se e comporta-se estranha e alheamente a um ser vivente, transformando a indiferença em um dado de aperfeiçoamento da arte, já que a arte, ao reconhecer seus limites em relação à natureza, passa a aperfeiçoar a si mesma, fazendo de si um dado que se mantém em indiferença absoluta à vida.

A vida que habita na arte poética chamada Ricardo Reis é, pois, a ideia de vida que corresponde à beleza da indiferença com que os versos pronunciam que “Só nós – ó tempo, ó alma, ó vida, ó morte! – / Mortalmente compramos / Ter mais vida que a vida.”¹⁷ Conservando-se no ditado de uma vida que não tem, o poema é concebido como “uma forma de crítica, porque fazer arte é confessar que a vida ou não presta, ou não chega”¹⁸. Reis, assim, é a indiferença à vida, compondo-se no andamento do anúncio em que cada verso respira numa proximidade radical com a morte. Infere-se, assim, que poema e vida não se ajustam, pois o poema, se reconhecido enquanto ditado da vida, prolonga-se para além da escassa duração da vida ditada, perpetuando a tarefa de pronunciá-lo de cor. Nesse ambiente precedente, o poema consome a vida lentamente, ditando-a, vivendo uma vida que não tem, mas sabido de que “Tudo que cessa é morte, e a morte é nossa / Se é para nós que cessa.”¹⁹

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico – O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Tradução de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução e organização de Sérgio Paulo Roaunet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* Tradução de Oswaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 2008.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos - ensaios sobre arte e filosofia*. Organização de Virginia de Araujo Figueiredo e João Camillo Penna. Tradução João Camillo Penna. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza: curso do Collège de France*. 2ed. Texto estabelecido e anotado por Dominique Ségler. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

_____. *Poesia / [poesias de] Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NOTAS

- ¹ Derrida, 2003, p. 10.
- ² Heidegger, 2008, p. 31.
- ³ Pessoa, 2000, p. 75.
- ⁴ Idem, 1999, p. 253.
- ⁵ Ibid., p. 230.
- ⁶ Ibid., p. 255.
- ⁷ Idem, 2000, p.130-131.
- ⁸ Idem, 1999, p. 147.
- ⁹ Argan, 1999, p. 15.
- ¹⁰ Pessoa, 2000, p. 18.
- ¹¹ Idem, 1999, p. 180.
- ¹² Idem, 2000, p. 128.
- ¹³ Lacoue-Labarthe, 2000, p. 171.
- ¹⁴ Benjamin, 1984, p. 35.
- ¹⁵ Lacoue-Labarthe, 2000, p. 290.
- ¹⁶ Merleau-Ponty, 2006, p. 39-40.
- ¹⁷ Pessoa, 2000, p. 89.
- ¹⁸ Ibid., p. 239.
- ¹⁹ Ibid., p. 113.

MARIA AMÁLIA VAZ DE CARVALHO: BREVE PERFIL BIOGRÁFICO E RECOMPOSIÇÃO DE PARTE DE SUA OBRA

Bianca Santos Coutinho dos Reis - UERJ¹

Numa segunda-feira, 1º de fevereiro de 1847 na Rua Poiais de São Bento, 88 – freguesia de Santa Catarina, Lisboa – vinha ao mundo uma autora de nome imponente e de descendência ilustre (Francisco de Sá Miranda era seu tio-avô). Além do sucesso de seus escritos em seu país, faria com que suas ideias atravessassem o Atlântico.

Maria Amália Vaz de Carvalho nasce durante o Cabralismo (1842-1851), período em que António Bernardo da Costa Cabral dominou a política portuguesa. Mais precisamente, nasce no momento em que acontecia uma guerra civil (1846-1847). O país estava em época de revoltas populares, de contestação ao governo Costa Cabral, crise econômica, intervenção estrangeira, consolidação do ideário liberal e implantação de partidos políticos.

Grande parte da sua vida passou no solar de seus pais, em Pintéus, próximo de Santo António do Tojal - Loures. Foi neste lugar, na época uma espécie de centro intelectual onde se reuniam os homens mais eminentes do Romantismo, que, aos 20 anos, leu seu primeiro trabalho poético: *Uma Primavera de Mulher*, resultado do desenvolvimento espontâneo de qualidades literárias. Encontravam-se presentes António Feliciano de Castilho, Latino Coelho, Bulhão Pato e outros grandes autores. Tratava-se de um poema em quatro cantos que fora publicado em 1867, com prefácio de Tomás Ribeiro e elogiado por Castilho, Mendes Leal e Bulhão Pato.

Assim, no aconchego de amigos e familiares, Maria Amália Vaz de Carvalho inicia sua carreira literária. As responsáveis pela sua educação tinham sido sua mãe e uma ama semi-analfabeta. O interesse pelas letras, provavelmente, surgiu da convivência em sua casa com grandes escritores, além de seu interesse intelectual e curiosidade.

¹ Pós-Graduada em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

Esse interesse literário levou-a a ler um livro de poesias, publicado em 1871, intitulado *Miniaturas*, do poeta brasileiro, criado em Portugal, Gonçalves Crespo. Interessou-se então em conhecer o autor daquela obra que tanto a agradara. A partir daí passaram a se corresponder, até casarem-se, em 12 de março de 1874. A vida conjugal de Maria Amália e Gonçalves Crespo começou à distância, pois o poeta estava terminando curso de Direito em Coimbra. Enquanto isso a autora continuava em casa de seus pais.

Em 1877 foram viver no Minho a convite de amigos. No ano seguinte voltam a Lisboa, onde, no período de dois anos, tiveram dois filhos. A vida de esposa e mãe não tolheu a capacidade literária. Pelo contrário, a partir da união com Crespo, em 1874, passou a escrever para periódicos e publicar poemas. Da experiência maternal e conjugal tirou inspiração para publicar livros dedicados e endereçados principalmente às mulheres.

O ano de 1883 para Maria Amália Vaz de Carvalho foi de perdas. Vítima de intensa vida social e graves problemas de saúde, Gonçalves Crespo falece em 11 de junho, deixando dois filhos pequenos e um ainda em gestação. Viveram juntos apenas nove anos. Dias depois da morte do marido, nasce o terceiro filho, que não chegou a completar um mês, falecendo em 17 de julho.

Viúva, com dois filhos, sua situação econômica a fez trilhar com mais afinco o caminho de cronista. Escreveu para jornais de Lisboa, do Porto, de Paris e do Brasil. Apresentando-se, no último, como uma irmã às leitoras, demonstra um carinho especial, pondo-se de forma modesta e humilde para com as que leem o periódico².

Venho hoje apresentar-me, pela primeira vez, revestida do honroso cargo de folhetinista do *Jornal do Commercio*, ao publico brasileiro, que me prendem, ha tanto, laços de profunda sympathia, e principalmente ás formosas leitoras fluminenses, que me não conhecem, e me receberão porventura com a desconfiança que nos inspira o que é para nós inteiramente novo.”

(...)

Eu, porém, entrando aqui, neste mundo mais respeitavel e mais severo do que o frivolo mundo dos salões, atravessando sózinha e desprotegida o oceano que estende entre mim e aquelles que hoje são meus juizes – e que serão talvez amanhã meus amigos – a intima extensão dos seus plainos azues, com provas de muito maior ousadia, abalanço-me a muito mais ardua empresa, porque me não escuda o talento, que é uma grande força, nem a consciencia do merito, que tenho a certeza de não possuir.

E, contudo, venho cheia de fé, de confiança, de orgulho honesto e bom.

Venho de um paiz de irmãos fallar ás minhas leitoras de áquem do Atlantico, de assemtos que devem saber echo sonoro em todos os corações femininos que sentem, em todos os espiritos femininos que pensão.³

Continuou com seus filhos no prédio da Travessa de Santa Catarina, onde se instalara com seu marido na volta a Lisboa. O seu *Cantinho*, como gostava de chamar sua casa, era um salão de amizades e discussões literárias, um dos últimos salões literários de valor da cidade, onde Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Camilo Castelo Branco e outras personalidades figuravam em reuniões literárias.

Trabalho intenso e muitos amigos não lhe aliviavam a dor da perda do marido e filho. Mesmo não parando de escrever, preocupava os amigos seu estado de tristeza. Foi com o propósito de se equilibrar psicologicamente que, em 1893, hospedou-se em casa de Eduardo Prado, em Paris. Andou por todos os lugares importantes da época e escreveu sobre eles. Sua vida literária tomou novo fôlego, embora a sua alma continuasse “doente”. Procurando refúgio, encontrou-o em Cascais, em casa oferecida pela Duquesa de Palmela, seu “lugar de cura”, porque ali encontrava serenidade, repouso... e o mar.

Durante seus 74 anos de vida viu seus maiores amigos, alguns envoltos em dramas, morrerem. A partir de 1910, a sua atividade literária foi declinando. Com o advento da República e o triunfo do positivismo, ideais com os quais não concordava, seus escritos já não eram mais tão disputados como antes pelos periódicos e seu público ia desaparecendo. Porém o Brasil continuava a dar-lhe apoio. Aqui via esperanças e tinha boas perspectivas.

Apesar de não ter mais uma intensa vida literária em Portugal, ainda era respeitada e homenageada. Foi assim que, em 1912, aos 65 anos, 45 dedicados à literatura, foi eleita, juntamente com Carolina Micaëlis de Vasconcelos, sócia-correspondente da Academia das Ciências de Lisboa da Classe de Letras (2ª classe), entrando assim para a história desta casa como a primeira escritora portuguesa a ocupar um lugar na Academia.

A partir daí sua saúde tem um declínio significativo, a doença e o sofrimento começam a tomar conta da escritora e seus trabalhos se tornam muito irregulares. Depressiva, já não tão valorizada em Portugal, e com sua saúde muito frágil, em 24 de março de 1921 Maria Amália Vaz de Carvalho falece, aos 74 anos, em sua casa à Travessa de Santa Catarina, 11-1º - Lisboa.

Há várias homenagens à autora espalhadas por Portugal e até no Brasil. No bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, há uma rua que leva seu nome, assim como em Lisboa. Existe, também em Lisboa, uma escola denominada Escola Secundária Maria Amália Vaz de Carvalho e, ainda há um prêmio, instituído pela Câmara Municipal de

Loures, intitulado Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho. Este encontra-se em sua 9ª edição e premia escritores portugueses por suas obras de ficção ou poesias inéditas.

Maria Amália Vaz de Carvalho escreveu em um período de transformações em Portugal e no Brasil. Sua obra é vasta e versátil: contos, crônicas, críticas literárias, poesias, biografias, etc. Apesar de participar de um grupo seleto de escritoras influentes do século XIX, o conjunto de seus escritos encontra-se desgastado e sua obra, em parte, permanece desconhecida. Podemos atribuir alguns fatores: primeiramente por não haver novas edições, apenas as que datam do século XIX, início do século XX, ou textos inéditos, à espera, em periódicos desta mesma época, armazenados em bibliotecas; e, em segundo lugar, pelo fato de que muitas das suas opiniões talvez constituíssem – ainda e a despeito de toda a cautela que usa ao apresentá-las – uma afronta ao machismo da época. Por isso, nosso primeiro objetivo tem sido o resgate de seus trabalhos, principalmente os que atravessaram o Atlântico, tão importantes sob vários aspectos, sobretudo para o entendimento da posição das mulheres na sociedade daquele tempo.

Primeiramente pesquisei sua biografia. Passei a conhecer a autora e sua obra, em textos publicados em livro, encontrados quase todos no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.

Após esta fase, interessei-me por seus trabalhos publicados em jornais. Comecei uma verdadeira “caça ao tesouro” pelos periódicos da Biblioteca Nacional (também no Rio de Janeiro). Iniciei a busca pelo ano de 1878, quando informações em sua biografia levaram-me a crer que era seu ano inaugural na imprensa carioca e fui até 1890. Antes de 1878 e também depois, a autora já colabora em diversos periódicos da Europa, mais especificamente em Portugal e na França. Entre eles: *Jornal do Commercio*, Lisboa; *Comércio do Porto*, Porto; *Correio da Manhã*, Lisboa, *Revista Moderna*, Paris, etc.

De 1878 a 1890, encontrei textos da autora no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro (mais precisamente de 1878 a 1881), todavia acreditamos que nos anos subsequentes haja mais textos, pois na publicação *Páginas Escolhidas*⁴, 1920, há referência de um artigo escrito para o jornal que data de 1901⁵, além das várias referências encontradas em livros que afirmam que a autora colaborou bastante tempo para a imprensa brasileira.

Também, nesta pesquisa, foram encontrados textos no periódico *O Paiz*, no ano de 1885. Acredito ainda que ela tenha dado outras contribuições à imprensa brasileira, em outros estados. No *site* da Universidade Federal do Rio Grande temos disponível um texto que fez parte do *VII Seminário de Pesquisa Qualitativa: fazendo metodologia*,

2008⁶ desta faculdade, de Renata Braz Gonçalves, intitulado “História da leitura e mulheres nos jornais pelotenses no final do século XIX”⁷, que faz referência direta a Maria Amália e ainda menciona edições do periódico *Correio Mercantil*, onde a autora teria colaborado.

O conteúdo destes artigos é muito diversificado, vai de conversas entre mulheres até política; comenta sobre arte, sociedade, comportamento e traz também contos. Com alguns destes contos deu à estampa volumes, nove deles publicados sendo vivo ainda o esposo (Gonçalves Crespo) e mais treze já viúva. Além de obras de ficção, escreveu ainda duas biografias: do Duque de Palmela⁸ e da Marquesa da Alorna⁹.

Sua produção foi muito fecunda, além dos artigos em jornais e os livros publicados, a autora fazia traduções e poesias. Seu foco principal fica na educação das mulheres; e não estamos tratando daquela educação somente para o lar ou somente para brilhar nos bailes, mas, sobretudo da instrução da mulher, algo quase sempre ainda desconsiderado no século XIX pela maioria das famílias e passo fundamental para as conquistas maiores no campo dos direitos civis que se seguiriam. Para Maria Amália a mulher exercia um papel de submissão ou de futilidade na sociedade. Ou era a dona-de-casa alienada ou a mulher dos salões. Observemos neste trecho da autora encontrado em *Da situação da mulher portuguesa no século XIX*, de Joel Serrão, 1987, que corresponde à publicação *Cartas à Luiza (Moral, Educação e Costumes)*¹⁰, de 1886, como Maria Amália enxergava a situação da mulher em sua época:

No mundo moderno, a mulher representa um pouco o papel que no mundo pagão representaram os escravos, que no mundo feudal representaram os servos, que no mundo monárquico representaram os plebeus.¹¹

A autora defendia que a mulher pudesse se instruir em condições iguais às dos homens. Não que quisesse que elas assumissem cargos políticos ou que largassem suas casas, seu filhos, algo inimaginável até mesmo para uma mulher de letras como ela, mas que se educassem, tivessem a lucidez da instrução. Isto não era pouco para a época...

Tanto em seus artigos, como em seus contos, colocava a situação feminina e sempre procurava direcionar suas ideias na intenção da educação. No trecho que segue, do *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro¹², vemos que o que ela combate é a escravidão da alma, que considera ser a mais cruel das escravidões:

Na Europa e na America, comquanto a America dê á sua irmã mais velha, nisto em muitas cousas, mais um exemplo digno de imitar-se, as mulheres precisão de quem lhes falle, as console, as encaminhe; precisão de quem, em vez de accusa-las pela sua involuntaria ignorancia, as exorte com apaixonada vehemencia no resgate desta escravidão mais cruel que a do corpo – a escravidão da alma.

E' que não é outra cousa a inercia, a incoscienca em que ellas jazem, sem comprehenderem que nas sociedades modernas, tão profundamente modificadas por todas as violentas revoluções feitas pela força, por todas as pacificas evoluções feitas pelo pensamento, lhes cabe a ellas um lugar que devem assumir, sob pena de abdicarem a sua realca, até agora incontestada.¹³

No século XIX a mulher ainda era vista como um ser incapaz, dominada pela emoção e desprovida de qualquer intelectualidade, como observa Irene Vaquinhas em seu *“Senhoras e Mulheres” na Sociedade Portuguesa do Século XIX* (2000)¹³:

Com um organismo débil (órgãos delicados, uma estrutura óssea fraca, tecidos moles e esponjosos, nervos bastante ramificados o que explicaria a grande sensibilidade e o predomínio da emoção sobre a razão), sujeita a indisposições periódicas que condicionam sua instabilidade humoral, a mulher é considerada, no século XIX, como possuindo uma fisiologia patológica. Comprovaria esta fragilidade a falta de auto-controlo, o que convertia a mulher num ser a proteger. Tratava-se de um ponto de vista bastante generalizado e que Michelet sintetizou numa só frase: “a mulher é uma doente”¹⁴. O historiador Oliveira Martins partilha deste ponto de vista, expressando-o no artigo intitulado **Educação da mulher**¹⁵, no qual comenta a obra de Maria Amália Vaz de Carvalho, **Cartas a Luísa**¹⁶. E di-lo abertamente, retirando a conclusão lógica do raciocínio de Michelet: se a mulher é uma doente, o que precisa é de um médico. E prossegue, afirmando: “(...) Dantes, quando havia uma fé viva numa Deus providencial (...) essa fé amaciava todas as amarguras da vida (...). Hoje o caso é diferente (...). Deus era médico da mulher: hoje o seu médico e o tutor dessa pupila eterna é o homem: o pai, o marido, o filho. Ai da mulher que se não submeter, dócil e amavelmente, a cada um desses médicos nos períodos sucessivos de sua existência!”¹⁷

O próprio romantismo contribuiu, de certa forma e até certo ponto, para a construção da imagem feminina de ser frágil e intelectualmente incapaz, vulnerável e dócil, “presa em seus espartilhos fisicamente e moralmente, dedicada somente às prendas domésticas e instruindo-se somente para saraus e salões”.¹⁸

Porém, na segunda metade do século XIX, surgem mulheres aristocráticas e burguesas, dispostas a defender o direito à educação feminina. Em Portugal este movimento foi mais moderado, tomando primeiramente a educação feminina um dos princípios fundamentais à maternidade, à criação dos futuros homens e mulheres da nação. Em Vaquinhas (2000) vemos que esta forma de persuadir a sociedade, invocando

a maternidade, para que a mulher pudesse se instruir foi bem sucedida e contribuiu para que a defesa da educação feminina pudesse continuar sem tantos preconceitos.

(...) valorizar a maternidade é procurar desmistificar ideias correntes. Talvez por isso as feministas portuguesas – ou pelo menos algumas – procurassem dar de si mesmas uma imagem de mães devotadas. (...) Enfim é a partir do lugar da mulher na família – no caso concreto como mãe – que algumas reivindicações feministas se articulam, consideradas como extensões dos deveres femininos.¹⁹.

Argumentação conformista ou revolucionária, o que sabemos é que Maria Amália Vaz de Carvalho participou desta mudança – inicialmente quase imperceptível – de posição das mulheres. Contista, cronista, ensaísta, pedagoga, socióloga, historiadora, literata, foi pioneira, ao lembrar e questionar, a seu modo e dentro das limitações da época, a situação das mulheres.

Maria Amália Vaz de Carvalho possuía seguras opiniões políticas, artísticas, sociais e grande capacidade literária, por vezes atribuídas a vozes masculinas como Andrade Corvo e Pinheiro Chagas. Essa confusão de autoria acontecia por Maria Amália ter iniciado sua carreira de forma anônima ou assinando com o pseudônimo de Valentina de Lucena. Em meio a um mundo masculino, conseguiu destacar sua voz em defesa da mulher.

Considerada por muitos reacionária e por outros revolucionária, o fato é que esta autora faz parte da história das grandes escritoras portuguesas e este trabalho busca recompor parte de sua obra que, por alguma razão, foi esquecida. São livros de poesia, crônicas e ideias que contam parte importante da história das mulheres no século XIX. Biografias de figuras notórias da história e contos até então inéditos.

Podemos considerar Maria Amália Vaz de Carvalho uma autora a ser descoberta, pois em nossa pesquisa encontramos mais de cem crônicas e contos breves, publicados em rodapé de um jornal apenas e num breve período, o que nos faz crer que há ainda muito que fazer, muito que se pesquisar. Recompôr o espólio de Maria Amália Vaz de Carvalho é trazer à superfície costumes e opiniões da época, pois esta autora era dona, como já mencionamos, de um dos últimos salões literários, frequentado por figuras ilustres de Portugal e de outros países.

Através do acervo do Real Gabinete Português de Leitura, da biblioteca da Academia Brasileira de Letras e da Biblioteca Nacional seguimos no trabalho de levantamento prévio da obra desta que é de fato herdeira de Dona Leonor de Almeida

Lorena e Lencastre (a Marquesa da Alorna) e predecessora de outras mulheres ilustres que se lhe seguiram, em contribuições de feito e impacto variados, mas sempre de algum modo valiosas para que se alcançasse hoje em Portugal uma sociedade não sem machismo, mas certamente muito menos desigual entre homens e mulheres.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Maria Amália Vaz de. *Cartas a Luíza – Moral, Educação e Costumes*. Porto: Barros & Filha Editores, 1886.

_____. *Páginas Escolhidas*. Lisboa: Portugal-Brasil Lda. – Sociedade Editora, 1920.

_____. *cenos do século XVIII em Portugal – A Marquesa de Alorna*, Lisboa: Portugal-Brasil Lda. – Sociedade Editora, [s.d.].

_____. Sem título. *Jornal do Commercio*, Seção Folhetim do Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, Anno 57, n. 54, p. 1, fev.1878.

_____. *A vida do Duque de Palmela, D. Pedro de Sousa e Holstein*. 3 volumes, Lisboa: Imprensa Nacional, 1898.

GONÇALVES, R. B. . *História da Leitura e Mulheres nos Jornais Pelotenses no Final Do Século XIX*. In: VII Seminário de Pesquisa Qualitativa: fazendo metodologia, 2008, Rio Grande. Anais do VII Seminário de Pesquisa Qualitativa: fazendo metodologia, 2008.

MICHELET, Jules. *A Mulher*. Tradução Maria Ermantina Galvão G.Pereiral – São Paulo: Martins Fontes, 1995 (clássicos).

SERRÃO, José. *Da situação da mulher portuguesa no século XIX*. Coleção Horizonte, 48. Lisboa: Livros Horizonte, 1987.

SILVA, Amaro Carvalho da. *Esboço da Vida e Obra de Maria Amália Vaz de Carvalho*. Edição Escola Secundária Maria Amália Vaz de Carvalho. Execução Gráfica, Câmara Municipal de Lisboa, Imprensa Municipal, 1997.

VAQUINHAS, Irene. “*Senhoras e mulheres*” na sociedade portuguesa do século XIX. Edições Colibri, Lisboa, 2000.

NOTAS

2. O periódico em questão é o *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, que já existia desde 1827, e que foi o primeiro a abrir as portas para os trabalhos da autora no Brasil. Temos esta informação por já termos feito uma pesquisa sobre a autora e seus trabalhos no citado jornal para monografia de conclusão do curso de especialização em Literatura Portuguesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no ano de 2008.

3. CARVALHO, 1878, p.1.
4. CARVALHO, Maria Amália Vaz de. *Páginas escolhidas*. Lisboa: Portugal-Brasil Lda. – Sociedade Editora, 1920.
5. CARVALHO, Maria Amália de. *Eduardo Prado*, 1901. In: CARVALHO, Maria Amália de. *Páginas Escolhidas*. Lisboa: Portugal-Brasil Lda. – Sociedade Editora, 1920.
6. VII Seminário de Pesquisa Qualitativa: fazendo metodologia, 2008 – Universidade do Rio Grande – RS. Disponível em: http://www.ceamecim.furg.br/vii_pesquisa/ . Acesso em: 06 set. 2009.
7. GONÇALVES, R. B. . *História da Leitura e Mulheres nos Jornais Pelotenses no Final Do Século XIX*. In: VII Seminário de Pesquisa Qualitativa: fazendo metodologia, 2008, Rio Grande: Anais do VII Seminário de Pesquisa Qualitativa: fazendo metodologia, 2008.
8. CARVALHO, Maria Amália Vaz de. *A vida do Duque de Palmela, D. Pedro de Sousa e Holstein*. 3 volumes, Lisboa: Imprensa Nacional, 1898.
9. CARVALHO, Maria Amália Vaz de. *Scenas do século XVIII em Portugal – A Marquesa de Alorna*, Lisboa: Portugal-Brasil Lda. – Sociedade Editora, [s.d.].
10. CARVALHO, Maria Amália Vaz de. *Cartas a Luíza – Moral, Educação e Costumes*. Porto: Barros & Filha Editores, 1886.
11. SERRÃO, 1987, p.12.
12. idem nota 2.
13. CARVALHO, 1878, p.1.
14. VAQUINHAS, Irene. “*Senhoras e mulheres*” na sociedade portuguesa do século XIX. Lisboa: Edições Colibri, 2000.
15. Thérèse Moreau, *Le sang de l’histoire: Michelet, l’histoire ET l’idée de la femme au XIX siècle*, Paris, Flammarion, 1982. Porém, em uma publicação nacional também podemos encontrar tal citação: MICHELET. Jules. *A Mulher*. Tradução Maria Ermantina Galvão G.Pereiral – São Paulo: Martins Fontes, 1995 (clássicos).
16. MARTINS, Oliveira. *Dispersos*. tomo II, Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1924, pp.147-148.
17. VAQUINHAS, 2000, p.22.
18. VAQUINHAS, 2000, p. 24.
19. VAQUINHAS, 2000, p.49.

A NECESSIDADE DA POESIA EM MEIO À ANGÚSTIA DO HOMEM A FALAR DE DEUS: RUY BELO E DANIEL FARIA

Camila Pinheiro do Nascimento - UFRJ

Não é possível ignorar o viés religioso na poesia de Daniel Faria, poeta português estreado em 1991 e que morre aos 28 anos, e que, segundo Ida Alves, “deixou uma produção ética a chamar a atenção pelo seu modo outro de compreender o lirismo e a palavra poética”. A poesia desse jovem poeta contemporâneo, ainda segundo Ida Alves, “dialoga (...) com outras experiências do lirismo religioso” português, como é o caso de outro poeta que se destacou na poesia da segunda metade do século XX, Ruy Belo.

A temática religiosa, com efeito, se faz presente na poesia de Ruy Belo e Daniel Faria. Deus não é apenas um meio de buscar a transcendência, sequer seu termo, ao contrário, a salvação do homem por intermédio da fé católica não é o principal objetivo de ambos os poetas, talvez porque nenhum dos dois tivesse a pretensão de resgatar almas desgarradas do rebanho do Senhor. Talvez a busca de ambos fosse a própria alma, o próprio rebanho e o próprio Senhor.

A morte é perseguida pelos poetas e suas poéticas podem ser metáforas da “faúlha onde a morte vive” (Faria, 2006:19). O verso de Daniel Faria mostra a necessidade da poesia de estar acima da morte e vencê-la, pois, de algum modo, há uma “faúlha” de imortalidade no poético, sendo este capaz de evidenciar a vida mesmo na morte.

A religiosidade é uma marca da poesia de Ruy Belo – que chegou a ser membro da Opus Dei –, e expõe um homem ciente da complexidade de se ter fé. Daniel Faria, apesar de trazer traços de uma vida incomodada, parece não atribuir ao fato de ser católico muito incômodo – Daniel Faria, resalte-se, foi clérigo. O problema para Daniel Faria vai além de sua religião. Já o de Ruy Belo, além do teor crítico, teria, segundo Pedro Serra, “um conjunto de nomes que configuram um núcleo obsessional, mas que podemos resumir no vocábulo morte”.

Ao citar a Bíblia de maneira tão explícita em um de seus poemas, Ruy Belo expõe um antigo e radical problema do homem religioso: “Meu deus meu deus porque me abandonaste?” (Belo, 2009: 151) O poeta, homem abandonado, teria inquietação semelhante ao do descrito no versículo 46, do capítulo 27 do Evangelho segundo Mateus? O próprio Jesus, autor de tal frase, sentiu-se abandonado, bem como o poeta.

É possível estabelecer tangências entre a situação do Cristo e a de Ruy Belo, ou de Daniel Faria. É possível ver os três como “homens que são como lugares mal situados”, pois os poetas e o Cristo católico viveram uma situação de abandono, de desespero, por integrarem um mundo que não lhes parecia seu, ou seja, os três não estavam em seu lugar e não se sentiam pertencentes a essa realidade, viveram a angústia de estar vivos e não achar para si um lugar “bem situado”. A angústia de Daniel Faria – que apresenta um existir dividido entre o estar vivo e o anseio de morrer, buscando a poesia como única possibilidade para passar pela vida e chegar à morte – e a de Ruy Belo, homens, poetas, portugueses, se assemelha à Angústia Suprema, a angústia de um homem-Deus, pois é a mesma frase, o verso já citado de Ruy Belo, que traduz a situação de abandono em que eles e o Cristo se encontravam.

A morte implica dois problemas para o homem. Não crer em vida eterna traz uma dura realidade de que, hora ou outra, tudo vai acabar. É preciso então aproveitar e viver intensamente cada dia. Entretanto, ao homem religioso e crente nas promessas de um paraíso eterno, cabe a angústia de buscar algo que não tem certeza se existe. E mais, ao cristão católico, e assim, a Ruy Belo e a Daniel Faria, se cressem neste paraíso eterno, caberia ainda um problema maior: se a vida eterna existe, serei eu merecedor do paraíso? Viver já parte então de uma possibilidade, não de uma certeza. A única certeza, a morte, desencadeia uma série de dúvidas e de medos, configurando a angústia fundamental do ser.

O cenário perfeito, ou quase perfeito, para entender a poética de Daniel Faria é o deserto. Não um deserto comum, mas o deserto bíblico, onde todo tipo de silêncio, angústia, fome, sede, enfim, características humanas se fundem com questões religiosas, de abandono, tentação, vontade de alcançar a Deus e a experiência de caminhar lado a lado com a morte, no limite entre estar vivo e morrer. Há no deserto uma tensão contraditória entre estar vivo e desejar o fim do sofrimento, e também o desejo de vencer a morte e contemplar a Deus. De certa forma, deserto semelhante ao vivido pelo Cristo poderia ser vivido, compreendido e também traduzido por Ruy Belo e Daniel Faria. No verso de Ruy Belo “não sabemos já donde a luz mana” (Belo, 2009: 151), é

clara a presença da dúvida, da confusão, e o mesmo homem confuso e sem lugar no mundo em que vive figura nos versos de Daniel Faria: “ando ligeiro acima do que digo” [ver bibliografia]. O que se pode observar, de certa forma, seria um homem fora do seu tempo, ou de qualquer tempo.

Ruy Belo, segundo Pedro Serra, nos mostra um “profetismo angustiado e irônico”, e Daniel Faria representa um homem angustiado, segundo seus próprios versos “Não fui eu que me habituei à dor, foi a dor que se tornou habitual”. A angústia e a morte, sendo a idéia de morte indispensável para compreender a de angústia, aparecem então como companheiras dos poetas, aparecem como itens incontornáveis para o fazer poético. Portanto, pode-se dizer ainda que a morte, para estes e outros crentes no evangelho, é necessária para se pensar Deus, pois proclamar a vida eterna culmina em acreditar nas profecias do Antigo Testamento e requer a crença de que se cumpriram as promessas da salvação pela morte do Homem-Deus, descritas nos Evangelhos e proclamadas em todo o Novo Testamento. Ambos os poetas vivem uma espécie de pré-morte, ou passam a vida a exercitar o momento em que suas dúvidas se tornarão certezas, em que sua fé se realize plenamente: “O meu projecto de morrer é o meu ofício// Esperar é um modo de chegares// Um modo de te amar dentro do tempo” (Faria: 2006, 85) . O “projecto de morrer” capacita o homem a trazer ao tempo um Deus atemporal. E é apenas com esse “projecto” que o homem consegue amar a Deus e viver esse amor. Ou ainda, a morte se torna objeto indecifrável, não temido, mas aguardado, tradutor do incompreensível e do indecifrável. Por assim dizer, a morte sempre chega, é inevitável, mas até que ela chegue há um caminho que não se sabe onde e quando acabará, e é esse trajeto de chegar até a morte, de vivenciar a morte, o que provoca a angústia. Se pensamos a morte não como dor ou dano, morrer torna-se um projeto doce, uma espera que só se traduz em angústia porque ainda não chegou a hora de se cumprir.

O desejo pela morte figura nos poemas de Daniel Faria onde se lê: “A morte é a única boca que alimento”. No entanto, guardando ainda um pouco do catolicismo que não admite o suicídio, ainda que tentado, o poeta escreve: “Se um dia me suicidar, não há-de ser pela infelicidade da minha vida, mas pela felicidade da morte”. Ou seja, o poeta se resguarda de tal prazer até que ele chegue segundo a vontade do Deus. E tal prazer chega repentinamente. Talvez o Deus o tenha escutado e tenha satisfeito o desejo do jovem poeta. Entretanto, até que seu desejo fosse saciado, Daniel Faria viveu uma experiência trágica, no sentido grego, pois, em vida, não lhe foi concedido morrer no momento em que queria, mas no tempo certo, segundo a vontade de Deus. Assim, o

poeta assemelha-se ao homem trágico, cujo destino é determinante de sua própria tragicidade.

A morte figura em poemas de Ruy Belo; por exemplo, quando o poeta nos diz “Está tudo muito certo mas a gata// que outro mundo trará a gata que morreu?”, a pergunta é a mesma que muitos se fazem. O que haverá depois da morte? Porém, o poeta evidencia uma angústia maior: há um novo mundo criado pela morte? A questão é: caso esse mundo exista, como acessá-lo, como ele é, e será que é melhor que este mundo? Será uma nova afinidade entre poeta e o Cristo que afirmou: “O meu Reino não é deste mundo”? Talvez o que se possa dizer é que a morte, tanto em Daniel Faria como em Ruy Belo, é uma barreira a ser rompida, um limite a ser ultrapassado, a partir do qual a vida talvez venha a ter sentido.

Em Daniel Faria e Ruy Belo, a salvação não necessariamente tem que ver com a morte, ou seja, a morte não é inexoravelmente salvífica. De certa forma, a morte não caracteriza a chegada à salvação, pois a chegada não importa tanto. O que importa de veras é o caminho. Isso nos leva a crer que a salvação não é o *télos* desses poetas mais interessados na trajetória. E sendo o caminho a poesia, também esta não salva, já que os poetas não afirmam, em suas obras, qualquer azo de obtenção da vida eterna, tão almejada pelos fiéis do cristianismo. A melancolia angustiada de quem espera o que não chega, ou o que não se pode obter, é ponto chave da tragédia vivida pelos poetas.

A poesia, segundo Ruy Belo, “é complicação, é doença da linguagem, é desvio da sua principal função, que será comunicar. Só o poeta se fica na linguagem, os outros passam por ela, servem-se dela.”. Assim, o poeta está fadado a não conseguir uma maneira pura para expressar o que quer que seja, por isso tanto procura essa expressão – mais um aspecto trágico: a poesia então se torna um lugar perigoso. No entanto, é preciso deixar claro que nem Ruy Belo, nem Daniel Faria buscam salvar-se, antes, sua vida e desejo se explicam na imagem da “ponte”, pois, segundo Nietzsche, “A grandeza do homem é uma ponte, e não o fim; o interessante do homem é uma passagem e uma queda”. Como a poesia de Daniel Faria, principalmente, nos remete a locomoção, cabe pensar na imagem da ponte para ilustrar essa idéia de movimento e deslocamento para outro lugar; afinal, há versos como: “Não acredito que cada um tenha o seu lugar. Acredito que cada um é um lugar // para os outros”.

Para conseguir viver em meio a essa angústia, o único “país possível” para Daniel Faria e Ruy Belo passa a ser a poesia. Mesmo vivendo em Portugal, país predominantemente católico, não é de estado físico e político que se está falando. Não

está em jogo onde os poetas escrevem, mas porque escrevem e que lugar sua poesia pratica. A poética de Daniel Faria parece evidenciar que falar de Deus apenas seria possível, ou resultaria melhor, no interior dos poemas. Por sua vez, Ruy Belo afirma: “não é que no mais fundo não creiamos// mas não lutamos já firmes e a pé”, ou seja, o catolicismo, em sua essência, nitidamente se terá perdido, e a poesia poderia ser o refúgio de um discurso mais capaz de dar conta de uma “complicação”, de um “desvio”, do humano, enfim. E assim, o homem, ainda que viva uma vida regrada e focada em obter a salvação, não tem como barganhar com Deus, ou pedir contas ou um julgamento justo. A poesia prova a impossibilidade do homem ter certezas.

Daniel Faria e Ruy Belo não se julgam merecedores de uma possível salvação, não fazem por onde alcançá-la e, se o fazem, fazem sem essa pretensão, o que os dignificaria no Juízo Final caso se cumprisse a promessa de Cristo: “bem-aventurados os que choram porque serão consolados”. Os valores buscados então pela poesia seriam distintos dos buscados pela Igreja Católica, e aos poetas, o único meio de lutar por seus valores seria através da poesia. Dessa forma, a linguagem poética faz-se instrumento da busca de um Deus, não necessariamente católico apostólico romano, mas anterior à corrupção e ao poder da Igreja. O mesmo Jesus que proclamou às multidões as bem-aventuranças não lhes disse “bem-aventurados os que me seguem” e muito menos “bem-aventurados os católicos”. Se os católicos professam que a salvação se dará mediante o julgamento prometido pelo Cristo, não cabe aos homens julgar, e dessa maneira o poder da Igreja passa a ser um juízo de valor incoerente de acordo com os ensinamentos de um Deus que não vê raça, etnia ou classe social. Se Deus fez o mundo para todos sem exceção, e até mesmo, aos nossos poetas cabe a possibilidade da vida eterna. No entanto, isso está além da poesia, mesmo porque o poder que Cristo passou a seus discípulos de perdoarem os pecados em Seu Nome, segundo as Suas leis, passou a ser moeda de troca e, dessa maneira, perdeu seu fundamento.

Embora haja uma procura por esse Deus salvador, e não uma busca por salvação, as poéticas de Ruy Belo e Daniel Faria não são poéticas de pregação, nem de pureza. O Deus que elas buscam é o seu Deus, que não necessariamente será o Deus “correto”, imposto pela Igreja Católica, e os poetas não anseiam convencer ninguém de que o seja. Para eles, o problema se torna mais complexo, ao passo que se pensa a poesia sendo feita através da língua e a língua não é pura. Segundo Luis Quintais, “Todas as línguas do mundo se sujaram”, e uma língua suja não pode ter a pretensão de trazer a salvação de Deus. Por isso, fica claro que a poesia não salva, pois a língua é corrompida. Talvez

não exista língua ou linguagem que não o seja. E mais, só se pode fazer uso da poesia para falar de Deus porque a poesia é feita por homens e não provém de Deus, ou seja, já é corrompida em sua natureza. Convém lembrar sobretudo que dentro da linguagem, e da poesia de Ruy Belo e Daniel Faria, Deus é uma construção.

Os verdadeiros valores para a poesia então, segundo esse estudo, são reconhecer-se incapaz de ser digna de falar de Deus de forma não corrompida por sua humanidade. Essas poéticas configuram a necessidade de se achar um caminho para falar de Deus. As poéticas de Ruy Belo e Daniel Faria lembram ao homem a sua condição pequena: “Precisava dos teus joelhos. Da tua porta aberta.// Da indignência. E da fadiga.// Da tua sombra a minha sombra// E da tua casa// E do céu chão” (Daniel Faria), e é isso o que as deixa mais próximas ao projeto de Deus. Se o único caminho é Deus, usar a poesia passa a ser único caminho possível para falar de Deus, e isto configura uma eterna busca por um Deus que, por consequência e não por objetivo primeiro, salva. Para ilustrar e concluir, nas palavras de Octavio Paz “(...) a poesia (...) é a mais revolucionária das revoluções e, simultaneamente, a mais conservadora das revelações, porque não consiste senão em restabelecer a palavra original”. E, de acordo com Marcos Aparecido Lopes, vemos que “É ainda Octavio Paz quem afirma que à poesia compete criar um novo sagrado de índole beligerante e, portanto, diferente do sagrado institucionalizado pelas religiões”. Daniel Faria e Ruy Belo seriam porta-bandeiras desse propósito.

Podemos crer que há assuntos inacabados, com necessidade da continuação: a poesia e o Deus. Nem Daniel Faria, nem Ruy Belo os esgotam, mas ilustram um caminho diferente ao da tradição para sua compreensão. Esses poetas mostram-nos uma alternativa, não instituem uma nova religião, mas um novo sagrado, um novo Deus para si mesmos. E dessa forma um novo modo de ler poesia e de falar de Deus.

REFERÊNCIAS

- ALVES, I. F. A poesia de Daniel Faria: a claridade da morte. Via Atlântica (USP), v. 11, p. 101-114, 2008.
- BELO, Ruy. Todos os Poemas I. Coleção: Obras de Ruy Belo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. Todos os Poemas II. Coleção: Obras de Ruy Belo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. Todos os Poemas III. Coleção: Obras de Ruy Belo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

FARIA, Daniel. www.danielfaria.org [página oficial do poeta].

_____. Poesia. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2006.

_____. O livro do Joaquim. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2007.

LOPES, Marcos Aparecido . Religião, Filosofia e Teologia na Literatura Portuguesa Contemporânea: os escritores católicos. Revista Brasileira de História das Religiões, v. 3, p. 23-42, 2009.

QUINTAIS, Luís. Mais espesso que a água. Lisboa: Cotovia, 2008.

SERRA, Pedro. Um nome para isto: Leituras da poesia de Ruy Belo. Coimbra: Ângelus Novus, 2003.

HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA: MOUROS E PORTUGUESES, DO ANTAGONISMO À IDENTIFICAÇÃO

Carla Carvalho Alves - USP¹

Publicado em 1989, o romance, *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago, é citado, muitas vezes, como paradigma para se pensar a elaboração histórica na ficção saramaguiana. A narrativa se desenrola, em um primeiro plano, no tempo atual, e, apenas em outro plano, interior a este, apresenta uma abordagem histórica referente à tomada de Lisboa pelos portugueses, em 1147, ocupada então pelos mouros. Mais do que a negação dos monumentos históricos, observamos, nessa obra, uma recusa ao tratamento generalizante dos fatos oficiais. O narrador aproveita-se ao máximo da liberdade conferida pelo lugar literário de sua enunciação, para elaborar considerações bastante argutas e inusitadas extraídas, principalmente, das subjacências dos fatos abordados. Um exemplo disso pode ser verificado pelo modo como o dado histórico, referente ao cerco realizado pelos portugueses, suscita formas interessantes de estruturação, no interior da trama ficcional, que mantêm uma relação de contigüidade com a idéia de cerco.

O protagonista, Raimundo Silva, revisor de uma editora, ao fazer a correção de um livro, também denominado *História do Cerco de Lisboa*, começa a conjecturar sobre a fantasiosa hipótese de os cruzados se recusarem a ajudar D. Afonso Henriques em sua empreitada de reconquista da cidade. Contrariando o seu histórico de revisor sempre correto e rigoroso, Raimundo Silva modifica deliberadamente o texto revisado, através da introdução da palavra “não”, em uma frase referente ao assunto. Na narrativa histórica por ele modificada e entregue à editora para publicação, passa a constar, então, que os cruzados negaram sua ajuda aos portugueses. E essa inesperada intervenção do revisor, além de consequências factuais concernentes ao desenrolar da trama parece constituir-se como o ponto crucial, de onde emerge uma nova possibilidade de estruturação narrativa, que, a nosso ver, mimetizaria a concepção, mesmo, de um cerco.

Atentamos para o fato de que há uma interferência incisiva entre o ato subversor de Raimundo Silva, em relação à *História do cerco de Lisboa*, por ele modificada, e sua

¹ Doutoranda USP.

própria realidade cotidiana. Ao modificar o texto historiográfico, o protagonista passa a ter, também, a percepção comprometida sobre os fatos a sua volta, como se pode verificar na seguinte passagem:

Raimundo Silva, que justamente se encontra nos lugares da antiga cidade moura, tem, desta coincidência histórica e topográfica, uma consciência múltipla, caleidoscópica, sem dúvida graças à decisão que formalmente tomou de haverem os cruzados resolvido não auxiliar os portugueses [...], para Raimundo Silva, e até nova ordem ou até que Deus Nosso Senhor doutra maneira o disponha, Lisboa continua a ser dos mouros [...]¹

A situação descrita, na qual o revisor perambula pela parte moura de Lisboa, retrata, embora de forma emblemática, a confusão estabelecida entre a narrativa histórica por ele adulterada e sua própria existência. Antecipa-se, aqui, a permanência historiográfica dos mouros, que ganhará uma feição mais abstrata ao longo do romance, como forma de alteridade, que ora se aproxima da cultura portuguesa, constituindo mesmo uma identificação, ora figura-se, em um âmbito pessoal, como pólo antagônico, representativo de estranhamento e ameaça.

Assim, a emergência de uma alteridade estranha, presentificada pelos mouros, e da configuração, mesmo, de um cerco, como mecanismo de separação e ameaça, advêm da intervenção feita por Raimundo Silva em um texto histórico, mas alcança o plano narrativo mais abrangente, referente ao romance, no qual está contido este relato. Há uma contaminação da concepção de cerco, originada da história da tomada de Lisboa para outros tipos de interações pessoais, elaboradas na obra. A migração desse conceito se faz mais nítida na passagem do âmbito histórico abordado no enredo, para o primeiro plano narrativo, definido em um contexto temporal recente, no qual figuram, entre outros, os personagens Raimundo Benvindo Silva e Maria Sara, a chefe dos revisores.

Desde o momento em que Raimundo Silva realiza a intervenção no texto historiográfico, permitindo, assim, como se coloca no jogo narrativo, a permanência dos mouros na cidade, que ele se percebe como vítima de um cerco. Mas, é o narrador heterodiegético que, ao definir a localização da casa do revisor, questiona a condição de sitiado ou sitiante do personagem. Ele acrescenta, ainda, que essa disposição incerta é que determinaria o futuro do revisor, conforme apresentado na seguinte citação:

A menos de cinquenta metros, embora invisível daqui, está a sua casa, e, ao pensá-lo, apercebe-se, pela primeira vez com evidência luminosa, de que mora no preciso lugar onde antigamente se abria a Porta de Alfafa, se da parte de dentro ou da parte de fora eis o que hoje não se pode averiguar e

impede que saibamos, desde já, se Raimundo Silva é um sitiado ou um sitiante, vencedor futuro ou perdedor sem remédio.ⁱⁱ

É interessante sublinhar, que há uma sobreposição de tempos e vozes, como se os fatos referentes ao cerco histórico à cidade de Lisboa ecoassem no plano presente da narrativa. Além disso, o que também se coloca, ao longo do romance, é a modificação do presente pela reconstituição historiográfica do passado detonada pela intervenção transformadora do revisor Raimundo Silva.

E, como vimos, os fatos pretéritos que contaminam o presente do protagonista são a presença dos mouros em Portugal e o cerco promovido pelos portugueses. Como também já foi indicado, esses dois fatos, que, na verdade, fazem parte de uma mesma situação, determinam tanto o modo como Raimundo Silva passa a perceber o seu entorno, como a própria constituição da trama narrativa. Nota-se, realmente, que a presença de uma alteridade inapreensível, desencadeada pela presença do invasor mouro, e a contraposição entre duas perspectivas alienadas, seguindo a configuração de um cerco, perpassam grande parte da elaboração narrativa.

Percebemos, como um exemplo bastante ousado dessa conjugação, por pressupor um considerável deslocamento significativo, a maneira como se articula, ao longo da narrativa, a relação entre Maria Sara e Raimundo Silva com as condições de alteridade e cerco, advindas do relato histórico. A narração da aproximação amorosa entre os dois personagens vai sendo sutilmente impregnada por metáforas e alusões às condições históricas referidas. A princípio, coloca-se apenas o misto de estranhamento e interesse de Raimundo Silva por Maria Sara, o que poderia ser um leve indício do incômodo e curiosidade gerados por uma alteridade que não pode ser imediatamente compreendida. No decorrer da narrativa, vai ficando patente a pertinência do modelo de alteridade, em sua vertente ameaçadora, para se configurar o temor de Raimundo Silva em relação a esse outro, imprevisto, que é Maria Sara.

Verifica-se, por exemplo, no seguinte fragmento, o paralelismo entre a história referente ao cerco de Lisboa e a situação de cerco estabelecida entre Raimundo Silva e Maria Sara:

[...] Maria Sara disse, Pensarmos nós que estamos onde foi a cidade moura, e Raimundo Silva a fingir que não percebera a intenção, Sim, estamos, e ia tentar mudar de conversa, porém ela, Às vezes ponho me a imaginar como terá sido aquilo, as pessoas, as casas, a vida, e ele calado, obstinadamente calado agora, sentindo que a detestava como se detesta um invasor [...]ⁱⁱⁱ

Aqui, em um ambiente contaminado pela ressonância do passado mouro de Lisboa, a chefe dos revisores é, explicitamente, identificada com o invasor. Mas, se pensarmos na estrutura de cerco estabelecida entre mouros e cristãos, no episódio histórico, perceberemos uma inversão na equação que conjuga esse fato com a interação entre Raimundo Silva e Maria Sara. No primeiro caso, o elemento estrangeiro, invasor, considerado bárbaro, associado a uma alteridade cultural e religiosa hostil, é o mouro, e quem realiza o cerco são os portugueses, representantes da cultura e religião cristã. Já na conjunção entre os personagens, Maria Sara encerra tanto os atributos dos mouros, por sua alteridade ameaçadora, como dos portugueses, devido à condição de sitiante, enquanto Raimundo Silva é retratado como sitiado. Assim, pode-se dizer que ocorre a apropriação das acepções de cerco e alteridade retiradas do episódio histórico referido, sem, entretanto, se estabelecer uma correspondência analógica entre as partes antagônicas envolvidas em cada um dos conflitos. Mas, nessa assimetria, poderíamos, também, identificar uma disposição que corrobora o modo como a polarização entre mouros e portugueses é desconstruída ao longo do romance. Pois nota-se, no decorrer da narrativa, que as motivações culturais e religiosas que subsidiam o antagonismo entre cristãos e muçulmanos, participantes do cerco, são esvaziadas por demonstrações irônicas de sua inconsistência e arbitrariedade. Assim, da mesma forma que o texto expõe a ausência de um lastro que justifique a oposição entre mouros e portugueses, a identificação precisa de Maria Sara e Raimundo Silva com cada uma dessas culturas seria incoerente, visto que, entre elas mesmas, não se define uma delimitação específica.

Mas, se a presença moura em Lisboa, no referido contexto histórico, estabelece uma relação de contigüidade com a tensão persistente entre Raimundo Silva e Maria Sara, a narrativa apresenta, ainda, conforme exposto a seguir, um provérbio popular referente aos mouros, que nos parece bastante significativo para se ampliar o alcance dessa associação:

[...] é possível que a senhora Maria tenha dito, Há mouro na costa, expressão histórica e popular duma substancial desconfiança originada nos tempos em que os mouros, já então varridos da terra portuguesa, vinham assolar as nossas costas e vilas marinheiras, e hoje reduzidas a mera reminiscência retórica, porém de alguma utilidade, como acaba de ver-se.^{iv}

Assim, o ditado “Há mouro na costa”, toma, simbolicamente, a figura do mouro, para expressar a suspeita sobre algum acontecimento. Mas, o contexto específico, no qual, comumente, se utiliza esse provérbio, refere-se, mesmo, à suposição de uma ligação amorosa não anunciada. Observa-se, então, que, de algum modo, o lugar

ocupado pelo mouro no imaginário português viabiliza a constituição metafórica de um dito popular referente à probabilidade de um contexto passional. A presença do mouro seria, nessa conjunção, a confirmação de uma relação amorosa.

O que nos parece, de fato, instigante no provérbio acima e, de maneira geral, no romance *História do cerco de Lisboa* como um todo, é a transição de um evento histórico de conflito e ameaça, no qual a presença moura é o fato central, para uma situação pessoal, atemporal, concernente à possibilidade de uma ligação amorosa.

E, já no final da narrativa, quando, no entranhado jogo ficcional, a aproximação entre Maria Sara e Raimundo Silva se estabelece, de fato, a questão que vinha sendo prenunciada ao longo do romance é finalmente colocada de forma inequívoca, como se pode verificar no seguinte diálogo:

Parece que estamos em guerra, Claro que estamos em guerra, e é guerra de sítio, cada um de nós cerca o outro e é cercado por ele, queremos deitar abaixo os muros do outro e continuar com os nossos, o amor será não haver mais barreiras, o amor é o fim do cerco.^v

O que antes era colocado apenas pela perspectiva de Raimundo Silva e de um narrador muito próximo a ele, e, por isso apresentado de modo parcial, coloca-se agora de forma mais clara e abrangente sob a perspectiva de Maria Sara. E é através de sua fala que Raimundo Silva toma conhecimento da reciprocidade implicada no cerco estabelecido entre eles: ambos seriam ao mesmo tempo sitiados e sitiantes.

Mas, a última frase da narrativa desfaz o tom harmônico e conclusivo que antes se apresentara pela união entre Maria Sara e Raimundo Silva, promovendo-se assim um desfecho bastante enigmático: “Não adormeceram logo. Sob o alpendre da varanda respirava uma sombra”.^{vi} Talvez, possa se apreender daí a sugestão de uma ameaça velada e permanente. Ou, retomando um episódio no qual Raimundo Silva vê uma cigana, mas enxerga uma moura, e a voz narrativa faz a seguinte constatação: “[...] Mas o cerco não acabou, avisam os olhos da cigana.”^{vii}. O término inusitado parece mesmo sugerir a permanência do estado de cerco, ou seja, o armistício, ou o enlace amoroso, seria uma situação provisória e precária. A sombra representaria, assim, o lado obscuro, ainda estranho e ameaçador do outro, alteridade nunca desvendada.

REFERÊNCIAS

SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NOTAS

ⁱ SARAMAGO, 2004, p.60-61

ⁱⁱ SARAMAGO, 2004, p.75

ⁱⁱⁱ SARAMAGO, 2004, p.173

^{iv} SARAMAGO, 2004, p.217

^v SARAMAGO, 2004, p.330

^{vi} SARAMAGO, 2004, p.348

^{vii} SARAMAGO, 2004, p.73

REAÇÃO AO CABRALISMO EM *EURICO, O PRESBÍTERO*, DE ALEXANDRE HERCULANO

Carlos Eduardo Soares da Cruz - FFP/UERJ *

É difícil escolher por onde começar um trabalho sobre o *Eurico, o Presbítero*. Por sua relação com a História, por ser um romance histórico? Por sua visão religiosa, uma vez que o fato de Eurico ser presbítero está presente já no título da obra? Pela relação amorosa entre Eurico e Hermengarda, pela discussão do prólogo sobre a castidade imposta aos membros do clero? É intrigante a forma como ele é escrito. Por isso, é pela forma que esta argumentação começa. A liberdade formal que esse romance apresenta é um sintoma das lutas que atravessaram o século XIX em Portugal, cujo foco era a luta pela liberdade, em suas diversas formas. A busca por Liberdade é o que vai nortear o período estudado: o Liberalismo.

Com o Liberalismo, os portugueses estavam, na verdade, mudando as estruturas político-econômicas do país. Derrubou-se o Antigo Regime. Era preciso criar as bases de um estado liberal. Como fazer isso não era consenso, vários grupos tentaram impor suas ideias sobre as demais. Quando Alexandre Herculano escreveu e publicou *Eurico*, Portugal passava por um período onde o liberalismo parecia ter se desvirtuado. Durante o governo de Costa Cabral, imprensa, intelectuais e políticos eram perseguidos. A liberdade estava mais uma vez em risco. Assim, *Eurico, o Presbítero* é uma crítica a esses desvios do liberalismo e às mudanças que ocorriam na sociedade, além de ser defesa de como deveria ser o liberalismo para Herculano.

Observando a biografia de Herculano, pode-se notar sua ligação com a luta pela liberdade. Quando D. Miguel restabelece o governo absolutista, após uma revolta no quartel onde servia, Herculano é obrigado a exilar-se (primeiro na Inglaterra, depois na França). Ele também participa como voluntário nas tropas que, ao lado de D. Pedro IV, desembarcam no Mindelo lutando pela Carta Constitucional. Suas poesias refletem em certa medida suas perspectivas no período da Guerra Civil e início do governo liberal. Mesmo a mais antiga, “A Semana Santa”, composta antes do exílio, aguarda o momento

* Trabalho decorrente da pesquisa de dissertação de Mestrado em Ciência da Literatura (UFRJ). Professor auxiliar substituto na FFP/UERJ.

em que uma maldição se cravará na vigília e no sono dos tiranos (HERCULANO, *Poesias*, p. 28). O crente cuja harpa louva o Eterno à meia-noite nas horas de silêncio não fala apenas de religião. A harpa que canta o cristianismo é a mesma harpa que diz “Eu nunca fiz soar meus pobres cantos/Nos paços dos senhores!” (HERCULANO, *Poesias*, p. 85) que vai a seguir pedir que não odeiem os vencidos da guerra fratricida. Afinal, para Herculano, o cristianismo puro é o verdadeiro liberalismo, é a moral que levará Portugal a ser grande novamente, não com igualdade, mas com liberdade e união. A guerra contra o despotismo foi vencida, é hora de esquecer os ódios antigos e crer no “solo libertado”.

Contudo, não foi isso que aconteceu. Portugal vivia um período de mudanças. Era preciso alterar as estruturas de poder e os liberais atacavam as bases do absolutismo: nobreza e clero. Assim, dois ministros de D. Pedro ganham destaque. Mouzinho da Silveira formulou as mudanças necessárias para desestabilizar as bases do Portugal Velho (absolutista). Seus decretos deveriam criar condições econômicas que fortalecessem a liberdade política, como a supressão dos morgadios e o fim dos dízimos. Além disso, também centralizou o poder com as bases das instituições liberais. Outra figura importante da regência é a de Joaquim António de Aguiar, conhecido pelo apelido de Mata-Frades, cujo decreto de maio de 1834 declarava extintos todos os conventos, mosteiros, colégios, hospícios, e quaisquer outras casas das ordens religiosas regulares, sendo os seus bens secularizados e incorporados à Fazenda Nacional. A esperança era salvar a economia com a venda dos chamados bens nacionais, os que foram anexados à Fazenda com a expropriação do que era das ordens religiosas e dos miguelistas.

Enquanto os grupos políticos rivais digladiavam-se no parlamento e na imprensa, Herculano acreditava que era preciso haver conciliação. Modificar a situação à força, seja com golpe militar, seja incendiando as massas em revoltas, não era bem visto por ele. Por isso, ele ataca a Revolução de Setembro de 1836, que insuflava o povo. E mais tarde apoia o governo Ordeiro, de Centro, que defende uma constituição conciliadora entre cartistas e setembristas, a de 1838.

Todavia, em janeiro de 1842, António Bernardo da Costa Cabral dá um golpe, restaura a Carta de 1826 e começa um governo com características ditatoriais, recrudescendo a perseguição aos contrários ao governo e usando a força quando achava necessário. Em seu governo houve forte repressão às liberdades individuais e os órgãos de imprensa da oposição foram reprimidos.

Durante seu governo, Herculano, como confessa mais tarde, evita periódicos políticos, mas mantém uma intensa produção literária e historiográfica. Seu retorno às trincheiras políticas só acontece em fevereiro de 1850, quando é o primeiro de uma série de sessenta intelectuais e políticos que assinam um protesto contra uma lei de imprensa, apelidada de “lei das rolhas”, protesto esse elaborado em sua casa na Ajuda.

Apesar de não se considerar democrata, pelo peso republicano que essa palavra detinha na época, e longe de ser comunista, pensamento ilusório e injusto em sua opinião por ser ele um defensor do direito à propriedade, pode-se perceber por seus escritos, que defendeu o povo no que achava que deveria fazê-lo: lutando pela instrução, pela educação através da arte e da imprensa, pela liberdade de pensamento, direito à propriedade, e, mais do que tudo, contra a extorsão e corrupção dos governos e dos capitalistas que depredavam o país, vendiam a nação, e seguiam as ilusões do progresso.

Assim, como avaliar o aparente silêncio durante o governo cabralista? Se não poderia falar claramente, suas críticas ao liberalismo e sua consciência social deveriam estar presentes em sua obra literária e em seus estudos históricos. É o que se percebe na leitura do romance *Eurico, o Presbítero*.

Isso é possível porque Herculano vê analogias entre o séc. XIX e a Idade Média. Entretanto, observando-se os momentos escolhidos para compor sua obra ficcional, nota-se que são períodos de crise e transformação social. Assim, ele é capaz de apontar sua visão de como a situação oitocentista pode ser modificada.

Além das semelhanças políticas vistas por Herculano, podemos perceber em *Eurico, o Presbítero* questões morais e sociais que eram comuns na sociedade burguesa do século XIX, inclusive críticas à ditadura cabralista. Assim, a temática histórica do romance funciona como pano de fundo para uma crítica ao liberalismo. Nesse romance estão presentes, entre outros temas: a questão do casamento como contrato social, colocando poder e riquezas acima do amor; a corrupção como forma de enriquecimento e busca de poder, tanto da parte de nobres quanto da parte da igreja; o totalitarismo das altas classes episcopais numa sociedade decaída, além da ganância e depravação moral de um bispo; a indignidade da nobreza torpe que só esbanja e se diverte em bailes e jogos da corte; a nova aristocracia burguesa dos barões; e a relação entre o patriotismo e a decadência da nação. Há ainda a discussão sobre os problemas que acompanham a luta liberal, como a guerra civil, que assolara Portugal no início do século. Além disso, a sociedade urbana apresentada, a de Carteia, cidade que apresenta semelhanças a Lisboa, é formada por aldeões com pensamentos mesquinhos e fechados, com a rigidez dos

costumes de uma sociedade burguesa e prosaica e contra a liberdade de pensamento dos poetas. O que Herculano faz é transportar para uma época de decadência de uma sociedade medieval as críticas às mudanças que ocorriam no mundo na época, com as relações pessoais sendo substituídas pelo valor de troca e com os valores de cavalaria, nobreza, senhorio feudal e religião ganhando sua própria etiqueta de preço, de modo que pudessem ser comprados por quem oferecesse riquezas e poder.

Por isso, as leituras de *Eurico, o Presbítero* que desprezam sua estrutura ou criticam-na por suporem que Herculano estava ainda “gestando” a forma do romance retiram do livro grade parte da força do seu poder de crítica social e de defesa da liberdade. Afinal, ele conhecia a escrita de romances mais lineares, como os de Walter Scott, por exemplo, e também era capaz de escrevê-los, como faz em *O Bobo*. Não saber classificar seu livro, como o autor confessa, não quer dizer que ele não saiba o que fez, apenas indica sua originalidade e seu trabalho na forma de modo a afastar-se ainda mais dos modelos clássicos e adaptá-la ao conteúdo. Afinal, para Herculano, a forma poética deve partir da essência que ela quer exprimir (HERCULANO, *Opúsculos IX*, p. 26).

Não se pode esquecer que, desde 1834, ele defende que, a par das tempestades políticas que acompanharam as transformações sociais que a Europa viveu naquela época, uma nova poesia, “mais liberal”, surgiu. Assim, essa aparente falta de unidade no romance, com partes que se poderiam ler isoladamente – algumas, inclusive, vêm a lume isoladamente antes da publicação em livro, como a batalha do Críssus -, não apresenta uma fraqueza do romance. Ao contrário, é nessa tentativa de fragmentação e indefinição que está sua força. Segundo o próprio Herculano, em seu ensaio literário “Imitação – Belo – Unidade”, a unidade esperada numa obra literária está muito longe do que os modelos clássicos propunham. Para ele, a ação seria uma série de variedades que, apesar de aparentemente desconexas, concorreriam a uma ideia geral e una. Caberia ao crítico literário descobrir qual a ideia geral que dá unidade à obra estudada. Assim, a integridade de *Eurico, o Presbítero* não está na narração de seu problema amoroso com Hermengarda, nem na discussão sobre a validade ou não do matrimônio para os membros da Igreja, nem na história da invasão da península Ibérica, mas sim numa reação à tirania, com a perda de valores morais que acompanha o processo do Liberalismo, apresentando uma proposta de solução a esse problema: o evangelho.

O cristianismo era a fonte da moral que, ao seu modo de ver, deveria levar à civilização, contra a barbárie. Apesar disso, não se pode esquecer que Herculano era

antiultramontano, por associar aos dogmas da igreja e ao poder do clero uma afronta à liberdade. Apesar disso, a tradição do país e de certo catolicismo ilustrado deveria ser mantida, ou se perderia a identidade nacional. O evangelho deveria ser seguido como elemento civilizador, pois, segundo a opinião que pauta o romance, a humanidade seria mais justa, igualitária e feliz, com menos problemas sociais, se seguisse os ensinamentos cristãos.

Apesar de, aos olhos de hoje, parecer um retrocesso, essa busca por valores cristãos perdidos é uma reação à modernidade capitalista. Uma era que se volta para a mitologia greco-romana no Renascimento e que defende o culto à ciência como forma de desenvolvimento, culminando no Iluminismo do século XVIII, acaba por afastar as pessoas de Deus, ou da ideia de um ser divino que serviria como salvação. Herculano, assim com Garrett e outros românticos cristãos, utiliza a religião como contraponto aos valores capitalistas (LÖWY & SAYRE, 1993). A revalorização da religião e dos ensinamentos do evangelho poderia, segundo esse pensamento, restaurar o que a humanidade perdeu com o avanço do capitalismo, principalmente as relações pessoais baseadas no sentimento e não no valor de troca.

A perversão moral, a perda de valores humanos e a valorização do luxo e da riqueza, tal como acontece no capitalismo, e que Herculano vê no liberalismo, seriam as causas dos problemas político-sociais que levaram o império visigodo à ruína. O que havia de mais democrático no reino godo, que eram os concílios do clero, apresentado no romance como o mais iluminado da Europa na época, funcionavam como uma espécie de parlamento, que agia contra a perversão moral e a ruína do reino. É a defesa do liberalismo frente ao perigo de retorno ao Antigo Regime.

Se o cristianismo é a luz que deve iluminar a sociedade, como para os godos primitivos “o Evangelho assemelhava-se ao sol que rompe de além das serras e que ilumina, aquece e alegra” (HERCULANO, *Eurico*, p. 32). Por outro lado, Abdulaziz dizia ao xeque Abdala que “o amor da embriaguez nunca os [cristãos] deixará ver a luz que mana das páginas divinas do Alcorão” (HERCULANO, *Eurico*, p. 181). Mesmo assim, nem o evangelho nem o alcorão impediram que atrocidades fossem cometidas e que os dois povos se entregassem à barbárie da guerra. Não basta ser cristão, é preciso sê-lo sem a mácula da perversão reificante do Capitalismo. Quando a vontade de acumulação de poder e dinheiro sobrepõem-se à fé, “o sol passa envolto na sua glória, indiferente às angústias daqueles que, em seu ridículo orgulho, se chamavam monarcas

e conquistadores do mundo” (HERCULANO, *Eurico*, p. 105). É o que ocorre quando se deixa levar pela “vã-cobiça”.

Luz e trevas andam juntas, como a civilização e a barbárie. Eurico representa esta junção, assim como os exércitos godos e árabes, que, apesar de negros, cintilam. Covadonga, berço dos reinos cristãos da Espanha, apesar de exemplo de sociedade para Herculano, não foge a isto. Lá, em meio à natureza, é “onde todas as gradações da morte-cor se confundiam e misturavam, desde a brancura desbotada e pálida do rochedo até a pretidão fechada dos pinheiros retintos nas sombras da noite” (HERCULANO, *Eurico*, p. 214).

O que se vê no romance é essa mistura de luz e sombras. O evangelho ilumina a liberdade, enquanto a barbárie e as trevas acompanham a tirania. Deve-se então observar como as personagens Eurico e Hermengarda comportam-se em meio a esse conflito.

Como um sujeito que valoriza mais os sentimentos do que os valores materiais do “mundo estúpido e ambicioso”, Eurico deixa-se cair numa grande melancolia com o término de seu romance e chega a ficar enfermo. Entretanto, não é um personagem que morre de amor. O desengano amoroso não causa a sua morte. Ele resiste à enfermidade e procura abrigo no que ele considera ser a solução para a sociedade: o cristianismo. A morte não seria salvação para sua alma, não acabaria com seu sofrimento e não aliviaria o insulto de ter sido preterido pelo pai de Hermengarda. Há em Eurico outras preocupações e outros motivos para lutar além do seu amor. Tanto que, tal como ressaltado anteriormente, a discussão primordial do romance não é o caso amoroso do presbítero, mas o destino da sociedade goda. Contudo, a solução encontrada por Eurico é colocada em dúvida pelo narrador, que pergunta: “Ao cabo da estreita senda da cruz acharia ele, porventura, a vida e o repouso íntimos?” (HERCULANO, *Eurico*, p. 10). Afinal, a vida religiosa pode ter modificado muito o gáudio poeta, santificando seus afetos de guerreiro e sua inspiração poética, mas também apagou o riso de contentamento e, diferentemente do esperado, não lhe restituiu a esperança. Logo, a religião cristã que seria a fonte de salvação para a sociedade não foi capaz de dar esperanças nem alegrias a Eurico.

De qualquer forma, como presbítero, Eurico vai aproximar-se mais dos problemas sociais e da discussão sobre o destino da nação. Este é o momento máximo de civilização para ele. Afinal, o modelo é a religião de Cristo, da qual ele é sacerdote e na qual se inspira em suas ações sociais. A civilização é encarada por ele como pátria,

religião, sentimento e memória. É em seu presbitério em Carteia que Eurico vai compor sua poesia mais religiosa, vai reavivar seu amor pela pátria, que acaba por reavivar seu amor por Hermengarda, e é onde ele vai pesquisar e escrever sobre o passado dos godos valorosos, além de pensar na nação e seu destino. Até mesmo suas vestes ficam mais leves e mais puras, como se tivesse chegado realmente mais próximo do ideal. Ele anda de branco sobre os abismos. É na luta contra os bárbaros que Eurico deixa de lado sua brancura civilizacional para se tornar o mais bárbaro, o cavaleiro negro. Essa mudança de cor reflete a mudança no espírito do jovem presbítero e nas suas ações. O padre que deveria orar pela salvação das almas está em campo de batalha matando mais do que qualquer outro cavaleiro.

Enquanto Eurico fica balançando entre a civilização e a barbárie, entre guerreiro matador e presbítero poeta, Hermengarda não se deixa influenciar pelo mal da sociedade. Ela é sempre apresentada como pura e angelical, como se não fosse desse mundo, mas algo divino que está acima dos homens. A donzela de branco, para não ser tratada como despojo de guerra pelos árabes e como objeto sexual num harém, aceita o martírio pelo qual passam as freiras do Mosteiro da Virgem Dolorosa.

Eurico, vestido de negro, é quem salva a donzela de branco. Seu esforço, apesar da impossibilidade da consumação de seu amor, é sua tentativa de buscar mais uma vez o ideal do que deveria ser a civilização, prestes a cair no abismo para sempre, tal como Hermengarda em Covadonga. A busca por recuperar Hermengarda assemelha-se assim à busca pelos valores perdidos da civilização.

Se o evangelho prega a liberdade e a fraternidade, como diz Eurico, os representantes da igreja deveriam agir de acordo com essas ideias. Contudo, o clero português é predominantemente ultramontano, defendendo a manutenção do poder absoluto, tanto dos reis quanto do papa. Para Herculano, o clero deveria ser também liberal e não lutar por poder e riquezas. Os dois exemplos estão no romance. Eurico, enquanto presbítero, não distingue senhor de servo, rico de pobre, tratando todos da mesma forma. A madre superiora do Convento da Virgem Dolorosa dispõe-se a entregar todas as riquezas do mosteiro aos árabes para salvar a vida dos godos refugiados ali e mantê-los livres. Por outro lado, um dos principais traidores da pátria é o bispo Opas, que se vende aos mouros em busca de mais ouro e poder, como o clero ultramontano atacado por Herculano. O clero, para ele, deveria ser como o dos godos primitivos, iluminado e liberal, reunindo-se em concílios que “eram verdadeiros parlamentos” segundo o narrador.

A nobreza e a monarquia liberal defendida por Herculano também estão presentes no romance. Após a invasão, Teodomiro e Pelágio passam a representar dois tipos diferentes de nobres e de governantes. Teodomiro, antigo amigo de Eurico, foi abandonado por este quando da paz com os muçulmanos, assumindo a coroa goda. O novo rei dos godos aceitou um pacto com os mouros submetendo-se a eles, vendendo a pátria ocupada em vez de tentar reconquistá-la, além de aceitar as vontades e as crenças dos estrangeiros. Também, como ataque aos novos barões burgueses, o narrador diz: “a única nobreza é a dos corações e dos entendimentos que buscam erguer-se para as alturas do céu, mas que essa superioridade real é exteriormente humilde e singela”. (HERCULANO, *Eurico*, p. 14).

Por outro lado, Pelágio é o nobre que não se deixa vender aos estrangeiros e permanece fiel ao povo e junto dele, governando um novo país, nas Astúrias, com um poder mais democrático, pois emana da vontade do povo a sua coroa. O grupo de Pelágio refugia-se em Covadonga, nas montanhas do norte da Península Ibérica. Esse refúgio é o embrião das nações espanholas modernas, inclusive Portugal. Em Covadonga, onde viviam os que lutavam pela liberdade, vivencia-se um governo monárquico com poder que emana da vontade do povo e a religião cristã verdadeira, servindo à comunidade e não à pompa e opulência. Esse passado ficcional das nações ibéricas é a representação do que seria o liberalismo para Herculano. Em Covadonga eram autossuficientes e com governo descentralizado, como ele imaginava o municipalismo português. Apesar da estrutura de classes, chefiada por Pelágio, este não exerce poder absoluto, tanto que suas decisões são discutidas com os outros cavaleiros, como num pequeno parlamento. Seu poder emana também do povo, e a ele deve segurança e esperança, tanto que o cavaleiro negro o proíbe de pôr sua vida em risco para salvar a irmã, uma vez que ele é “o guardador das últimas esperanças da Cruz e da pátria” (HERCULANO, *Eurico*, p. 173). Esse é o acordo civilizacional que deve ser restaurado em Portugal para sobrepujar os inimigos que conquistam tudo comprando traidores e infiéis. Portugal, o reino godo, ou qualquer outra sociedade poderia resistir e até vencer a ameaça centralizadora, tirana e monetária das potências estrangeiras se restaurasse os princípios perdidos, que o liberalismo democrático e cristão trazia em seus pilares maiores.

Bem, essa seria a opção para Portugal, caso resolvesse lutar. A outra opção seria a invasão, ou o fim da cultura nacional e da liberdade que a acompanham. Entretanto, não se pode esquecer como estava a sociedade goda quando da invasão. O povo era

esmagado por pesados tributos, pelas lutas dos bandos civis, e com um governo que o prostituía, após ter sofrido com lutas civis pelo controle do governo. Qualquer semelhança com o Portugal daquela época não é mera coincidência. Aliás, a guerra civil é retomada e comentada várias vezes, como algo que marcara a vida daquela nação. O poder conquistado por golpes e com o uso do exército, em vez de aprovado no parlamento, era o retrato tanto de Portugal na primeira metade do oitocentos quanto do império da Espanha quando os mouros resolveram invadi-la. Eurico termina uma meditação dizendo “hoje, a espada substituiu o conselho dos prelados, dos nobres e dos homens livres: a coroa é uma conquista, a lei vontade do desonrado vencedor de pelejas domésticas, liberdade palavra mentida.” (HERCULANO, *Eurico*, p. 34). Essa é a melhor definição para uma sociedade com instituições liberais, como constituição, divisão de poderes e parlamento, mas que vive sob a tirania de um poder centralizador e opressor, como Portugal durante o Cabralismo. Afinal, na obra de Herculano há várias críticas diretas ou indiretas à ditadura de Costa Cabral como nas “Cartas sobre a História de Portugal”, publicadas no mesmo período que *Eurico*.

Teriam os portugueses percebido suas críticas? Afinal, as referências a Portugal não passam de analogias. Nada é explícito. Analisando os paratextos de sua ficção histórica, nota-se que Herculano tenta evitar e até mesmo rebater a crítica a certos anacronismos que os leitores viam em sua obra literária. Que anacronismos eram esses? Justamente o que ligava o período do entrecho ao século XIX. Seria possível essa percepção no *Eurico*, o *Presbítero*?

A primeira recepção desse romance aponta que sim. Contudo, teriam sido percebidas todas as críticas de Herculano e seu projeto social? A maior crítica da época, a de António Feliciano de Castilho, publicada na *Revista Universal Lisbonense* em 8 de agosto de 1844, preocupa-se com a forma como Herculano trata a religião como praticada em Portugal. Para Castilho, em *Eurico*, Herculano estaria criticando a forma antiliberal do catolicismo português. Ora, e está mesmo! A diferença é que Castilho imagina que o romance possa insuflar o povo a uma revolução religiosa, o que não é, obviamente, o desejo de Herculano. Outros intelectuais da época, como Mendes Leal, António Pedro Lopes de Mendonça e Carlos Bento da Silva, também viram na obra de Herculano relações com as transformações sociais e políticas em Portugal e seu acordo social. Acreditamos que reações mais explícitas a certos pontos não teriam sido publicadas para não comprometer Herculano e os próprios críticos, uma vez que as críticas analisadas são do mesmo período.

A fachada de narrativa histórica sem relação explícita com a contemporaneidade, somada ao respeito à figura de historiador e ficcionista histórico sério de Herculano, que durante o primeiro governo de Costa Cabral manteve-se alheio às discussões políticas na imprensa, além da aura antissetembrista que ele possuía depois de ter escrito *A Voz do Profeta*, contribuíram para que essa obra passasse incólume face à ditadura cabralista, o que não aconteceu com *Viagens na Minha Terra*, de Garrett, que vinha a público no mesmo período e teve sua publicação interrompida certamente por razões políticas (DAVID, 2007, p. 139).

Assim, pode-se perceber que alguns autores tinham noção de até que ponto suas obras ficcionais eram realmente históricas ou fabulosas, além de relacionarem suas narrativas históricas com a sociedade oitocentista. Esta relação poderia ser percebida pelos leitores, embora por vezes não muito bem aceita, dependendo do grau de clareza com que estavam inseridas no texto e do posicionamento político do leitor.

Finalizando, *Eurico, o Presbítero* seria então não apenas uma crítica à sociedade existente, mas uma defesa de seu projeto social para Portugal. Era mais um pouco de luz nos primeiros anos do liberalismo. O período do fim do império visigótico é retratado com pouca luz e muitas trevas. Ao mesmo tempo, aos olhos de hoje, esse pensamento é também trevas, por acreditar na possibilidade de reforma do capitalismo como solução. Além disso, o modelo apresentado, com o cristianismo como salvação para os males do capitalismo, é acompanhado por trevas, uma vez que é a religião que impede a felicidade dos protagonistas. Apesar de romance histórico, alguma relação com a sociedade portuguesa do século XIX foi comprovadamente estabelecida à época de sua publicação, o que indica que mais pode ter acontecido e apenas não apareceu devido ao cabralismo.

REFERÊNCIA

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de História”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DAVID, Sérgio Nazar. ““Ao Conservatório Real” e *Frei Luís de Sousa* no conjunto da obra madura de Garrett (1843-1854)”. In: NEVES, Lúcia Maria; OLIVEIRA, Paulo Motta; DAVID, Sérgio Nazar; FERREIRA, Tânia Maria (Orgs.) *Literatura, história e política em Portugal (1820-1856)*, Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

Diário do Governo, nº 173. Lisboa: 24 de julho de 1844.

_____. “Cartas sobre a História de Portugal”. in: *Opúsculos*. Tomo V – Controvérsias e Estudos Históricos (Tomo II). Amadora: Bertrand, s.d.

_____. *Eurico, o Presbítero*. 41ª Ed. Amadora: Bertrand, s.d.

_____. *Lendas e Narrativas* (2Vols). Edição revista por Vitorino Nemésio e anotada por António C. Lucas. Amadora: Bertrand, 1970.

_____. *Opúsculos IX*. 3ª Ed. Amadora: Bertrand, s.d.

_____. *Poesias*. 14ª Edição definitiva conforme com as edições da vida do autor, dirigida por David Lopes. Amadora: Bertrand, s.d.

_____. “Pouca Luz em Muitas Trevas: 1579-1580”. in: *Opúsculos. Tomo VI – Controvérsias e Estudos Históricos (Tomo III)*. Amadora: Bertrand, s.d.

_____. “Qual é o estado da nossa literatura? Qual é o trilho que ela hoje tem a seguir?”. in: *Opúsculos. Tomo IX – Literatura (Tomo I)*. Amadora: Bertrand, s.d.

LOWY, Michael & SAYRE, Robert. *Romantismo e Política*. Trad. Eloísa de Araújo Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

MARTINS, Oliveira. *Portugal Contemporâneo*, vol. II. Porto: Lello & Irmão, 1981.

MENDONÇA, A. P. Lopes de. *Ensaio de Critica e Litteratura*. Lisboa: Typ. da Revolução de Setembro, 1849.

_____. *Memorias de Litteratura Contemporanea*. Lisboa: Typographia do Panorama, 1855.

Revista Universal Lisbonense: jornal dos interesses physicos, moraes e litterarios por uma sociedade estudiosa, Tomo 3º. Lisboa: Imprensa da Gazeta dos Tribunais, 1844;

Revista Universal Lisbonense: jornal dos interesses physicos, moraes e litterarios por uma sociedade estudiosa, Tomo 4º. Lisboa: Imprensa da Gazeta dos Tribunais, 1845.

RIBEIRO, Maria Manuela Tavares. “A Restauração da Carta Constitucional: Cabralismo e Anticabralismo”. In: MATTOSO, José. *História de Portugal, vol. 5 – O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

RIBEIRO, Maria Manuela Tavares. “A Regeneração e seu Significado”. In: MATTOSO, José. *História de Portugal, vol. 5 – O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998b.

SANTOS, Maria de Lourdes Costa Lima dos. *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*. Lisboa: Presença, 1988.

SARAIVA, António José. *Herculano e o Liberalismo em Portugal*. Amadora: Bertrand, 1977.

TEMAS DA LITERATURA E DA SOCIEDADE PORTUGUESA NA OBRA DE ANTÓNIO VARIAÇÕES

Carlos Rogério Duarte Barreiros - USP¹

Em fevereiro de 1981, no Portugal recém-saído do período salazarista, despontaram de forma vertiginosa, no programa de TV *Passeio dos Alegres*, as composições de António Variações, minhoto de Braga, nascido em 1944. Não será exagero afirmar que Variações talvez seja o primeiro astro pop português – e, ao mesmo tempo, é tentador especular a respeito do quilate das breves, mas relevantes contribuições que esse artista deixou na cultura portuguesa, mesmo abandonando a vida de forma prematura, em junho de 1984, antes que pudesse experimentar o reconhecimento merecido na época.

Recentemente, em 2004, músicos portugueses consagrados – Camané, David Fonseca, Manuela Azevedo, Helder Gonçalves, Nuno Rafael, João Cardoso e Sérgio Nascimento – todos de alguma forma influenciados pela obra de António Variações, reuniram-se para formar a banda Humanos, que deu arranjos e interpretações a canções ainda incompletas do compositor. É possível afirmar que o lançamento e o sucesso obtidos com os CDs e a turnê com que esse projeto foi coroado indicam a importância de António Variações para a história recente da cultura portuguesa. Com efeito, como observaremos a seguir, esse compositor aponta alternativas bastante curiosas para os dilemas da nação lusitana no ocaso do século XX e nos primeiros anos do XXI.

As seguintes perguntas sumariam a situação em que se viu e vê Portugal em sua história mais recente: que sentido tomar, como nação, depois da liberdade das colônias? Qual papel assumir na comunidade europeia, e que contribuições de ordem cultural, mais especificamente musical, dar a ela? Após a falência traumática da ilusão do império, como podem os portugueses recuperar a auto-estima nacional, sem incorrer em anacronismos de toda ordem experimentados no período salazarista? Como inserir-se no

¹ Doutorando do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) da USP, na área de Literatura Portuguesa;

mundo globalizado sem abrir mão da tão cara e rica tradição cultural, mais especificamente a literária (que nos interessa, neste congresso, mais de perto), que deu ao mundo Camões, Vieira, Eça e Fernando Pessoa? Finalmente: pode Portugal, por meio da *navegação* mais recente, a virtual, espalhar-se pelo globo e cometer, mais uma vez, mas de outra forma, outros périplos além do africano?

Se investigarmos a obra de António Variações, perceberemos, primeiramente, que era fundamental para Portugal, no final dos anos 70, após a Revolução dos Cravos, receber influxos que lhe faltaram ao longo dos anos de Salazar. A valorização e a propaganda do Portugal rural, humilde e religioso, além de implicarem, do ponto de vista econômico e educacional, atraso acentuado, também fizeram, em alguma medida, que a nação fosse adversa a mudanças comportamentais experimentadas por países vizinhos. Enquanto, em certa medida, o mundo revia valores e comportamentos, Portugal permanecia como que à margem, estático – os portugueses estavam “orgulhosamente sós”, na expressão do próprio Salazar (Torgal, 2001, p.399) – corroído por anos de propaganda, de censura, de perseguições políticas e de horrores das batalhas da África.

“Toma o comprimido”, primeira canção de António Variações apresentada no programa de TV *Passeio dos Alegres*, em 1981, pode ser entendida como tentativa dessa oxigenação necessária da cultura portuguesa. Em primeiro lugar, pelo gênero: trata-se, sem dúvida alguma, de uma canção de rock, iniciada por um solo de guitarra bastante acelerado e marcante. Ficam de lado o ensimesmamento da nação, as imagens do português das aldeias e as canções folclóricas das freguesias distantes; ganham atenção a guitarra, o baixo e a bateria da banda, além dos versos e da performance, para dizer o mínimo, espalhafatosa de António Variações, que pode ser encontrada em vídeos disponíveis na internet.

“Hey, cara”: língua inglesa e gíria num só verso abrem a canção, em que os males das grandes cidades do mundo moderno são cantados de forma irônica, quase à moda de um jingle de propaganda, como sugere a forma verbal imperativa do título e do refrão, “Toma o comprimido”. Nos primeiros versos, depois de constatar que um tu, a quem se dirige, parece doente, o eu que canta sugere: “Faça cara de contente / Você vai ficar igual / Toma já um melhoral / Porque é bom e não faz mal / Além disso é legal / Toma já um melhoral / É o melhor e é legal”. De tão simples, os versos, sem a melodia, só podem ser entendidos como irônicos; quando cantados e acompanhados pelo arranjo musical acelerado, ganham, como já foi dito, a entoação de propaganda – e fica a

suspeita de que haverá, no plano da letra, a crítica do sujeito que canta às panacéias da indústria farmacêutica.

É, de fato, o que se pode constatar nos versos seguintes. Logo depois de sugerir que o tu “tome o comprimido”, o eu afirma que sabe que fazê-lo é nocivo, mas sugere que se esqueça “isso pelo bem que faça”.

O xequi-mate à onipotência dos medicamentos – que dadas as devidas proporções e diferenças, lembra o *Emplasto Brás Cubas* de Machado de Assis – segue com os remédios emagrecedores: “Você está muito pesada / Não diga que está inchada / Não há roupa que lhe sirva / Não há cinta que lhe valha / Já perdeu de todo a linha / Está a tempo de voltar à fina / É um milagre da medicina / Que é o avanço da aspirina”. Mais uma vez, a mera leitura dos versos, sem acompanhamento da melodia e dos arranjos, prejudica a compreensão: a entoação rumo ao agudo no verso “Já perdeu de todo a linha” mimetiza na canção, de forma geral, a expectativa e a aflição dos que sofrem devido à obesidade.

Faz-se necessária, neste momento, uma breve interrupção de ordem teórica. Como os ouvintes já puderam perceber na breve análise anterior, a compreensão de canções só será pertinente se ao menos dois elementos que a compõem forem analisados: a letra e a melodia que, juntas, constituem o que se chama tradicionalmente de *canção*. No Brasil, os estudos a respeito dos sentidos assumidos pelos percursos melódicos em combinação com os versos da letra ganharam força, nos últimos anos, especificamente com as contribuições do professor e compositor Luiz Tatit, do Departamento de Linguística da Universidade de São Paulo, e um dos idealizadores das experimentações cancionais do Grupo Rumo, da chamada Vanguarda Paulistana, na década de 80. A partir dos estudos da semiótica discursiva e tensiva, na tradição de Hjelmslev, Greimas e, mais recentemente, Claude Zilberberg, Tatit formulou o modelo que servirá de referência, em nossa pesquisa futura, para a compreensão das canções de Antônio Variações.

Há, contudo, um desafio ainda maior a enfrentar, além da análise das próprias canções: a percepção de que, nas diferentes culturas dos países de língua portuguesa, desenvolvem-se dicções específicas dos intérpretes e que elas, por sua vez, acabam por delinear a cultura cancional da nação – é o que se pode depreender da leitura das obras *O Cansionista – Composição de canções no Brasil* (2002) e *O Século da Canção* (2004), do mesmo Tatit. No primeiro desses dois textos fundamentais para todos que pretendem analisar canções – e é esse o nosso caso –, Tatit investiga peças

fundamentais daqueles que considera os grandes compositores da canção brasileira, como Noel Rosa, Dorival Caymmi, João Gilberto, Roberto Carlos, Caetano Veloso, Chico Buarque e Jorge Ben Jor, entre outros.

É plausível supor que o mesmo terá ocorrido em Portugal, sobretudo com os intérpretes do fado, considerado o gênero típico da canção portuguesa. Nossa hipótese é a de que, em “Toma o comprimido”, os arranjos e a entoação de António Variações rompem com os saltos intervalares característicos dos fadistas, expressão passional da dor que o peso da tradição e da história tem na cultura portuguesa. Essa ruptura já é, por si só, acontecimento especial na história da canção portuguesa do século XX.

Assim, retomando a canção, o verso “Já perdeu de todo a linha” reproduz ironicamente o sofrimento dos enfermos obesos, devido à inflexão de voz para o agudo. E mais uma vez, no plano da letra, a entoação dos versos seguintes aponta a solução universal para os problemas: “Tome e fique confiante / Vai ficar muito elegante / Isto é melhor que um purgante / Você vai emagrecer / Cuidado, não abusar / Mas se isso acontecer / Tome outro pra engordar / Cuidado não abusar / Não pare de controlar”. E finalmente, no refrão, há o retorno à panacéia e ao estado de conjunção entre sujeito e objeto, para usar os termos da semiótica: “Toma um comprimido / Toma um comprimido / Toma um comprimido que / isso passa”.

Nos versos seguintes, o poder das medicações toma proporções ainda maiores – e assoma, na canção, com o mesmo percurso melódico de estrofes anteriores, a depressão: “Tu estás tão acorrentado / À sombra que tens ao lado / Não consegues apagar / As marcas desse passado / Que teimas em recusar”. Ouvir os versos sem relacioná-los aos dilemas portugueses que apontamos anteriormente seria empobrecer a composição de António Variações. Com efeito, ao longo do século XX, sobretudo em suas primeiras décadas, é constante o debate a respeito da tradição literária e da ruptura com ela. Os que me ouvem certamente terão se lembrado do Supra-Camões de Fernando Pessoa – figuração curiosa do mérito e do peso que a história das navegações e seus registros literários têm na cultura portuguesa. Também terão se lembrado dos traumas da história portuguesa nos séculos XIX e XX analisados por Eduardo Lourenço; e, se quiséssemos, apenas para correr o risco, a título de provocação, seguir a linha psicanalítica ou psiquiátrica, diríamos que António Variações sugere a Portugal, como nação, e aos portugueses, o consumo de comprimidos antidepressivos – para que o país e seus habitantes deixem de lado as sombras do passado que ambos teimam em recusar. Eis a proposta clara depois do verso “que teimas em recusar” apontando para o

agudo e para a aflição, mais uma vez: “Mas a mistura da drogaria / E tens a cura para mais um dia”. De certa forma, essa mesma disposição dialética de *renovação do passado sem sua aniquilação completa* pode ser observada em canções concluídas pela banda Humanos, como “Muda de Vida” – em que se ouve “Muda de vida se tu não vives satisfeito / Muda de vida, estás sempre a tempo de mudar / Muda de vida, não deves viver contrafeito / Muda de vida se há vida em ti a latejar”.

Os versos de “Toma o comprimido” sintetizam o que poderíamos de chamar de *Poética de António Variações* (na falta de um termo mais adequado, que aluda à associação letra e melodia): a recuperação do passado e da tradição sem que eles sejam vistos como *traumas*, e que sejam aceitos sem *recusa*. Em outras palavras, é preciso observá-los não como grilhões, e é preciso reconstruí-los, se necessário, com os remédios ou contribuições da atualidade, num processo dialético que guarda em si uma proposta de renovação da canção e da cultura portuguesas.

O comprimido do refrão assume, assim, novo valor semântico: embora seja *disfórico* na medida em que vicia e aliena, na medida em que é visto como solução para tudo, é também *eufórico* porque serve de catalisador para a libertação do sujeito – e fica, para um outro texto de maior fôlego, a investigação dos diferentes “comprimidos” que é possível consumir. Não haverá no texto uma alusão implícita, mas quase direta, ao consumo de drogas ilícitas, vistas como meio de expansão da consciência e de reconhecimento da própria identidade? Se houver, certamente estamos diante de mais um momento, para dizer o mínimo, curioso da cultura portuguesa recém saída do período salazarista.

Mas insistamos nos diálogos de Variações com a tradição da cultura portuguesa. A opção pelo gênero rock, a letra irônica e sugestiva, as entoações que asseveram esses efeitos de sentido, porque transitam pelo jingle de propaganda, são apenas uma faceta da obra do compositor, que declarou com clareza, a respeito do nome artístico: “*Variações é uma palavra que sugere elasticidade, liberdade. E é exactamente isso que eu sou e que faço no campo da música. Aquilo que canto é heterogéneo. Não quero enveredar por um estilo. Não sou limitado. Tenho a preocupação de fazer coisas de vários estilos*”. A oitava de “Povo que lavas no rio” – gravada no primeiro single de Variações, em 1982 –, fado imortalizado na interpretação de Amália Rodrigues, diz muito a respeito da postura do compositor frente à tradição da canção portuguesa. Esse fado ganhou dimensão política ao longo do regime salazarista depois de proibida a radifusão de outra canção, o “Fado de Peniche”, considerado um hino aos presos

políticos. A gravação de António Variações retoma, portanto, o gênero de canção mais tradicionalmente associado à identidade nacional portuguesa, mas não sem conferir-lhe um arranjo peculiar, com influências da *new wave* oitentista, atualizando o fado. O contrário ocorre, mas alcança o mesmo efeito, nos arranjos folclóricos da canção “O corpo é que paga”, cuja letra, em lugar de retomar os temas típicos da tradição das aldeias do Minho, contém uma proposta holística de modos de lidar com as intempéries da vida: “Quando a cabeça não tem juízo / Quando te esforças mais do que é preciso / O corpo é que paga”, ou ainda em “Quando a cabeça não se liberta / Das frustrações inibições toda essa força / Que te aperta o corpo é que sofre”.

Essa atualização nos leva à segunda interrupção de ordem teórica. A compreensão da obra do compositor, além das contribuições de Luiz Tatit, no plano mesmo da análise das canções, exige que seja retomada a história da canção portuguesa e as hipóteses de compreensão do fado – por vezes associado à tradição popular, guardando raízes, inclusive, em ritmos africanos e depois destinado ao consumo de mercado, que o nacionalizou, como defende José Ramos Tinhorão (1994) em *Fado – Dança do Brasil, Cantar de Lisboa: o fim de um mito*, publicado pela editora Caminho; em outras, apropriado, de certa forma, pela propaganda salazarista como marca identitária do país, servindo para acentuar a imagem do português rural. Em António Variações, finalmente, o gênero é recuperado e reconstruído sob o influxo dos gêneros de canção da indústria cultural da época do compositor. É preciso investigar cuidadosamente as tentativas de atualização do fado, sem incorrer em sectarismos que podem embaçar nossa visão analítico-interpretativa. Com efeito, primeiramente, pretendemos evitar a perspectiva que vê como *conspuração* a atualização do fado por meio de novos arranjos e entoações, pois acreditamos que as tradições populares também podem perpetuar-se por meio da renovação – é o que demonstram estudos a respeito de cultura popular, especialmente sobre a literatura de cordel, de Jerusa Pires Ferreira (1993), ensaísta e professora de literatura e comunicação social brasileira, que iniciou suas pesquisas nesta UFBA e atualmente leciona na Escola de Comunicação e Artes da USP.

Com essas pesquisas como pano de fundo, levantamos a hipótese de que algumas canções de António Variações sejam *vórtice* e *vértice* (Ferreira, 1993, p.38) da cultura portuguesa, por meio da retomada do fado e de gêneros folclóricos da região do Minho, mas que eles estejam atualizados por meio da indústria cultural. Será a seguinte, acreditamos, a proposta de Variações para a renovação da canção portuguesa: se, por um

lado, os influxos da lógica de mercado da indústria fonográfica imantam a canção para um processo de *produção em massa*, em que seu valor estético intrínseco tende a perder-se, de outro, as raízes que essa mesma canção guarda na cultura popular atraem-na para o polo oposto, da criação coletiva, o que nos traria a perspectiva da canção popular – apesar de inserida em alguma medida na lógica de mercado – da canção popular como afirmativa, pela *prática* de uma produção, de um modo de atuar que é outro em relação às formas impostas (Pasta Jr, 1993, p.70).

Mas já afirmamos que a análise desse processo tem graves implicações de ordem teórica. Na tradição da Escola de Frankfurt, especialmente nos estudos de Theodor Adorno a respeito de música e estética, a chamada *música ligeira* – em que podemos incluir o rock, o pop e o new wave – é alienada e alienante, porque leva à regressão e à infantilização da audição dos ouvintes. Certamente, as canções de António Variações estão longe das experimentações dissonantes tão valorizadas por Adorno em Schoenberg, “cuja música dá forma aquela angústia, àquele pavor, àquela visão clara do estado catastrófico ao qual os outros só podem escapar regredindo” (ADORNO, 2005, p.108). A obra de Variações seria, pois, mais um produto cultural, porque “Em vez do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo”. (Ibid., p.66). Para o filósofo alemão, a moda musical – ordenada segundo a lógica de mercado – dita o gosto dos ouvintes:

As reações dos ouvintes parecem desvincular-se da relação com o consumo da música e dirigir-se diretamente ao sucesso acumulado, o qual, por sua vez, não pode ser suficientemente explicado pela espontaneidade da audição, mas, antes, parece comandado pelos editores, magnatas do cinema e senhores do rádio. (Ibid., p.74)

É exatamente esse o problema que temos a pretensão de investigar ao longo da redação da tese doutorado: estará a proposta de renovação da cultura portuguesa comprometida e submetida à lógica de mercado – e respondendo, portanto, apenas a seus interesses e demandas?

Acreditamos que a resposta a essa pergunta é *não*, devido a outro aspecto da obra do mesmo compositor, que deixamos propositalmente para o final desta apresentação, que já se alonga excessivamente: a importância dos poemas de Fernando Pessoa. Com efeito, o LP *Dar & Receber*, gravado em rápidas três semanas de 1984, é dedicado a Fernando Pessoa, com a frase “A Fernando Pessoa que”, e contém a

gravação do poema “Canção” (Pessoa, 2001, p.117), do *Cancioneiro* do poeta da heteronímia. Nela, o sujeito poético se confunde com melodias aéreas e telúricas, sílficas e gnômicas – “Tão tênue melodia / Que mal sei se ela existe / Ou se é só o crepúsculo, / Os pinhais e eu estar triste” – uma coleção de impressões em que o eu se vê amalgamado à música e por ela tomado. Na versão de António Variações, a entoação e os arranjos dão forma melódica ao poema, caracteristicamente metaliguístico, conferindo-lhe novos sentidos, cuja análise ultrapassaria os limites de tempo que temos. Por ora, basta constatar que o compositor do Minho toma para si a tarefa nada fácil de dialogar com o espectro de Pessoa na literatura e na cultura portuguesas – mais um feito digno de nota a apontar, de forma geral, nesta apresentação.

Finalmente: o diálogo de António Variações com a tradição erudita da literatura portuguesa, por meio de Fernando Pessoa, somado ao trânsito pelos ritmos folclóricos e pelo fado compõe a *retomada* da tradição, *renovada e atualizada* com a contribuição de novos arranjos e entoações – como ocorreu em “Canção”, “Povo que lavas no rio” e “O corpo é que paga” –, de novos conteúdos – como observamos em “Toma o comprimido” – e de ritmos consagrados na indústria fonográfica internacional, o *pop rock* e o *new wave*. Acreditamos que seja esta a forma proposta por António Variações de transitar de *Braga a Nova Iorque* – outra expressão dele próprio, a respeito de sua obra – ou de inserir Portugal nas navegações do mundo globalizado.

Assim, na proposta algo visionária de António Variações para a canção portuguesa, o sentido a tomar, como nação, talvez seja a recuperação do passado sem observá-lo como trauma ou dor, mas como traço fundamental a que não se pode escapar, mas que é possível renovar – com contribuições de ordem musical em que tradição e mundo globalizado se amalgamam, fazendo o ouvinte navegar, de Braga a Nova Iorque, e daí para o mundo, pelos versos de Fernando Pessoa, na nau da indústria cultural, que não é *fim*, mas *meio* pelo qual a cultura popular portuguesa dos fados e da canção folclórica se espraia pelo globo, num périplo novo, cuja rota tivemos a pretensão de esboçar.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. “O fetichismo na música e a regressão da audição” in *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*. 2a ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

PASTA JR, José Antônio. “Cordel, intelectuais e o Divino Espírito Santo”, in *Cultura brasileira: temas e situações*. BOSI, Alfredo (org.). São Paulo: Ática, 1992.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Fado, dança do Brasil, cantar de Lisboa: o fim de um mito*. Lisboa: Caminho, 1994.

TORGAL, Luís Reis. “O Estado Novo. Salazarismo, Fascismo e Europa”, in *História de Portugal*. TENGARRINHA, José (org.). 2. ed. Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP; Portugal: Instituto Camões, 2001.

O GROTESCO, O TRAUMÁTICO E O CÔMICO EM *O ESPLENDOR DE PORTUGAL*, DE LOBO ANTUNES

Carolina Barbosa Lima e Santos - UFMS¹

INTRODUÇÃO

Que é então esta força no homem,
que o impele à autodestruição?ⁱⁱ

O Esplendor de Portugal, de António Lobo Antunes, publicado no Brasil em 1998, expressa, numa linguagem dura e seca, o testemunho das personagens em cena e o horror desgraçadamente humano vivido por elas, numa Angola rumo à descolonização, onde a fome, o desespero, a dor, a destruição e a morte, juntamente a sentimentos como ódio, ressentimento, solidão e culpa, dão o tom da narrativa:

[...] no dia em que o garoto bailundo matou dezenas e dezenas de brancos em Luanda, em Salazar, no Caxito, no Dono, a percorrer durante a noite vilas, musseques, acampamentos, quarteirões, de subúrbio, os próprios bairros, do centro da cidade, as vivendas do quarteirão da fortaleza e do palácio do Governo, o garoto bailundo de oito ou nove anos só olhos, só pupilas, afastando o saco de feijão do cabo, a degolar à catanada as galinhas e as pessoas, a pendurá-las das árvores com cordéis ou com ganchos ou abandonando-as ao apetite dos rafeiros, dezenas e dezenas de brancos com os testículos, as orelhas, os narizes enfiados na garganta juntamente com o silêncio das borboletas e o zunido das vespas, as larvas e as moscas nos estômagos podres, os fetos das grávidas atirados aos gatos como peixe sem valor, no Lobito, em Benguela, em Sá da Bandeira, em São Salvador, no Luso, em Carmona, na tentativa, no Huambo, não bandos de selvagens bêbados, não grupos organizados pelos comunistas russos ou húngaros ou romenos ou iugoslavos ou búlgaros, não uma liga, um movimento, um partido que quisesse mandar em Angola, decidir de Angola, substituir-nos nas companhias, nas repartições, nos escritórios, ficar-nos com as casas e as fazendas, amontoar-nos no cais abraçados a porcarias sem valor, expulsar-nos, não o ódio ou vingança (por que Pai do Céu, vingança por quê?) Ou impotência ou revolta contra nós mas apenas um garoto bailundo de oito ou nove anos com um saco de feijão sob o braço, um só garoto de carapinha descolorida oculto no mato como um texugo, uma cria de doninha, um ouriço, um só garoto sob a espingarda do cabo, o meu pai de lenço na cara -Não [...]ⁱⁱ

¹ Acadêmica do Curso de Letras da UFMS, bolsista de Iniciação Científica CNPq – PIBIC 2008/09.

Nessa narrativa, o horror, a morte, a pobreza, a solidão, a dor e a violência são as marcas de uma literatura descompassada, que desconstrói verdades impostas pela historiografia eurocêntrica. A obra tem como epígrafe o próprio hino nacional português, de onde um verso é extraído e escolhido para título:

Heróis do mar, nobre povo, nação valente e imortal,
levantai hoje de novo
o esplendor de Portugal!
Dentre as brumas da memória
ó pátria sente-se a voz
dos teus egrégios avós
que há-de levar à vitória.
Às armas, às armas
sobre a terra e sobre o mar!
Às armas, às armas
pela Pátria lutar!
Contra os canhões a marchar, marchar (Grifo nosso).

Apresenta-se aí a áspera ironia de António Lobo Antunes que, muito longe de narrar uma gloriosa epopeia portuguesa, retrata “o esplendor” num ambiente apocalíptico e caótico, marcado pela degradação física, moral, psíquica e social humana:

o Fernando de carapinha alisada a fixador extraiu um incisivo substituindo-o por um dente de prata de forma que ao falar as palavras brilhavam, a arregaçar o beijo, contentíssimo, exibindo a maçaneta descomunal que lhe pregaram a martelo nas gengivas, ao voltar à fazenda no regresso de Luanda, mal o barco desapareceu numa confusão imensa carregado de bagagem e de gente, de tarecos salvados à pressa ao apetite dos cubanos e da tropa, rajadas de metralhadora nas esquinas, piquetes de soldados maltrapilhos, de cataria, degolando-se uns aos outros, belgas loiros de camuflado a aparafusarem monteiros nas varandas, cadáveres nus ou apenas com uma bota calçada que a chuva arrastava nas valetas na direção do mar, as prostitutas da ilha, sem clientes, sacudindo os peitos nos coqueiros, um mestiço barbudo na Muxima a desencaixar-me o reservatório e o pneu sobressalente [...] ⁱⁱⁱ

Lobo Antunes narra, em *O Esplendor de Portugal*, o “inabordável” (SARLO, 2007) da guerra pela descolonização da Angola, por meio dos testemunhos de suas personagens, que tendem a resgatar em suas memórias os episódios terríveis de situações-limites e de experiências de sofrimento. São lembranças que nunca estão completas, mas que não permitem ser deslocadas e ocorrem até mesmo quando não são convocadas. Tais recordações são soberanas e delas se faz o presente de cada personagem, de maneira que o sujeito testemunho faz-se menos importante que os efeitos de horror de seu discurso:

[...] barulhos da guerra, dos defuntos, da lufa-lufa dos corvos, dos mercenários fazendo apostas sobre os garotos que corriam como que aposta em lebres ou perdizes, um dos garotos ficou séculos suspenso antes dos membros se espalharem no chão, a medida que nos avizinhávamos de Portugal [...] ^{iv}

O relato, dividido entre a mãe e os três filhos (Carlos, o mestiço; Rui, o epilético; e Clarisse, a libertina), deixa clara a impossibilidade de felicidade e o sentimento de “[...] uma solidão insuperável, como se a memória constituísse um peso terrível do qual jamais se está livre”^v, apesar da descolonização.

Lobo Antunes reencena os horrores da guerra, a fim de aproximar seu leitor à sua essência, levando-o a refletir a respeito da morte, do medo e de sua própria natureza, propícia a se comprazer diante da violência e da dor alheia, uma vez que o “[...] 'amor à maldade', o amor à crueldade, é tão natural aos seres humanos como a solidariedade”^{vi}:

[...] Infelizmente a violência é intrínseca ao homem, o senhor major já reparou na crueldade por esse mundo afora apesar dos apelos dos Papas, apesar dos avisos da Igreja, o que os alemães fizeram aos judeus, por exemplo, aquelas fotografias, terríveis de esqueletos, e a Inquisição caramba, o que foi a Inquisição diga-me lá?,

[...]

A História, senhor major, é um cortejo de selvageria tremenda entristeceu-se o inspetor, o genocídio da revolução russa petrifica-me, o czar e a família fuzilados, milhares de mortos, milhares de deportados sem contar com a fome e a miséria, onde é que já se viram atrocidades assim?^{vii}.

Para reescrever a História, Lobo Antunes reúne no romance todos os elementos estéticos que o autor acredita serem instrumentos coerentes para uma “representação” do horror: a comunicação interrompida, a morte, o cômico, a repetição alucinatória dos fatos, o tempo e o espaço entre o real e o ficcional. Trataremos neste trabalho da leitura desses elementos estéticos presentes na narrativa.

1. A COMUNICAÇÃO INTERROMPIDA

[...] a incomunicabilidade –uma violência de alto nível – corresponde a um recuo cuja consequência última significaria uma retirada da vida, algo que o suicídio sem dúvida contém^{viii}.

Como representar a catástrofe? “A arte não consegue sair de tal impasse com facilidade. Talvez não seja mesmo possível sair”^{ix}. A representação para Bernardo Carvalho, em *A Comunicação interrompida: Estão Apenas Ensaando*, quanto mais

ostensiva e direta menos dá conta do horror que pretende representar. Segundo ele, há uma impossibilidade de se traduzir o horror, a agonia, a dor e o medo de um trauma coletivo (ou individual) e, por isso, a tentativa desse tipo de representação pode levar à banalização:

Não parece existir, porém, uma representação dramática da catástrofe, apenas meios aproximativos que despertam os sentimentos recorrentes das tragédias individuais e nunca uma percepção sensível específica, condizente ou equivalente ao horror desse real. Se isso fosse possível, é provável que não existissem mais guerras. Mas a tentativa de representação da totalidade resvala sempre na banalização^x.

Diante desse impasse, a estrutura adequada, em sua perspectiva, deveria ser a de uma interrupção radical de toda comunicação até a mais completa falta de sentido, uma vez que a representação e a ausência de sentido são incompatíveis. Numa linha de pensamento semelhante, Ronaldo Lima Lins, em *Violência e Literatura*, afirma que:

Tudo aquilo que tratasse diretamente do horror e explorasse esse material dentro de um quadro estético parecia insuficiente e indicava um comportamento romântico, um grande equívoco, pois, numa crise extrema, o horror não pode simplesmente ser retratado: ele ultrapassa qualquer possibilidade de representação. É por isso que Beckett, com os seus silêncios, com as suas esperas do impossível, realiza, sem nenhum exagero, um esforço desesperado, talvez mais próprio do real do que o pseudo cenário 'realista' dos corpos mutilados, para atingir um nível de comunicação do insuportável^{xi}.

Para Bernardo Carvalho, a única maneira de entender a catástrofe é colocar-se no lugar do outro por meio de uma identificação individual. Sendo assim, a separação forçada, o desencontro e a perda individual são os meios de uma possível representação, por intermédio de uma comunicação e uma transmissão sensível do sentimento de horror ao espectador. Por isso, a comunicação interrompida como elemento estético é uma idéia explorada por muitos autores contemporâneos, que tentam expressar e transmitir ao público, pela ficção e pelo uso da linguagem, o sentimento causado por uma grande catástrofe.

A incomunicabilidade é o elemento de base para a (des)construção da narrativa de Lobo Antunes. Em *O Esplendor de Portugal*, Isilda, em Angola, se vê numa situação de desespero e de angústia pela falta de comunicação com seus filhos, pois, por mais que lhes envie cartas, estas nunca são lidas por Rui e Clarisse e, consequentemente, nunca são respondidas. Dessa maneira, Isilda caminha em direção à morte, sofrendo no

percurso a dor, a solidão, o medo e a culpa, e seus filhos não o sabem, bem como não sabem que a mãe, durante quinze anos enviou cartas a eles, escondidas por Carlos, o irmão mais velho:

Os envelopes que guardava numa gaveta sem os mostrar a ninguém, sem os abrir, os ler, dúzias e dúzias de envelopes sujos, cobertos de carimbos e selos, falando-me do que não queria ouvir, a fazenda, Angola, a vida dela, o empregado dos Correios entregava-mos no patamar e uma extensão de girassóis murmurava campos fora^{xii}.

Inúmeras comunicações interrompidas acontecem e repetem-se ao longo do texto mediante a memória (fragmentada) das personagens em cena, acentuando o sentimento de solidão e o estado de destruição e degradação física, psíquica e social daqueles que viveram e testemunharam as desgraçadas consequências de uma catástrofe:

[...] o meu próprio filho de que continuo a ter medo mesmo longe daqui, em Lisboa, não responde às cartas, não pergunta por mim, sozinha na fazenda, sem dinheiro, com dez ou quinze patetas meio mortos, eu que apesar de ser nova, ter forças

(estas rugas são do ácido que corrói o estanho não são minhas que ainda agora há minutos tinha o cabelo preto e regressei a casa do jantar dos belgas) preciso de uma palavra de amizade, de consolo, que me faça imaginar que colhem o algodão, o vendem, o dinheiro cresce no banco, amanhã ao levantar-me em lugar das lavras desertas encontro os tratores a trabalharem e duas centenas de contratados no campo, tudo o que peço, e Deus sabe que não peço muito, é uma palavra de esperança de tempos a tempos num pedaço de papel mesmo que ambos tenhamos a certeza que a esperança acabou tão depressa como o dinheiro e o crédito, que a próxima vez que descer à senzala nem uma só alma mesmo inválida encontro, apenas eu, a Maria da Boa Morte e a chuva nos quartos, eu a fingir que mando e ela que obedece, há alturas em que me sento ao pé do telefone na certeza que vão ligar da Ajuda, que irei ouvi-los, conversar com eles, mentir-lhes, dizer que os americanos ou os franceses me compraram as colheitas inteiras, mudo de roupa, perfume-me, ponho os brincos de pérola para conversar com eles, seguro o auscultador e nada, nem

- Mãe

nem

- Olá mãe

nem

- Lembramo-nos da senhora como tem passado mãe?

no aparelho, um silêncio tão grande como o silêncio da terra, o silêncio dos girassóis no cacimbo [...] ^{xiii}.

Carlos, Rui e Clarisse não se encontram num estado muito diferente da mãe. Mesmo em Lisboa, longe dos desastres da guerra, as personagens também vivem separadas umas das outras e sem comunicação entre si, num ambiente de pobreza, dor e solidão. Leiamos um trecho do romance em que Carlos está à espera de seus irmãos (que não irão chegar e não o avisaram sobre isso) em seu apartamento, para

comemorarem juntos a noite de Natal²:

[...] a Lena que salvei da miséria da Cuca a ver em mim um centenário que os bicos-de-papagaio saca-rolham
- Adormeceste Carlos?
como se alguma vez pudesse adormecer com os meus irmãos a chegarem de táxi a todo o momento, os faróis acesos nos caixilhos, as portas a estalarem, os três toques rápidos da Clarisse, lembro-me sempre dos três toques, o reboço no vestíbulo, eu carregando no botão do comando que tira o som do televisor e a saltar na poltrona [...] ^{xiv}.

Enquanto isso, Clarisse encontra-se absolutamente só em seu apartamento, à espera do efeito de seu remédio de dormir:

Hoje não saio de casa. Trago a cadeira do Rui para diante da televisão e fico o tempo inteiro a comer pipocas, a beber Coca-Cola e a mudar de canal, esporte, desenhos animados, um ventríloquo a conversar com um pato, noticiários italianos holandeses belgas espanhóis marroquinos, as luzes do Estoril desfocadas pela chuva, os barcos a escorrerem das vidraças, o cochicho apressado do Luís Felipe ao telefone a tapar a boca com os dedinhos por causa da mulher, dos filhos, dos netos
- Tenho de desligar querida recebeste meu presente não recebeste bom Natal bom Natal
[...]
fico o tempo todo a mudar de canal até o comprimido de dormir fazer efeito, nunca faz efeito na cabeça primeiro [...] ^{xv}.

As interrupções e a impossibilidade da comunicação atingem o seu ápice quando Isilda, no último capítulo do romance, é assassinada pelas tropas armadas angolanas:

[...] o voo dos pássaros, asas de feltro, gritos, o mar lá embaixo, o Mussulo, os coqueiros, descíamos à praia, os meus pais e eu, o meu pai de terno creme e panamá, a minha mãe de sombrinha aberta cor-de-rosa, eu com um chapéu de palha que se atava sob o queixo, trazíamos o almoço num cesto tapado por um guardanapo que se estendia na areia com as marmitas em cima, uma garrafa de suco para a minha mãe e para mim, uma garrafa de vinho para o meu pai, a minha mãe nunca tirava as luvas nem se descalçava, sentada num banquinho a soprar com o e que os calores que o meu pai soprava com o jornal, os pássaros sobre nós eram os pássaros das fossas da Corimba, de asas poeirentas de sarja, mas não tinha medo por ser dia, os tropas, mesmo o dos botins de verniz, não iam fazer-me mal, não havia um só quarto às escuras na casa de Malanje, erguiam as metralhadoras, fixavam-me com a mira, desapareciam atrás das armas, o modo como as bocas se cerrava, e eu a trotar na areia na direção dos meus pais, de chapéu de palha a escorregar para a nuca, feliz, sem precisar de perguntar-lhes se gostavam de mim ^{xvi}.

² A impossibilidade do Natal, bem como a impossibilidade da comunicação com Isilda, explicita uma impossibilidade das relações familiares, fragmentadas como a linguagem do romance.

Analogamente às narrativas de Lobo Antunes, *Estão Apenas Ensaizando* é um conto no qual Bernardo Carvalho pratica o exercício sobre as possibilidades de representação da catástrofe e sobre a contraposição entre catástrofe e representação.

Em *Estão Apenas Ensaizando*, a comunicação interrompida também é o elemento base da construção da narrativa. A todo o momento, os atores são interrompidos no ensaio pelo diretor, que não acha verossímil a atuação do “lavrador” que por sua vez acha o texto inverossímil: um sujeito que acaba de perder a esposa na flor da idade por causa da guerra. Os carinhos do diretor na perna de sua assistente são interrompidos toda vez que o diretor começa a discutir com os atores. O iluminador, nessas interrupções, começa a contar uma piada ao técnico que está ao seu lado, mas a piada é interrompida toda vez que o ensaio é retomado:

Quando os dois atores colocam os pés de novo no palco, avançando das coxias à esquerda para o centro, e interrompendo também o que sussurravam um ao outro nos bastidores, para passar em alto e bom som ao diálogo que decoraram, o homem que acabou de entrar ao fundo é ainda menos que um vulto sem rosto, porque já não tem nem mesmo a nesga de luz das cinco para destacá-lo da penumbra, agora que a porta que separa a sala escura do *hall* e da rua se fechou^{xvii}.

Todas essas pequenas interrupções que acontecem e repetem-se inúmeras vezes ao longo do texto, deixando de acontecer quando há a grande interrupção: a morte da esposa (do mundo real) do ator, o que a impediu de se comunicar com o marido, explicar-lhe o porquê do seu atraso. Quando a notícia da morte chega ao teatro, o diretor não mais interrompe a fala do “lavrador”, bem como o iluminador consegue, enfim, terminar sua piada.

A impossibilidade de comunicação é de onde vem a força de textos como o de Carvalho e de Antunes, autores contemporâneos que procuram tratar do horror de uma maneira mais adequada, uma vez que este não pode ser simplesmente retratado, pois,

[...] faça o que fizer, em matéria de literatura, nada se compara aos caminhos tortuosos e sinistros da realidade, quando se trata, por exemplo, do que houve em Auschwitz, [e, por isso], [...] a retratação do horror, para responder ao horror, fracassa assim, pela base, já que sua intenção é representar em qualidade e extensão o que se passa na realidade^{xviii}.

2. O ESPAÇO E O TEMPO

[...] o tempo, o tempo, o tempo e suas mudanças, sempre ciosos da

obra maior e, atento ao acabamento sempre zeloso do concerto menor, presente em cada sítio, em cada palmo, em cada grão, e presente também com seus instantes, em cada letra desta minha história passional, tranformando a noite escura do meu retorno numa manhã cheia de luz, armando desde cedo o cenário para celebrar a minha páscoa, retocando, arteiro e lúdico, a paisagem rústica lá de casa, perfumando nossas campinas ainda úmidas [...] ^{xix}.

O espaço e o tempo no romance de Lobo Antunes ficam num entre-lugar, entre o real e o ficcional. Uma vez que António Lobo Antunes viveu em Angola, prestando serviço militar obrigatório de 1971 a 1973, no lento processo de descolonização daquele país de jugo português, tomando conhecimento sobre as situações e os fatos escabrosos, e a psiquiatria, profissão que exerceu até há pouco tempo, compondo a fonte de onde retira o substrato para o aprofundamento na alma portuguesa, marco de sua obra literária, os lugares espacio-temporais de *O Esplendor de Portugal* suscitam a dúvida e a curiosidade do leitor sobre as fronteiras entre o real e o ficcional no romance.

Esse entre-lugar é o que favorece o trabalho do autor no que se refere à espacialização do tempo e à temporalização do espaço, uma outra importante característica (presente em inúmeras outras obras contemporâneas) do romance, ligados aos discursos das personagens em cena, que testemunham o horror desgraçadamente humano vivido por elas numa Angola rumo à descolonização.

O tom de realidade e de experiência em meio aos testemunhos ficcionais da narrativa é quem inscreve e (des)constrói as regras do tempo e, consequentemente, do espaço d'*O Esplendor de Portugal*. No que se refere a esta questão de “narração da experiência” ^{xx}, Marilene Weinhart, em *Ficção Histórica e Regionalismo* explica-nos que:

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepitível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar (2004, p.24-25).

Escrito numa poética de ruínas, o texto “[...] tende para a apresentação de si como resto de um mundo destruído [e] ao invés da narrativa linear, vemos a espacialização [bem como a temporalização] fragmentada[s]” ^{xxi}. Valendo-se dessa

maneira de explorar o tempo e o espaço, Lobo Antunes trata, em *O Esplendor de Portugal*, do horror das personagens que, por meio de monólogos interiores e pelo fluxo de consciência, estão em um lugar e, ao mesmo tempo, não estão.

Trata-se de uma representação de um trauma, que “destruiu a capacidade de distinguir entre a realidade e a fantasia”^{xxii} e atua sobre a realidade psíquica dos sobreviventes da guerra, brotando e destruindo, de tempos em tempos suas vidas. Márcio Seligmann-Silva explica-nos que a temporalidade dos sobreviventes torna-se fragmentada pelo fato de ser “[...] uma característica dos pacientes traumatizados manifestarem uma diminuição no fluxo do tempo: como se o seu relógio tivesse parado no momento do traumatismo”^{xxiii}.

Devido à espacialização do tempo e à temporalização do espaço, dadas pelos fluxos de consciência das personagens-testemunhas da narrativa, a história se passa em Portugal e na África, em vários tempos, num mesmo momento, como em um grande mosaico. Leiamos um trecho da obra em que Carlos está esperando pelos irmãos no apartamento de Lisboa para comemorarem juntos o Natal e, de repente, desloca-se, pelo fluxo de consciência, para o seu passado em Angola:

- O que foi Calos?

os guindastes para além dos telhados, os morror de Alameda e as luzes do estaleiro ao contrário no Tejo, a mesa posta, o champanhe, as ampolas do pinheiro de Natal, os presentes com laçarotes catitas e agora a minha mãe que tenha a coragem de acusar-me frente a frente que não ligo aos meus irmãos, não faço o que posso, não me ralo com eles, a minha mãe que me explica frente a frente quem se importa e quem não se importa com a família, quem teve a idéia de nos juntar a todos, quem pagou o jantar para nada, quem se pôs de ponto em branco como para um coquetel ou um pôr-do-sol na embaixada e gastou um dinheirão na capelista em estrelinhas e grinaldas ridículas para a família se sentir bem, contente, confortável, feliz, a minha mãe com a paranóia que não gosto das pessoas e sou eu quem as procuro, telefone, envio telegramas, convido, agüentei-os na Ajuda sem um protesto três anos seguidos suportando até aos limites da paciência as maluquices de um e os caprichos da outra, ele a esbracejar na alcatifa e ela, mal me apanhava de costas porque tenho que ganhar a vidinha a deitar Lisboa inteira na cama, chegava a casa estafado do trabalho e a Clarisse muito à vontade repimpada no sofá, a fumar cigarros de filtro dourado que cheiravam para burro imitando tabaco turco, a mamar do meu anis na companhis de um espertalhão de bigodinho qualquer

- Não conheces o Francisco?

ou Gustavo ou João ou Feliciano ou Manoel

[...]

a beber uma caneca inteira de café não me digam uma palavras sequer derramá-lo no peito a erguer um nada as pálpebras e a tapá-las de imediato porque o sol a feria, a Clarisse ressuscitando devagarinho numa voz de menina

- Que horas são?

uma maneira de falar a que o meu pai não resistia, dava-lhe dinheiro, emprestava-lhe o automóvel, argumentava com a minha mãe que magicava castigos para a deixar em paz [...] ^{xxiv}.

Antunes trata da passagem do tempo (dada pelos *flashbacks*) em *O Esplendor de Portugal* como algo que transforma pessoas e lugares, fazendo com que se sintam estranhas até mesmo para si próprias:

Quando à noite me sento no toucador para tirar a maquiagem pergunto-me se fui eu que envelheci ou foi o espelho do quarto. Deve ter sido o espelho: estes olhos deixaram de me pertencer, esta cara não é a minha, estas rugas e estas nódoas na pele será manchas da idade ou do acido do estanho a corroer o vidro? Dantes, no tempo do meu pai, não reparava nas mangueiras, aquela linha de arvores ao longe entre a casa e a senzala onde a colina principia a descer na direção do rio e existe o tumulto de um colono sem nome cuja cruz as raízes levantaram, acenando os braços de um espantalho a um nada sem pássaros porque os pássaros, garantia o meu pai, tem medo dos mortos e apenas as corujas se atrevem a beber-lhes o sangue
Sangue [...]^{xxv}.

Numa leitura comparativa, podemos observar que Lobo Antunes trata do trauma nas mentes caóticas daqueles que sentiram e viveram o horror não só em *O Esplendor de Portugal*, mas também em outras narrativas, como em *A Ordem Natural das Coisas*:

[...] as vozes que me perseguiram por todo lado como os olhos dos retratos e os gritos da minha irmã no sótão,
Que mal fiz eu a Deus para ter um neto tão estúpido, senhores?,
A minha própria voz, sufocada de espuma, durante a barba da manha,
Que mal fiz eu a Deus para ser tão estúpido, senhores?,
Sem contar a voz efeminada, cheia de pálpebras, dos pastorinhos de porcelana, no mármore de lareira, a voz de aparelho de radio desligado, os milhões de vozes que se sobrepunham, combatiam, cruzavam, e dilaceravam o telefone, a voz da cozinheira, a voz de primas idosas amortalhadas nas caixas de bolacha Maria da infância, era domingo as cegonhas tombavam sobre a mata, e tornei a lembrar-me dos brometos enquanto o dono da garagem resmungava Topa as pernas daquela, topa as pernas daquela, lembrei-me do civil da pistola e dos brometos quando os candeeiros da rua se iluminaram contra o perfil das casas, e dali a nada, acompanhado pelo empregado da capelista que garantia tratar pelo primeiro nome os patrões de todos os estabelecimentos da Baixa, tomava o elétrico dos Restauradores à procura de uma farmácia de serviço^{xxvi}.

Em *A Ordem Natural das Coisas*, como em *O Esplendor de Portugal*, a passagem do tempo (também dada pelos *flash-backs*) transforma pessoas e lugares, fazendo-as estrangeiras até mesmo dentro de suas próprias nações e, por vezes, estranhas para si mesmas:

E eu disse ao meu sobrinho Não quero mais cobalto deixem-me morrer em paz, e não era eu quem conversava, era outra, embora usasse as minhas roupas e o meu nome, outra viúva que repugnava-me de tão idosa e feia, mãos que não conheço com os meus anéis, olhos que não conheço de tão escuros, estranhas rugas, quase nenhum cabelo, outra já morta e eu viva por

pelo menos cinco ou dez ou doze dias ainda, nesta cadeira de doente por medo de me deitar porque na cama se acaba o que na cama se começou e eu não posso, eu não desejo, eu não suporto acabar, e se pedia Não quero mais cobalto deixem-me morrer em paz não era de morrer que vos falava era de agosto contigo e os meus netos no Algarve, longas tardes, um livro no terraço, o teu sorriso, era possuir de novo os dentes que me faltam, e não me parecer com as tias do meu pai [...]^{xxvii}

Segundo Finley, citado por Marilene Weinhardt, o funcionamento da memória individual se dá pela seletividade da lembrança, uma vez que “[...] a memória salta instantaneamente para o ponto desejado e então estabelece a data por associação”^{xxviii}. Daí seus silêncios, suas irregularidades, as diferenças e as repetições alucinatórias de cenas chocantes que fazem da narrativa um complexo jogo de quebra-cabeças no qual cada discurso, no plano do enunciado, vai se completando com as lembranças do outro. Para Márcio Seligmann-Silva, em *A literatura do trauma*:

A experiência traumática é, para Freud aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. Os exemplos de eventos traumáticos são batalhas e acidentes: o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência da compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma forma no ato da sua recepção. Daí Freud destacar a repetição constante, alucinatória, por parte do “traumatizado”, da cena violenta: a história do trauma é a história de um trauma violento, mas também de um desencontro com o real. (Em grego, vale lembrar, “trauma” significa ferida.) A incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante “posterioridade”, ou seja, a volta *après-coup* da cena^{xxix}.

A memória na narrativa, tal como no mundo contemporâneo, é marcada pelo seu cunho fragmentado e desconexo. Não há uma ordem linear na narração ou uma continuidade das lembranças narradas:

Não, não proteste, não me censure, palavra de honra que faço os possíveis e contudo, é assim mesmo, a memória tem o seu mecanismo próprio, o seu ritmo, as suas leis, os seus caprichos havemos de dar com o sujeito, quando menos se espere, num sítio qualquer do passado, talvez no posto da Pide em que me colocaram a procurar comunistas nas monções, mas aí só havia o inspetor e meia dúzia de mulatos que o temporal resolvera não levar, talvez na Póvoa de Varzim onde passei a agente de segunda classe a carimbar relatórios e a ouvir a chuva e todavia não consta, nunca lá esbarrei com ninguém com essa cara, nem no cinema, nem no Casino em que as roletas giravam refletidas nas estalactites dos lustres, como não o vejo no hotelzinho da Ericeira para onde me mandara, com um par de colegas, a fim de vigiar à socapa, mascarado de caixeiro viajante, um mecânico albino que participara na greve da marinha Grande, um infeliz refugiado atrás de latas de óleo e de cones de pneus para se proteger do sol, um hotelzinho vazio, senhor, encarrapitado nas fragas, habitado por duas velhotas, um miúdo e um corvo com vaidades de marujo a arrastar o peito no soalho e a grasnar desde manha Ó Almerinda, minha puta, vira essa merda a estibordo, numa zanga de dor de dentes sem cura. Quando foi isso, pergunta-me você? Ora deve ter sucedido,

não, sei perfeitamente, espere, por volta de mil novecentos e quarenta e nove, mil novecentos e cinquenta, se não estou em erro, mil novecentos e cinquenta sim, tinha eu acabado de passar por uma dificuldadezinha [...] ^{xxx}.

Para Homi K. Bhabha em *O Local da Cultura* ^{xxxi}, lembrar nunca é um ato tranquilo de introspecção ou retrospectção, mas sim um doloroso (re)lembrar do passado fragmentado, para compreender o trauma e agonia do presente. Em *O Esplendor de Portugal* esse trauma da memória da história do colonialismo e do pós-colonialismo é retratado com todas as cores da desgraça por Lobo Antunes.

Na narrativa fragmentada e polifônica de *O Esplendor de Portugal*, assistimos ao testemunho de diferentes membros de uma família, subdividindo-se em textos iniciados por datas específicas e, ao mesmo tempo, aleatórias, pois não formam uma cronologia, mas sim uma sucessão e repetição alucinante das mesmas cenas violentas, crimes, taras e comportamentos que provocam a angústia dos “traumatizados” ao contar suas próprias histórias:

[...] Não é verdade, não pode ser verdade que isto esteja a acontecer: continuo na casa da fazenda com o meu marido e os meus filhos, os bailundos pregam espantalhos para afastar os pássaros do arroz, a minha mãe no quarto do primeiro andar chama a Josélia aos gritos, não trago um pano do Congo amarrado à cintura trago um vestido, nunca morei em palhota nenhuma sobretudo na Chiquita, a aldeia onde passávamos de visita ao meu padrinho, o comércio deserto, as colunas do chefe de posto reduzidas a vigas de metal, duas ou três árvores, um círculo de cubatas que a poeira do jipe dissolvía no susto das galinha, nunca andei descalça com bichos nos dedos, seja onde for preciso do meu travesseiro para conseguir dormir e portanto não é verdade, não pode ser verdade que isto esteja a acontecer, a Josélia que herdei da minha mãe bebia às ocultas o álcool das feridas, mostrava-lhe o frasco vazio [...] ^{xxxii}.

A narração inscreve a experiência menos na temporalidade de seu acontecimento que de seu conflituoso passado, reconstituído pela descontinuidade dos discursos da memória, num conjunto de circunstâncias em que o perigo possibilita esses relatos revividos e atualiza-os a todo o momento pelos personagens-narradores:

[...] eu a Josélia a Maria da Boa Morte a fugirmos das picadas, dos fios de tropeçar, dos bandoleiros com catanas e pistolas e das minas dos trilhos, no momento a seguir ao primeiro rio em que começamos a sentir-lhes o cheiro, a respiração açodada, uma agitaçãozinha nos arbustos, a Josélia à procura de um ramo tombado e a ameaçar as sombras com ele [...] ^{xxxiii}.

Vale observar que as personagens representadas em *O Esplendor de Portugal*, bem como em *A Ordem Natural das Coisas*, não fogem da realidade da natureza

humana, uma vez que estamos sempre inseridos no futuro ou voltados para o passado. Nossa mente, conduzida pela memória, é fragmentada, desconexa e repleta de irregularidades, silêncios e repetições alucinatórias dos fatos.

3. A COMICIDADE

O que foi que aconteceu aqui? No começo, nos rimos dos arenques, dos lápis, dos meteoros; mas aos poucos, à medida que a atmosfera se torna cada vez mais tensa, riso se converteu em sorriso angustiado e, finalmente, desapareceu de todo^{xxxiv}.

António Lobo Antunes trata do horror, apoiando-se no testemunho das personagens em cena, na impossibilidade de comunicação, na desconstrução e, por vezes, na comicidade. “Uma das formas do cômico é com certeza a caricatura”^{xxxv}, forma da qual Antunes se valerá para retratar a feiúra com um tom de humor.

Aristóteles na *Poética* define a comédia como:

[...] a imitação de homens inferiores; não quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto aquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente, que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem expressão de dor^{xxxvi}.

Lobo Antunes, ao valer-se da comicidade, uma categoria que exprime a “harmonia perdida e malograda”^{xxxvii}, não se desviará daquilo que Aristóteles categorizara como tal (a imitação de homens inferiores quanto à parte do que é ridículo, com um certo defeito inocente): pintará Rui como uma personagem agressiva e violenta, que sente prazer diante da dor e da morte alheia, porém é doente e epilético e, portanto, isento de culpa por seus feitos hediondos e repugnantes. Sua natureza é composta de “feiúra, inconveniência e comicidade”^{xxxviii}.

Para Selligmann-Silva, a histeria é uma “[...] doença desencadeada por uma reação de defesadiante de uma nova situação que recalcaria a representação do inaceitável”^{xxxix}. Baseando-nos nessa ideia, podemos afirmar que a personagem Rui é “fruto dos horrores”, do trauma oriundo de um contexto caótico de destruição, morte e miséria. Logo, não há uma “maldade” em Rui, mas sim uma deformidade que acaba por lhe imputar uma caricatura do que temos por “grotesco”.

Por outro lado, não é por ser doente que Rui deixa de ser repugnante, causando um efeito de horror e, ao mesmo tempo, cômico sob o leitor, que acaba sob o efeito de

um sentimento entre a angústia e o sadismo. Wolfgang Kayser afirma em *O Grotresco* que:

Várias sensações, evidentemente contaditórias, são suscitadas [pela figura grotesca]: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante horripilante e o monstruoso em si [...] um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum^{xl}.

Dessa maneira, confundem-se na narrativa o efeito cômico com um tom angustiante e tenso, causado pela violência e pela repetição alucinatória dos fatos no plano da memória de Rui:

[...] no tempo em que morava na Ajuda vi um sapo de metal do tamanho de um coelho aos saltos numa retrosaria, saltos e convulsões enquanto me fitava numa careta de gozo, a vendedora dava-lhe voltas com uma chave nas costas, assentava-o no balcão e o raio do sapo a agitar-se e a contorcer-se fazendo pouco de mim, claro que o pisei com toda força até o amansar, continuei a pisar as porcas, os parafusos e as molas que lhe saíam da barriga, a vendedora - O que é isto?

uma velhota de luto carregado acompanhada pelo neto de calções, um gordo assustadiço a quem o sapo fascinava, coxeando para longe de mim a derrubar monopólios e triciclos

- Telefone à polícia menina Graciete que é um doido

eu vasculhava a retrosaria à cata de mais sapos, mais ursos, mais patos, mais girafas, mais bichos dispostos a enervarem-me sem educação nem vergonha, esmagava pistolas de espoleta, escacava prateleiras de servicinhos de chá e miniaturas de cozinhas, estrangulando pandas que pestanejavam vagidos mecânicos

[...]

um boneco pronto como os outros a me impacientar, a falar horrores de mim

- My name is Jimmy

palavra de honra

- My name is Jimmy

não há um milímetro de fantasia no que digo, um milímetro de exagero

- My name is Jimmy

[...]

a agitar-se e a contorcer-se no balcão

- My name is Jimmy

a insistir em insultar-me

- My name is Jimmy

não

- Desculpe

não

-Peço perdão

não

- Não foi de propósito

apenas

- My name is Jimmy

[...]

- My name is Jimmymy name

ursos, patos, sapos, girafas de feltro, pandas

- is Jimmy

bonecos estrangulados sorrindo uns aos outros sem saberem sequer quem os matou^{xli}.

.

A representação de Rui não foge, de todo, da natureza humana. Trata-se apenas de um retrato exagerado e disforme, nascido da narrativa de Lobo Antunes como um instrumento polêmico voltado para a natureza humana, que zomba e denuncia, por meio de um defeito físico e moral, o nosso desprezo pelo corpo alheio e os nossos desejos sádicos pelo horrível, pela maldade e pela violência.

Susan Sontag, em *Diante da dor dos outros*, discorre sobre o gosto inerente do ser humano pelo repugnante:

[...] imagens do repugnante também podem seduzir. Todos sabem que não é a mera curiosidade que faz o trânsito de uma estrada ficar mais lento na passagem pelo local onde houve um acidente horrível. Para muitos, é também o desejo de ver algo horripilante. Chamar tal desejo de "órbido" sugere uma aberração rara, mas a atração por essas imagens não é rara e constitui uma fonte permanente de tormento interior^{xlii}

N'outra leitura comparativa de *O Esplendor de Portugal*, podemos observar que Joseph Conrad, em seu romance *Coração das Trevas*, também trata, no cenário da África colonial, do gosto inerente à natureza humana pelo repugnante, pela dor e pela morte:

Pois numa visão mais próxima, o primeiro resultado obrigou-me a recuar a cabeça, como se tivesse sido ameaçado por um soco. Depois passei o binóculo de estaca em estaca, cuidadosamente, para ver como me tinha enganado. As bolas não era ornamentais, mas simbólicas; expressivas e perturbadoras, desconcertantes e sugestivas - alimento para reflexão e também para os abutres, se algum tivesse olhado do céu para cá; e também para as formigas, se industriosas o bastante para subirem as estacas. Aquelas cabeças e estacas teriam impressionado ainda mais se não estivessem com a face voltada para a casa. Só uma, a primeira que eu descobrira, estava vltada para mim. O meu gesto de recuo fora apenas um movimento de surpresa. Eu esperava ver uma bola de madeira - sabem como é. Voltei deliberadamente o binóculo para a primeira - e lá estava ela, negra, seca, murcha, de olhos fechados - uma cabeça que parecia dormir no alto daquela estaca, tendo nos lábios secos e contraídos, uma fileira de dentes brancos também sorrindo, no meio daquele sono sem fim, sorrindo continuamente, ao seu eterno e jocoso sonho^{xliii}.

Susan Sontag faz uma interessante observação em *Diante da dor dos outros* ao expôr a ideia de que o gosto inerente ao ser humano pelo horror é algo pensado desde a Grécia Antiga, por Platão, Sócrates e Aristóteles. Leiamos um trecho da *Poética*, de Aristóteles, no qual podemos encontrar tal assertiva:

Sinal disto, é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com

repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz os filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, "este é tal". Porque, se suceder que algum não tena visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie^{xliv}.

Ao pintar Rui tal como o faz, Lobo Antunes vale-se de um "humor negro" para nos propor uma reflexão a respeito de nossa própria natureza humana. Ao rirmos de sua personagem caricaturada, reconhecemo-nos nela e rimos de nós mesmos, pois, bem como Rui, comprazemo-nos diante da dor alheia, porque o “[...] ’amor à maldade’, o amor à crueldade, é tão natural aos seres humanos como a solidariedade”^{xlv}. E “[...] se hoje temos a [falsa] impressão de sermos ‘civilizados’, talvez seja apenas porque o cinema coloca à nossa disposição inúmeras cenas *splater*, que não perturbam a consciência do espectador, pois lhe são apresentadas como fictícias”^{xlvi}.

CONCLUSÕES

O poema nasce do espanto, e o espanto nasce do incompreensível [...] entende agora por que demora 10, 12 anos para lançar um novolivro de poesia? Porque preciso do espanto^{xlvii}.

O Esplendor de Portugal, de António Lobo Antunes, é uma narrativa de testemunho que supera a função meramente documental de uma guerra local (a guerra pela descolonização da Angola), uma vez que aproxima seu leitor à realidade essencial da guerra, apelando e atacando sua sensibilidade, sendo eficiente na representação de algumas características psicológicas humanas, como a ambiguidade, a maldade, o ódio e o medo:

[...] o medo duro, insistente, morno, agudo, pesado, que descia ao comprido dos braços e das pernas estendia prolongamentos ácidos pelos dedos, prometia desvanecer-se, esvaziar-se, e em lugar de esvaziar-se aumentava de novo de forma que não o espantaram os angolanos fardados caminhando sem pressa na sua direção e o estrangeiro, fardado de maneira diferente, que lhe deu idéia de comandar os angolanos [...] ^{xlviii}.

Numa linguagem que “[...] zomba dos princípios de comunicação”^{xlix}, a (des)construção da narrativa se dá pelos monólogos interiores e pelo fluxo de consciência das personagens-narradoras. Devido à espacialização do tempo e à temporalização do espaço, dadas pela polifonia (vozes do presente e do passado,

diversas vozes culturais que se misturam) de cada monólogo, a história se passa em Portugal e na África, em vários tempos, num mesmo momento, como um grande mosaico:

[...] das galinhas da África, frangos que os milhafres espiam crucificados de asas abertas, paradas no imenso céu parado, descendo de súbito de gavinhas estendidas, a Clarisse
- Não
a Clarisse daqui a nada
(ela é assim)
Me vai saltar ao pescoço agradecida do perfume [...]¹.

Longe de narrar uma história idealista e romântica, uma epopéia com um panteão de heróis nobres, belos e gloriosos, Lobo Antunes apresenta-nos, numa linguagem fragmentada, dura e seca, um “esplendoroso” cenário apocalíptico, marcado pela violência, pela morte, pelo trauma, pela loucura, pela miséria, pela doença, pelo desejo agonístico pelo poder político e pela dor extrema. Em meio a este ambiente de destruição, não há vítimas ou culpados; todos (o colonizador, o colonizado e o mestiço) se encontram num mesmo patamar: de sujeição de uns aos outros:

Devia ter desconfiado que Angola acabou para mim quando mataram as pessoas duas fazendas a norte da nossa, o homem de pescoço para baixo nos degraus, isto é, pregado aos degraus por um varão de reposteiro que lhe atravessava a barriga, a mulher nua de braços na desordem da cozinha, muito mais nua do que se estivesse viva, sem mãos, sem língua, sem peito, sem cabelo, retalhada pela faca de trincar com um gargalo de cerveja a espreitar-lhe as pernas, a cabeça do filho mais velho fitando-nos de um ramo, o corpo que a serra mecânica decepara em fatias espalmado no canteiro, o filho mais novo nos fundos
(onde tomávamos chá à tarde com eles, a comer bolinhos secos e a refrescarmo-nos com leques de ráfia)
misturando as tripas com as tripas do cão, dedadas de sangue nas paredes, os tarcos tombados, as molduras em pedaços, as cortinas das janelas abertas varrendo o silêncio e o cheiro das vísceras, uma grita de gansos por cima da cantina, dos tratores e dos campos de girassol incendiados, em que os capatazes enrolados no chão mastigavam os próprios narizes e as próprias orelhas com cachos de besouros zunindo nas chagas [...]^{li}.

Valendo-se dos vários elementos estéticos que compõem sua obra, como a comicidade, a espacialização do tempo e a temporalização do espaço, Antunes procura fazer surgir um efeito de horror sobre seu público, para que possa tratar de maneira adequada da natureza ambígua humana, propícia tanto à solidariedade quanto à maldade, à sordidez e à maldade. Trata-se de uma arte poética voltada para o grotesco, num estilo de prosa pesada, que propõe-nos a reflexão sobre uma força que há no homem que o impele à autodestruição,

Cabe a nós aprendermos a ler esse teor testemunhal: assim como aprendemos que os sobreviventes necessitam de um interlocutor para seus testemunhos. A literatura de uma era de catástrofes desenvolveu também a nossa sensibilidade para reler reescrever sua história, do ponto de vista do testemunho^{lii}.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. *A Ordem natural das Coisas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
_____. *O Esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CARVALHO, Bernardo. *A comunicação interrompida, estão apenas ensaiando*. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 237-240.
- _____. *Estão apenas ensaiando*. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 237-240.
- CHABRUN, Jean-François. O Caos, a Solidão e a Glória (1808-1828). In: *Goya*. Trad. port. Maria José dos Anjos Lima Vieira Cardoso. Lisboa: Verbo, 1974.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária. Uma Introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GULLAR, Ferreira. *A poesia surge do espanto*. Revista *Bravo!*, São Paulo, Editora Abril, n.139, p.56. Entrevista concedida a Amando Antenore.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva. 1986.
- LINS, Ronaldo lima. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SARLO, Beatriz. *Cultura da memória e Guinada Subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e Trauma: um novo paradigma. In: *O Local da Diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: ed. 34, 2005. p. 63-80.

_____. Literatura, Testemunho e Tragédia: Pensando algumas diferenças. In: *O Local da Diferença. Ensaaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: ed. 34, 2005. p. 81-104.

_____. A Literatura do Trauma. *CULT- Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, Lemos Editorial, n.23, p.46-47, jun. 1999.

SONTAG, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. 2 ed. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WEINHART, Marilene. *Ficção Histórica e Regionalismo: Estudos sobre romances do Sul*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2004. (Pesquisa; n.9).

NOTAS

- ⁱ CHABRUN, 1974, p.1975.
- ⁱⁱ ANTUNES, 1998, p.200-201.
- ⁱⁱⁱ ANTUNES, 1998, pp. 25-26.
- ^{iv} ANTUNES, 1998, p. 262.
- ^v CYTRYNOWICZ, 1999, p. 53
- ^{vi} SONTAG, 2005, p.82
- ^{vii} ANTUNES, 1996, p. 145-146
- ^{viii} LINS, 1990, p.34
- ^{ix} LINS, 1990, p.34
- ^x CARVALHO, 2000, p.238
- ^{xi} LINS, 1990, p.36
- ^{xii} ANTUNES, 1998, pp. 9-10
- ^{xiii} ANTUNES, 1998, pp.58-59
- ^{xiv} ANTUNES, 1998, p.70
- ^{xv} ANTUNES, 1998, p.304
- ^{xvi} ANTUNES, 1998, p.381
- ^{xvii} CARVALHO, 2000, p.241
- ^{xviii} LINS, 1990, p. 33
- ^{xix} NASSAR, 1989, p. 71
- ^{xx} WEINHART, 2004, p.24
- ^{xxi} SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 95
- ^{xxii} BERGMANN *apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 69
- ^{xxiii} SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 71
- ^{xxiv} ANTUNES, 1998, pp. 65-66
- ^{xxv} ANTUNES, 1998, p. 48
- ^{xxvi} ANTUNES, 1996, p. 135
- ^{xxvii} ANTUNES, 1996, p.255
- ^{xxviii} FINLEY *apud* WEINHART, 2004, p.30
- ^{xxix} SELIGMANN-SILVA, 1999, p.43
- ^{xxx} ANTUNES, 1996, p.27
- ^{xxxi} BHABHA, 2005
- ^{xxxii} ANTUNES, 1998, p.169
- ^{xxxiii} ANTUNES, 1998, p. 226
- ^{xxxiv} KAYSER, 1986, p. 13
- ^{xxxv} ECO, 2007, p.152
- ^{xxxvi} ARISTÓTELES, 1966, p.73
- ^{xxxvii} ECO, 2007, p. 135
- ^{xxxviii} ECO, 2007, p.132

-
- xxxix SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 65
- xl KAYSER, 1986, p.31
- xli ANTUNES, 1998, pp. 162-163
- xlii SONTAG, 2005, p.80
- xliiii CONRAD, 2001, p.104
- xliv ARISTÓTELES, 1966, p. 71
- lv SONTAG, 2005, p.82
- lvi ECO, 2005, p. 220
- lvii GULLAR, 2009, p.139
- lviii ANTUNES, 1998, p.325
- lix CULLER, 1999, p.33
- ¹ ANTUNES, 1998, p.43
- li ANTUNES, 1998, p.193
- lii SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 77

O RISO DIABÓLICO RESIDUAL NAS *OBRAS DO DIABINHO DA MÃO FURADA*

Carolina de Aquino Gomes - UFC¹

Os estudos dedicados às *Obras do Diabinho da mão furada*, novela atribuída ao escritor luso-brasileiro Antônio José da Silva, o Judeu (2006), pouco têm se detido em sua personagem principal, o Diabo. Dentre as escassas fortunas críticas acerca da obra, deparamo-nos com estudos que circulam em torno da autoria, que é atribuída ora ao Judeu, ora a Pedro José da Fonseca.

A esse respeito, de acordo com Oliveira Filho (2009), acredita-se que dificilmente essa questão será esclarecida, em virtude da existência de dois manuscritos do mesmo texto, um encontrado na Biblioteca Nacional e outro, na Academia de Ciências de Lisboa.

A primeira edição da novela em estudo foi feita pelo poeta Manuel Araújo de Porto Alegre, baseada no manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa, que atribuiu a autoria ao Judeu. Porém Fidelino Figueiredo² nos chama atenção para o manuscrito da Academia de Ciências de Lisboa, atribuindo as *Obras do Diabinho da mão furada* a Pedro José da Fonseca.

No que diz respeito ao pensamento judaico acerca do Mal durante a Idade Média, ilustrado pelo ente diabólico, houve, segundo Sérgio Feldman (2007), uma influência mútua entre o cristianismo e o judaísmo, principalmente no que concerne às camadas populares. Tais *substratos mentais* estão inseridos na cultura judaica desde a Idade Média, no que se refere às regiões da “Península Ibérica (*Sefarad*), no norte da África e na Europa Oriental (Polônia)”³.

Diante desta constatação, pautada na pesquisa sobre “A presença do Diabo no cotidiano medieval judaico”, de Feldman (2007), consideraremos a autoria como sendo de Antonio José da Silva, o Judeu, que morreu em um auto-de-fé aos 34 anos, “talvez como uma homenagem; talvez, mesmo, como uma profissão de fé”⁴.

¹Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará e bolsista CAPES-Reuni.

²Figueiredo *apud* Oliveira Filho, 2009, p.174

³Feldman, 2007, p. 7

⁴Oliveira Filho, 2009, p. 186

Nesta comunicação, nos deteremos na análise dos *resíduos* da *mentalidade* medieval existentes na novela, focalizando o riso como princípio do Mal, representado pelo personagem Diabinho da mão furada. Utilizamos como base metodológica para esse estudo a Teoria da *Residualidade*, proposta por Roberto Pontes (2006)⁵, que postula: “Na cultura e na literatura nada é original, tudo é remanescente, logo, tudo é residual”⁶.

É importante esclarecer que *residualidade* é diferente de *intertextualidade*. Sendo esta própria do plano do texto, pautada na escrita, e aquela, do plano da *mentalidade*, que se vale do senso comum. A *residualidade* acontece de forma inconsciente: é a assimilação, gratuita e despretensiosa, de algo que remanesce de uma época para a outra, forte ou suficiente para dar origem a uma nova obra, a uma nova cultura.

Segundo a Teoria da *Residualidade*, não se fala de remanescência sem falar em *resíduo*, aquilo que permanece do passado, uma herança cultural, dotado de extrema força. “Não se confunde com o antigo”⁷.

Raymond Williams explica a diferença entre o que é *resíduo* e o que é antigo:

Por “residual” quero dizer alguma coisa diferente do “arcaico”, embora na prática seja difícil, com frequência, distinguí-los. [...] Eu chamaria de “arcaico” aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo ocasionalmente, a ser “revivido” de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo “residual” é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas como um elemento vivo do presente.⁸

A ocorrência da *residualidade* só é possível a partir da *cristalização*, que é um processo cuja ocorrência é baseada nos *resíduos*, naquilo que ficou de mais significativo duma época em outra. O resultado é uma obra mais consistente e mais rica, pois

A gente apanha aquele remanescente dotado de força viva e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma. É aí que se dá o processo de *cristalização*.⁹

⁵ Pontes *apud* Moreira, 2006

⁶ Pontes *apud* Moreira, 2006.

⁷ Pontes, *apud* Moreira, 2006

⁸ Williams, 1979, p.125

⁹ Pontes *apud* Moreira, 2006

Seguindo a ordem de relevância proposta por Roberto Pontes, temos a *mentalidade*, conjuntura ideológica de um determinado período histórico, identificado pelo modo de viver e de pensar de um povo, a qual, segundo Le Goff:

Situa-se no ponto de junção do individual e do coletivo, do longo do tempo e do cotidiano, do inconsciente e do intelectual, do estrutural e do conjuntural, do marginal e do geral. Seu nível é aquele do cotidiano e do automático, é o que escapa aos sujeitos particulares da História, porque revelados do conteúdo impessoal de seu pensamento, é o que César e o último soldado de suas legiões, São Luís e o camponês de seus domínios, Cristóvão Colombo e o marinheiro de suas caravelas têm em comum.¹⁰

Para compreender o conceito de *mentalidade* é preciso conhecer também a definição de *inconsciente coletivo*, que diz respeito ao mesmo pensamento compartilhado por várias pessoas sobre um mesmo assunto, independente de tempo e de distância, ou seja, é a perpetuação do senso comum, desde que a *mentalidade*:

Tem a ver não só com aquilo que a pessoa de um determinado momento pensa. Mas um indivíduo e mais outro indivíduo, a soma de várias individualidades, redunda numa *mentalidade coletiva*.¹¹

A fusão dessas várias *mentalidades* redunda na definição de *hibridismo cultural*, o qual se constitui num elemento importante para compor a *Teoria da Residualidade* e pode ser entendido como:

Expressão usada para explicar que as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato com as outras. Ou seja, não percorrem veredas que vão numa única direção. São rumos convergentes, São caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam. A *hibridação cultural* se nutre do conceito de *hibridismo comum* à mitologia. Que é um ser híbrido? É aquele composto de materiais de natureza diversa.¹²

Para os estudos literários brasileiros e portugueses, investigar o contexto medieval é indispensável na compreensão da gênese da cultura popular de ambas literaturas.

As *Obras do Diabinho da mão furada* são cinco folhetos divertidos e intrigantes. Eles se desenvolvem na tradição dos temas fáusticos e, simultaneamente, na do demônio logrado. Segundo Jerusa Pires Ferreira (1995), “enquadra [m]-se num modelo que ainda está muito presente na nossa tradição de folhetos populares, hoje”¹³.

¹⁰ Le Goff, 1983, p.71

¹¹ Pontes *apud* Moreira, 2006.

¹² Pontes *apud* Moreira, 2006.

¹³ Ferreira, 1995, p. 31

Quando o Diabo se torna uma personagem cômica, os atos maldosos podem ser transformados em vantagens para a felicidade dos humanos. Exemplos do que afirmamos são encontrados nos carnavais de Bakhtin (1993) e nos contos do tipo “demônio logrado”, herdados pela cultura popular brasileira e reunidos por Câmara Cascudo (2000) em seu livro *Contos tradicionais do Brasil*, cujas raízes se encontram na cultura popular portuguesa. Tal temática ainda hoje é encontrada em inúmeros folhetos de cordel nordestinos, como: *O velho que enganou o Diabo*, de Zé Catele, *João Soldado: o valente praça que botou o Diabo num saco*, de Antônio Teodoro dos Santos, *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, de Leandro Gomes de Barros, *A mulher que botou o Diabo na garrafa*, de J. Borges, *A chegada de Lampião no inferno*, de José Pacheco etc. Desta forma, percebemos que Antonio José da Silva (2006) utilizou as fontes consideradas eruditas e, principalmente, as populares na composição dessa “novela diabólica”¹⁴.

A concepção do riso como gesto próprio do Demônio é oriunda do medievo e tem seu apogeu na Alta Idade Média. Esse é o período de referência para estabelecer a relação entre a *mentalidade* medieval e a encontrada nas *Obras do Diabinho da mão furada*, por ser verificada nessa novela uma literatura de traços fortemente medievais. Podemos dizer que a era medieval foi o período áureo vivido pela Igreja Católica, pois nele exercia um grande poder político, econômico e social, e regia os preceitos que deviam ser seguidos pelos cristãos, além de manter severa vigilância sobre o comportamento social, apoiada na força da Inquisição.

Segundo Minois (2003), “o riso não é natural do cristianismo, religião séria por excelência. Suas origens, seus dogmas, sua história o provam”¹⁵. De fato, não se encontra nenhum registro, na *Bíblia Sagrada*, de que Jesus tenha rido alguma vez. O riso se tornou questão teológica e sobre ela se interessaram os mestres da Igreja e seus seguidores, como exemplifica Le Goff:

Vê-se, portanto, que em torno do riso travou-se um grande debate, que vai longe, porque, se Jesus não riu uma única vez em sua vida humana, ele que é o grande modelo humano, [...] o riso torna-se estranho ao homem, ou pelo menos ao homem cristão. Inversamente, se é dito que o riso é o próprio do homem, é certo que, ao rir, o homem estará exprimindo melhor sua natureza.¹⁶

¹⁴ Oliveira Filho, 2009, p. 171

¹⁵ Minois, 2003, p.111

¹⁶ Le Goff *apud* Alberti, 1999, p. 69

Se Jesus é o filho de Deus e nunca riu, o riso é um ato demoníaco, pois afasta o homem da imagem e semelhança divina, aproximando-o do anjo decaído, representante do Mal. De acordo com Le Goff (2008), “Se o riso é próprio do homem, é próprio do homem decaído e pecador: o próprio riso é um pecado”¹⁷. A *mentalidade* dominante no período medieval é de que “o riso pode nos fazer esquecer o medo constante que devemos ter do inferno”¹⁸.

Na Idade Média, “o medo, o riso, o sagrado e o profano estão intimamente mesclados”¹⁹. Sendo assim, a temática popular do demônio logrado, assim classificada por Câmara Cascudo (2003), é *remanescente* do período medieval, e nos foi legada pelos colonizadores lusitanos, que trouxeram o imaginário cristão do medievo, em sua bagagem cultural, para o Brasil do século XVI.

No que diz respeito às *Obras do Diabinho da mão furada*, Satanás se apresenta como um personagem ambíguo, ou seja, ele não é totalmente mau. No seu primeiro encontro com o soldado André Peralta, o Diabinho, *a priori*, mostra-se um personagem mau e perverso, negando abrigo ao soldado, destelhando todo o casebre, restando para Peralta o canto da chaminé, até que este o convence a deixá-lo ficar por uma noite, conforme o trecho destacado:

O soldado, vendo-se naquele aperto, não teve outro remédio mais que meter-se no canto da chaminé; e tornando-se às boas com o dono da casa, que até o Diabo se obriga de lisonjas, pelo que tem de enganador lhe disse:
- Senhor Barrabás, Astarat, Belial, Asmodeu, Leviatã ou Berzebu, ou qualquer príncipe infernal que Vossa Diabrura seja, não é política de grandes sujeitos usarem rigores com os humildes. [...] Sirva-se Vossa Diabrura de tornar a telhar a casa, por que me repare a chuva; que em rompendo a luz do dia, a despejarei logo²⁰.

Mal o soldado termina a fala e se lê na novela que o Diabinho já havia coberto toda a casa novamente. Ora, não é da índole do Diabo cristão, o perverso, o príncipe das trevas, proteger ninguém, a não ser que se firme um pacto. Mas antes disso, o Diabinho seduz Peralta com riquezas. Segundo Münster²¹, “O diabo é capaz de cunhar e forjar moedas de ouro e de prata como quiser, até de [...] produzir a matéria delas”. E assim faz o demônio, companheiro de Peralta, quando lhe propõe um pacto em troca de um pote de ouro. O que surpreende é a astúcia de Peralta ao enganar o Diabinho que

¹⁷ Le Goff, 2008, p. 287

¹⁸ Minois, 2003, p. 126

¹⁹ Minois, 2003, p. 140

²⁰ Silva, 2006, p. 55-56

²¹ Münster *apud* Delumeau, 2009, p. 375

confessa: “- Não sei que secreta causa me obriga a respeitar-te e fazer-te bem; assim não hei de largar até te pôr em porto seguro”²². E para firmar o pacto, Peralta faz uma imposição: “- Pois já que assim é [...] e te resolves a acompanhar-me, há de ser com condição que me não hás de impedir as boas obras que fizer”²³, o que o Diabinho concorda sem hesitar. Segundo Robert Muchembled (2001), referindo-se à literatura que atravessa toda a Idade Média:

O Maligno nem sempre tinha a última palavra, longe disso. Enganado, vencido, objeto de zombaria, ele tranquilizava os que assim o punham em cena: o tema do demônio dominado pelo homem era um antídoto poderoso contra a angústia. Aliás, ele nunca desapareceu de todo na cultura européia, voltando com força depois da caça às feiticeiras, nos contos e lendas populares [...]²⁴.

Esse *resíduo* da *mentalidade* medieval, dotado da mesma força, está presente no *Fausto* de Goethe e também nas *Obras do Diabinho da mão furada*, representado nestas de forma *cristalizada* na personagem sobrenatural, o Diabinho, e na personagem humana, André Peralta, que, assim como no *Fausto*, do autor alemão, porém com nova aparência, se arrepende do pacto feito com Satanás e, após se confessar com um padre, entra para o monastério, abandonando o seu companheiro diabólico com quem quebra o pacto, ficando com o pote de ouro.

O duende endiabrado é um demônio familiar, a nos lembrar muito o nosso Saci-Pererê. Câmara Cascudo (1983) cita uma passagem acerca do endiabrado Saci, que também possui a mão furada, e por esse motivo é chamado de “capetinha da mão furada”. Caracterizando-se como um *resíduo* da cultura ibérica na brasileira, encontrado também na obra em estudo, escrita no período renascentista, no século XVIII, assim como em Gonçalves Dias²⁵. Segundo Câmara Cascudo (1983), “a mão furada era atributo de pesadelo em Portugal. Com ela premia-se a boca do adormecido que ficava em meia sufocação”²⁶. No tocante aos pesadelos promovidos pelo Diabinho contra Peralta, aquele põe este, por intermédio do sonho mau, no inferno, “onde encontra centenas de almas sofredoras, muito choro e ranger de dentes”²⁷.

Entre aqueles que Peralta encontra em desconforto, o Judeu elenca diversos integrantes da sociedade portuguesa: mulherengos, astrólogos, homens desonestos,

²² Silva, 2006, p. 68

²³ Silva, 2006, p. 68

²⁴ Muchembled, 2001, p. 25

²⁵ Cascudo, 1983, p. 324-325

²⁶ Cascudo, 1983, p. 118

²⁷ Pereira, 2006, p. 35

advogados corruptos, ministros e juízes iníquos, o taverneiro que acrescentou água ao vinho, e barqueiros incompetentes. O autor descreve, ainda, um congresso de clérigos, onde o Diabinho, ao ser indagado por André Peralta por que ali estão, responde:

- Pois que cuidais? O serem os grandes indagadores das vidas alheias e as suas deslealdades, ambições, mancebias, tratos e comércios ilícitos [...] para se dizer tudo em uma palavra, é a pior gente que há no Mundo, exceto alguns bons²⁸.

O Diabinho também cria suas armadilhas, fomentando brigas entre casais, quebrando a louça das casas, espantando animais, causando confusões e desentendimentos por onde passa na sua peregrinação com André Peralta. Isso afasta o soldado, que teme por seu futuro ao lado do Diabinho. Sendo assim, com toda a astúcia de um soldado desertor, Peralta desfaz o pacto com o Diabinho, deixando explícito o seu arrependimento e implícita a sua esperteza ao lograr o Diabo, ficando com o pote de ouro, motivo do pacto.

De acordo com Muchembled (2001),

A história do diabo enganado tinha [...] extraordinária importância. Derivada de narrativas sobre a tolice dos trolls ou dos gigantes, e estendida ao conjunto do reino demoníaco, ela produzia um sentimento comum do homem sensato e corajoso sobre o pretenso Maligno²⁹.

As *Obras do Diabinho da mão furada* estão imersas numa atmosfera irônica e cômica, “toda embebida da cultura popular carnavalizada, a qual, nos dizeres de Bakhtin, propõe o achincalhe, burla ao oficial e à censura, desmistifica o tom sério, instaura a zombaria, e, finalmente, vence pelo riso”³⁰. Esse riso de que nos fala Kênia Pereira (2006) é promovido pelo ente diabólico, no qual encontramos uma *remanescência da mentalidade* medieval acerca do riso como princípio do Mal. Nesta obra, assim como na literatura de cordel nordestina, é possível encontrar uma face cômica do Diabo, que demonstra ser capaz de fazer o Bem e o Mal, dependendo das circunstâncias. O Diabo, como personagem, tanto nas chamadas fontes eruditas quanto nas populares, é associado a diversas formas cômicas que vão desde a característica física até a aparente tolice.

Desse modo entendemos haver a permanência de *substratos mentais* oriundos do medievo no que concerne ao riso como princípio do Mal nas *Obras do Diabinho da*

²⁸ Silva, 2006, p. 96

²⁹ Muchembled, 2001, p. 30

³⁰ Pereira, 2006, p. 45

mão furada, de Antônio José da Silva, o Judeu. Observamos, também, a *remanescência* da cultura popular ibérica no patrimônio cultural brasileiro no que diz respeito à permanência *cristalizada* do Diabinho ou Fradinho da mão furada, que nas matas brasileiras se transformou em Saci, ente que carrega a marca do Diabinho ardiloso de Antônio José da Silva, que em sua época já era um *resíduo* encontrado nos contos populares portugueses, sob o título de *Fradinho da mão furada*, uma possível fonte para essa lenda popular.

A herança medieval vai além da estrutura da forma poética. Ela pode ser identificada nos romances e nos folhetos de Literatura Popular, os quais apresentam os costumes, as crenças, os medos e os mitos de um povo, na permanência dos costumes medievais na cultura da “grande Ibéria”³¹.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar/FGV, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Brasília: HUCITEC, 1993.

CASCUDO, Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000a.

_____. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

CHACON, Valmireh. *A Grande Ibéria*. São Paulo: Editora UNESP; Brasília: Paralelo 15, 2005.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FELDMAN, S. A.. A presença do Diabo no cotidiano medieval judaico: os ritos de passagem. *Fênix*. Uberlândia, v. 4, p. 1-14, 2007.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Fausto no Horizonte*. São Paulo: Hucitec/Educ, 1995.

LE GOFF, Jacques. *Uma longa Idade Média*. RJ: Civilização Brasileira, 2008.

³¹ Segundo Chacon (2005), uma herança transmitida da *Antiga Ibéria* (Portugal, Espanha de diversos reinos e etnias) à *Nova Ibéria* (a de Portugal, a do Brasil e a de Espanha, os demais países da América Latina, de Língua Hispânica).

_____. *A civilização do ocidente medieval*. Lisboa: Estampa, 1983

MACEDO, José Rivair. Riso ritual, cultos pagãos e moral cristã na alta Idade Média. *Boletim do Centro do Pensamento Antigo*. Campinas-SP, v.2, n.4, p. 87- 110, 1997.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do Diabo: séculos XII-XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no imaginário cristão*. 2. ed. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

PEREIRA, Kênia Maria de Almeida. As muitas aventuras de André Peralta e seu companheiro endiabrado ou um soldado pícaro às voltas com o demônio. In: *Obras do Diabinho da mão furada*. São Paulo: Oficina do livro Rubens Borba de Moraes, 2006.

OLIVEIRA FILHO, Odil. Uma novela diabólica: as obras do Diabinho da mão furada, de Antônio José da Silva. SIMÕES JR., Álvaro S. MARTINS, Gilberto F. (org.). *Literatura imprensa e sociedade*. 1. ed. São Paulo: Poësis editora, 2009. v.1. p. 171-186.

MOREIRA, Rubenita A. Reflexões sobre a Residualidade. Entrevista com Roberto Pontes. Comunicação apresentada na Jornada Literária “A Residualidade ao alcance de todos”. Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, julho de 2006.

SILVA, Antônio José da. *Obras do Diabinho da mão furada*. São Paulo: Oficina do livro Rubens Borba de Moraes, 2006.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

AS RELAÇÕES ENTRE O ARTISTA, O PODER E O PÚBLICO EM *QUE FAREI COM ESTE LIVRO?*, DE JOSÉ SARAMAGO

Cíntia Renata Gatto Silva - UEL¹

INTRODUÇÃO

O retorno de Camões da Índia, sem nada nas mãos além de seu poema maior, *Os Lusíadas*, e a esgotante luta por sua publicação é o enredo escolhido por José Saramago (1922) para a elaboração da peça *Que Farei com Este Livro?*, publicada em 1980. Uma percepção inicial do título da peça já insinua as indagações que podem perpassar a trama: o que se faz com a arte na sociedade ou o que o sujeito individual faz com a obra que produz. Neste sentido, Saramago se propõe a lançar perguntas sobre a recepção da literatura na sociedade na época de Camões, com o claro objetivo de trazê-las à tona também na atualidade. Questiona-se também, qual a relação das instâncias legitimadoras com o poder, ou seja, de que forma atuam condicionando a trajetória e determinando a fortuna crítica da obra literária.

As questões lançadas pela presente peça são questões bastante recorrentes no período em que se convencionalizou chamar de pós-modernismo, marcado pelo desejo de obscurecer quaisquer noções totalizantes e negar a existência de uma Verdade, optando por reconhecer a existência de “verdades”. Nessa perspectiva, quando Foucault pede para que se olhe as coisas de maneira diferente, entrando no nível do discurso, percebemos como as duas visões estão interligadas. Ao admitir que o discurso histórico é um construto humano, inevitavelmente o aproximamos do discurso ficcional, tornando bastante fluidas as fronteiras entre ambos. Além disso, “a metaficção historiográfica também tem a necessidade foucaultiana de desmascarar as continuidades que são admitidas como pressupostos na tradição narrativa ocidental, e o faz usando e depois abusando dessas mesmas continuidades”.ⁱ

Linda Hutcheon, em sua *Poética do pós-modernismo* (1991), denominou metaficção historiográfica as consequências deste desejo de enfrentar o “pesadelo da história” na ficção. Segundo ela, nas metaficções historiográficas, a história é

¹Estudante de pós-graduação em Estudos Literários da UEL.

questionada, mas não negada. Não se trata de insinuar a inexistência do passado, ao contrário, o passado existiu, mas só podemos retoma-lo através de seus vestígios: textos, documentos, relatos. Estes vestígios estão impregnados de posicionamentos, são construtos humanos muito próximos a ficcionalidade.

Neste trabalho, pretendemos abordar questões construtoras da peça de Saramago, que estão intensamente em diálogo com algumas noções foucaultianas e com a metaficção historiográfica com o objetivo de demonstrar como a teoria e prática dialogam de forma intensa nesse período histórico.

As dificuldades de publicação de *Os Lusíadas* estão diretamente relacionadas às circunstâncias históricas. No momento em que Camões quer publicar um livro que louve a pátria não se tem a pátria: o que se tem é um país fragmentado, sem direção, onde o rei é um líder que não quer liderar, prefere sonhar com coisas maiores enquanto seu país mergulha no caos, a peste dilacera-o, seu futuro é incerto. O reino é uma “barca sem leme nem mastro”.ⁱⁱ

Em certa parte da peça, Damião de Góis alerta Camões dizendo que seu livro “lembra-me uma barca onde muita gente quereria ser levada desde que nela não se transportasse mais ninguém”.ⁱⁱⁱ Em outras palavras, a publicação da obra dependia de um jogo de interesses que na realidade, Camões nunca pensara em participar. Não escreveu em apoio a corte, escrevera uma obra que, como sabemos, louvava o povo português por suas conquistas e alertava-o dos perigos de sua cobiça. Mas, a obra agora materializada não é publicada porque ainda não se decidiu quem vai vencer o jogo de interesses mencionados, ou seja, Camões tem de esperar que Portugal vá a certa direção, para que publiquem seu livro conforme a visão do vencedor. Inquietante é que, embora o livro não mude e sempre seja o mesmo, fica claro que ele poderá ser usado para corroborar diferentes interesses.

O exposto anteriormente nos remete a refletir sobre uma questão delicada: a da arte enquanto discurso, inserida em sociedade. E sendo discurso, a arte não escapa ao controle social, em outras palavras, ela não existe de forma independente, nem paira aleatoriamente sobre nossas cabeças. Claro está que não é possível que a recepção da arte seja totalmente controlada, mas uma obra como a de Camões, cuja excelência era visível, poderia chegar a ser muito influente, como de fato foi posteriormente em Portugal. Portanto, sua publicação também não poderia ser aleatória: os vencedores a usariam como um apoio, e os vencidos esperariam o momento “de ler e fazer ler doutra maneira”.^{iv}

Outra questão a ser levantada diz respeito à leitura da obra literária. Todas as dificuldades de publicação se dão porque todos sabem dos perigos da leitura. Não se sabe seu alcance, quais os pontos que ela irá tocar. No caso de *Os Lusíadas*, conforme percebemos, ela poderia ser usada por interesses bem opostos, e servir-lhe a todos embora nunca tivesse sido sua intenção.

Também a recepção da arte, da obra literária é necessariamente condicionada pelo momento histórico. Ela está inserida em uma sociedade, e esta organiza os discursos, põe-lhes uma ordem da qual a literatura não emerge isenta, por ser também discurso. Mas o que uma sociedade vilipendiada em seus valores pode fazer com a arte? É essa a grande indagação da obra, expressa já em seu título. Se conseguir ser publicada, a obra dirá apenas o que o autor quis dizer? Quais as implicações que a própria condição da leitura traz quando a sociedade é inquisitorial e a censura predomina? São questões que tentaremos pensar de acordo com o que é exposto na peça de Saramago.

1. O DISCURSO E A ARTE

As observações de Foucault em relação aos perigos dos discursos também são as indagações essenciais da peça *Que farei com este livro* (1980), pois sendo a arte uma forma de discurso, ela não pode caminhar livremente pela sociedade. Embora em algumas épocas isso seja bastante explícito (em épocas ditatoriais, por exemplo), em todas as épocas a arte tem de jogar com essa relação de poderes mencionada por Foucault. “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa”.^v Em outras palavras, essa ordem que condiciona os discursos também condiciona a arte. No diálogo entre os personagens Damião de Góis e Luís de Camões percebe-se claramente que a obra de arte seria usada segundo as conveniências da época, embora Camões afirme “eu sei o que escrevi”.^{vi} a obra deixa clara a ideia de que a censura e a inquisição podem deturpar qualquer sentido. Reveladoras do espírito inquisitorial são as palavras do Frei Bartolomeu Ferreira: “Todos têm culpas. Basta ter paciência e procurar”.^{vii} Nesse sentido, a inquisição forjava a realidade histórica, muitos inocentes morriam por conveniência, assim como muitos livros eram examinados e mutilados por esse mesmo motivo. Seguindo a linha de raciocínio de

Foucault; “Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder”.^{viii} Nessa perspectiva, o desejo maior da corte portuguesa não é pela obra de Camões, por sua excelência e qualidades literárias, o desejo maior é pelo discurso em si, ou seja, se a balança pender para um lado, se alguma parte puder ser finalmente, vencedora, a obra pode publicar-se como é, já que o discurso já foi ganho, já foi instaurado. A luta, portanto, é para apoderar-se do discurso e manipulá-lo de acordo com certos interesses.

Camões só consegue fazer a sua obra chegar a corte através da interferência de Francisca de Aragão, Diogo de Couto e Damião de Góis, que, por terem conhecidos na corte, utilizaram tais amizades como influencias para que a obra fosse bem recomendada perante a censura inquisitorial, pois, como se sabe, as obras nesse período passavam por cuidadoso exame, tinham que ser aprovadas pelo Santo Ofício para que não chegasse a público nenhum livro que fosse contra a “santa fé”. Nesse sentido, o frade deixa claro a Camões que se a obra não viesse tão bem recomendada, ela certamente não passaria com igual facilidade por sua revisão.

Depois do parecer positivo do Santo Ofício, não tem Camões a batalha ganha. Ainda falta o dinheiro para imprimir a obra, dinheiro que ele não tem idéia de como poderá obter. Segundo suas palavras: se eu fosse esmolar pelas ruas e praças, talvez me dessem dinheiro para comer. Mas não mo daria se eu dissesse que o destinava a pagar ao livreiro que me imprimisse o livro.”^{ix} Essa fala demonstra, uma vez mais, a indiferença que a arte sofria no período. Além disso, expõe-se na peça que publicar um livro é um negócio como todos os outros, ainda que Camões questione-o, a resposta que obtém é que imprimir o livro “é como ir comprar sardinhas à Ribeira. Dinheiro nesta mão, pescado na outra”.^x

Tem-se, portanto, relações bastante complexas entre a arte, no caso específico, a literatura e a recepção dela em sociedade. Primeiro, ela é discurso e tem de ser posta em ordem, em um período como o de Camões, onde existia inquisição e a censura era declarada, e que todas as obras passavam por supervisão isso é bastante visível. O mais difícil é enxergar essa ordem em contextos nos quais não se sabe exatamente quem dita o poder, ou se sabe, mas não se pode admitir que a arte sucumba a eles.

Depois que Camões conseguiu o parecer do Santo ofício e a obra pode ser publicada, ele ainda precisa de dinheiro para imprimi-la. A postura de Camões é bastante clara, ele valoriza a arte e não a vê como um negócio, mas exatamente por saber o seu valor, sabe que precisa ser recompensando pelo livro que escreveu, e além

disso, precisa dessa recompensa para sobreviver. Quando o livro é finalmente impresso, depois de tantos obstáculos e negociações Camões o segura com as duas mãos e pergunta: “Que farei com este livro? Que fareis com este livro?”.^{xi} O final da peça se encerra com esta pergunta de Camões a si mesmo e ao público que receberá *Os Lusíadas*, mas essa questão pode ser feita a todos em todos os séculos.

Em suma, Saramago reconta a história do poeta incompreendido e ignorado pelo seu tempo para retomar também a história de Portugal e assim mostrar a dissolução da pátria no período anterior ao desastre de Alcácer-Quibir (1578). Essa dupla retomada de fatos passados permite ao escritor lançar questões relacionadas à recepção da literatura no período histórico vivido por Camões, que podem sem dúvida ser direcionadas a nós nos dias atuais, pois discute-se a relação do artista com o poder, tema que pode ser remetido a todas as épocas, inclusive a atual.

2. A LEITURA DA OBRA LITERÁRIA E SUAS RELAÇÕES COM OS PODERES

A leitura é sempre produção de sentido e ler é constituir e não reconstituir um sentido, ou seja, quando Camões diz “eu sei o que escrevi” ele quer dizer que sabe que não estava interessado em tomar partido nem pelos interesses do Rei, nem pelos de sua avó, Dona Catarina, nem os de seu tio, ou seus confessores, enfim. Mas, assim que a obra e o discurso se materializam, seus alcances são imprevisíveis e seu sentido é refeito cada vez que é lido. Isso não parece necessariamente um problema, pois parece ser a própria natureza do ato de ler. Ressalta-se que ler é fazer-se ler e dar-se a ler. No entanto, o que a obra de Saramago questiona é como os interesses mais diversos (como os da igreja, do governo) podem interferir decididamente na recepção da literatura e condicionar grande parte do processo artístico. Que a leitura não é unívoca é fato, mas aproveitar-se disso para que ela fale o que nunca pensou em dizer não é um procedimento dos mais lícitos. A inquisição e a censura, na época de Camões tinham um poder tão devastador que eram capazes de forjar a realidade, queimar livros, fazer desaparecer o que não fosse conveniente. Assim, o livro de Camões não foi publicado até que fosse conveniente ao reino, e para ser publicada, o poeta teve que modificar algumas partes conforme foi “proposto” pelo Santo Ofício. Quando sua obra é finalmente aceita, Camões pergunta se “Não terei mais que torcer o sentido para o

sujeitar ao vosso desejo sem sacrificar insuportavelmente a minha intenção”.^{xii} denunciando em sua irônica e direta frase a situação desoladora da censura inquisitorial.

Quando chegar ao público, esse não lerá exatamente como queria Camões e nem exatamente como desejava o santo ofício, pois passará a contar também a posição do leitor. No entanto, essa posição não é inteiramente dele, pois faz parte de suas vivências em sociedade. Aí é que se encontra o cerne da questão, e Saramago questiona este poder das instâncias legitimadoras da literatura, comparando-o com o poder que teve a inquisição.

Somando-se a essa realidade da censura a existência de um país como Portugal, cujo futuro na época era incerto e interesses pessoais o impediam de ir avante como nação, esse controle era absoluto. Mas o que faz Saramago ao retomar um contexto tão longínquo? O que pretende revisitando a história e reconstruindo com personagens historicamente comprováveis um episódio real?

Em primeiro lugar, admite-se a impossibilidade de tratar do real ao falar-se de fatos passados, pois as leituras pós-modernas tendem a não reconhecer a existência de uma verdade, pois o que há são verdades, dependentes de quem conta a história. Ou seja, não se questiona a verdade mas sim de quem é a noção da verdade. Ao retomar a história, Saramago não só questiona essas verdades, como demonstra que o poder simbólico da inquisição não está totalmente encerrado da história dos povos. Não há mais mortes e queimas de livros, mas ainda há um poder censório que vem não se sabe de onde, atinge não se sabe bem como nem a quem. Diz Saramago:

Eu acho que a censura existiu sempre e provavelmente vai existir sempre. Porque a censura para o ser não necessita de ter claramente uma porta aberta com um letreiro, onde se diga que ali há pessoas que lêem livros ou vão ver espectáculos. Não! A censura existe de todas as maneiras, porque todas as pessoas, nos diferentes níveis de intervenção em que se encontram, por boas ou más razões, seleccionam, escolhem, apagam, fazem sobressair. E isso são actos de ocultação ou de evidenciação que, no fundo, em alguns casos, são actos formais de censura.^{xiii}

Além disso, o escritor afirma que as pessoas escrevem com a intenção de atingir o público de sua época, o que nos confirma que Saramago não buscou simplesmente reconstituir um período histórico, mas procurou buscar lá o que ainda hoje nos afeta. Os efeitos de verossimilhança que cria são visíveis: uma linguagem arcaizante, personagens que realmente foram contemporâneos de Camões, fatos que são realmente aceitos pela história, mas, acima de tudo isso, sobrepõe-se a dimensão humana que dá a

Camões para que este possa ser encarnado em um personagem teatral e possuir voz perante a sociedade de hoje. Sabemos que não é decerto o mesmo Camões que viveu naqueles tempos distantes, e que foi ignorado pelo seu tempo. Não é somente aquele poeta maior de Portugal, que não tinha quase nem o que comer. Não, esse Camões é outro, este representa aquele e todos os outros, (escritores ou não), que são limitados pelo poder. Quando Saramago diz: “A mim o que me preocupa é a questão do poder, não a relação que o escritor ou o intelectual ou o artista tenha ou o obriguem a ter com o poder.” (REIS, 1998, P. 38), está declarando que sua crítica vai além de uma questão que envolva a arte e o poder: o que o preocupa é o poder em todas as suas dimensões.

CONCLUSÃO

Encontramos na peça de Saramago *Que farei com este livro?* uma inquietação do escritor com problemas de seu tempo. Retoma a história para denunciar que o que está “errado” agora já estava “errado” antes e continuará assim caso não repensemos o mundo. Nesse sentido, sua obra se envolve em um projeto literário, ou seja, cada livro existe por algum motivo e faz parte de um projeto maior; para simplificar, diz-nos Saramago:

Não creio que haja nem venha a haver nenhum livro meu (embora isso também não fosse nenhuma vergonha, evidentemente) do qual as pessoas digam: "Mas por que é que ele escreveu isto?" Não é que eu ache que os livros que escrevi são livros que não existiam (todo o livro que se escreve é porque não existia antes, já sabemos). Não: o que há ali são livros que eu, como cidadão, como pessoa que sou, diante do tempo, diante da morte, diante do amor, diante da ideia de um Deus existente ou não, diante de coisas que são fundamentais (e que continuarão a ser fundamentais), procuro colocar ali o conjunto de dúvidas, de inquietações, de interrogações que me acompanham e que podem ser de carácter tão imediatamente político (é o caso d' *A Jangada de Pedra*) como podem ser interrogações de outro tipo.^{xiv}

Nessa perspectiva, as questões discutidas na peça e que já citamos e consideramos ainda que superficialmente dizem respeito à recepção da literatura em sociedade vilipendiada em seus valores mais íntimos.

Tentamos expor anteriormente as dificuldades de Camões para conseguir um retorno através de seu trabalho escrito, *Os Lusíadas*, em um contexto de inquisição e censura. Saramago retorna ao contexto histórico de Camões para demonstrar como a censura da inquisição, as condições históricas de um país sem “futuro” podiam condicionar através de seu poder, a vida cultural de Portugal. Claro está que os

discursos passam por essa “organização” e são controlados pelo poder, nesse sentido, Foucault expôs seus medos em relação aos poderes e perigos dos discursos:

suponho que em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.^{xv}

Nesta perspectiva, a peça *Que farei com este livro?* não só discute todas essas questões, como nos remete à reflexão das questões já apontadas nos dias atuais. Ao longo deste trabalho, buscou-se demonstrar que não basta buscar-se respostas, pois nem sempre elas são fáceis e simples, e pior ainda: respondê-las não muda muita coisa, é só um primeiro passo em muitos que devem ser dados para que se tenha consciência de que há poderes que condicionam não só a arte, mas a vida. Como neste trabalho não nos cabe mais digressões, fiquemos com definitivamente com a literatura. Quando Camões negocia com a medíocre corte de Lisboa e a implacável inquisição para tentar publicar a obra maior em língua portuguesa, ele negocia com o poder, poder este que não é justo, não é humano e não é totalmente racional (pois antes da racionalidade, é movido por interesses como o lucro por exemplo), mas detém em suas mãos o controle de um país. Depois de contornados os obstáculos eis a obra em mãos de Camões e de Portugal, para ser lida pelo público. Mas aí se demonstra a circularidade de todo o jogo: ao ser lida e reconstituída por cada leitor, a mensagem poética terá de atravessar todo o caminho novamente, já que a maioria dos leitores pensa conforme a sua época lhes permitiu pensar, ou conforme é conveniente pensar. Por isso Camões pergunta, “Que fareis com este livro?”; No teatro de Saramago, os versos começam a ser recitados cada vez em menor tom até que nada mais se escute. Se voltarmos a epígrafe da obra, leremos os versos de Camões, lá colocados com toda a consciência de um escritor que sabe exatamente onde quer chegar, eis-los: “Canção, neste desterro viverás, voz nua e descoberta, até que o tempo em eco te converta”.

REFERÊNCIAS

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Cultrix, 1993.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo* – história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

REIS, C. *Diálogos com Saramago*. Lisboa: Editorial caminho S.A, 1998.

SARAMAGO, J. *Que farei com este livro?* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NOTAS

-
- i HUTCHEON, 1998, p.133.
 - ii SARAMAGO, 1998, p.33.
 - iii SARAMAGO, 1998, p.53.
 - iv SARAMAGO, 1998, p.55.
 - v FOUCAULT, 1996, p.8-9.
 - vi SARAMAGO, 1998, p.55.
 - vii SARAMAGO, 1998, p.76.
 - viii FOUCAULT, 1996, p.8-9.
 - ix SARAMAGO, 1998, p.80.
 - x SARAMAGO, 1998, p.85.
 - xi SARAMAGO, 1998, p.92.
 - xii SARAMAGO, 1998, p.73.
 - xiii REIS, 1998, p.39.
 - xiv REIS, 1998, p.30-31.
 - xv FOUCAULT, 1996, p.8-9.

OS JOGOS DE CONSTRUÇÃO FICCIONAL EM *SEM NOME*, DE HELDER MACEDO

Cláudia Patrícia de Oscar - PUC¹

Este trabalho pretende demonstrar que *Sem nome* é um romance que trabalha a (im) possibilidade da linguagem, e promove a construção do texto ficcional através de um pacto de leitura que incita ao jogo, ao engano, às trapaças e artimanhas de um narrador irônico, ácido e muitas vezes perverso. Percebemos nessa obra um texto que perfaz ironias duras à sociedade de maneira geral, que trabalha fatos históricos e narrativas ficcionais, mas sempre com a preocupação de deixar falar a linguagem, e de deixar a seu leitor – atento, que lê nas entrelinhas, que desconfia – o benefício da dúvida. E acreditamos que, por ser um trabalho feito através da consciência autoral e da valorização de seu leitor, há nele a certeza da insuficiência da linguagem, permitindo que a obra permaneça aberta, inacabada, por vir, como entendemos que sejam também as leituras possíveis ou impossíveis para ela.

O narrador de *Sem nome* coloca a verdade em xeque desde o início do romance quando fala da questão da verdade se adaptar à verossimilhança, ou quando fala sobre a personagem José Viana, que era capaz de fazer “manobras fictícias com destinos reais.” (MACEDO, 2006, p.16). E a todo o momento o narrador nos chama atenção para a relativização da verdade, a apropriação que pode ser feita desta, ajustadas sua aparência às intenções. Cada lado tem sua verdade e simulação, seu jogo e verossimilhança. A arte a imitar a vida e a vida a ser recriada pela arte. *Sem nome* se mostra como um romance de espelhos e de espectros, que reflete uma realidade através de simulações, utilizando-se de um jogo de sombras, no qual certos fatos se mantêm sem explicação, desde o simples fato de todos os documentos de Júlia terem a data alterada, até o paradeiro ou mesmo a existência de Marta. A personagem José Viana está acostumada ao jogo das aparências, e desde o início da obra, em que isso é evidenciado pelo narrador, ele encontra-se diante do espelho. Mas mesmo diante do espelho, a verdade não aparece,

¹ Cláudia Patrícia de Oscar é Professora de Português Instrumental das Faculdades Kennedy, Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas.

pois para ele “os espelhos é que padeciam de rugas e de cinzas, não era ele, essa é que era a verdade” (MACEDO, 2006, p. 12). Pelo menos a verdade criada ou intencionada.

A personagem Júlia é a própria representação do jogo no texto, pois encena para conseguir o que almeja. Portanto, a construção dessa personagem nos parece também um forte elemento da ironia na obra, pois é caracterizado pela simulação da realidade. Podemos imaginar que esse elemento está diretamente associado à questão da busca de identidade, pois esta personagem, na ausência de si mesma, vive a preocupação de simular que é alguém, não se satisfaz com o que realmente é e contenta-se em brincar de ser Marta Bernardo. Como diz a Duarte: “Nunca me importei de não ser eu” (MACEDO, 2006, p.161). Mas isso não seria mais um jogo do autor, para demonstrar que para compor a narrativa é necessário despir-se de si próprio e tentar apropriar-se (ainda que momentaneamente) de outras identidades? Deixar falar a linguagem e a identidade de uma cultura? Acreditamos que a construção da personagem Júlia e seu duplo (Marta) é uma comparação ao “ato de fingir” (ISER, 2002) com que se constroi a literatura. Júlia, aquela que “era e não podia ser” como a ficção, que apresenta fatos reais como um jogo de repetições, tendo como efeito o imaginário. Isso parece demonstrar como é ilusória a questão da identidade, pois o que acreditamos ser a real intenção do autor na criação dessa busca na personagem Júlia é demonstrar como é o processo de criação de uma obra, em que o autor parece ter consciência de que a obra não é sua, mas uma construção da própria linguagem e da cultura. Além de tudo, o próprio autor/narrador de *Sem nome*, dando voz à personagem Carlos Ventura, ironiza o uso do duplo no texto de Júlia e ao fazer isso, além de explicitar a intertextualidade presente no livro, perfaz uma ironia sutil em relação à sua própria escrita, já que há no livro o duplo Júlia/Marta.

E nesse jogo de mostrar e esconder articulado pelo narrador e compartilhado com o leitor, outro artifício utilizado em *Sem nome* é o título dado aos capítulos do livro. Títulos que sugerem, que ironizam, que negam e às vezes pedem para ser negados, que geram e devem gerar desconfiança.

Um título sobre o qual é interessante refletir é o referente ao capítulo cinco, “Capelas imperfeitas”. Esse título, além de referir-se a um monumento existente em Portugal, “Capelas imperfeitas ou inacabadas”, do Mosteiro da Batalha, refere-se também a um termo usado por Carlos Ventura ao se referir à produção textual, comparando os textos às Capelas imperfeitas, ou inacabadas, que os leitores devem completar. Nesse capítulo, através dos comentários sobre as crônicas de Carlos Ventura,

o narrador de *Sem nome* perfaz duras críticas aos governantes, à sociedade em geral e especificamente aos norte-americanos, denominando seu comportamento na luta contra o terrorismo de “espírito de cruzada antiislâmica” (MACEDO, 2006, p.66). Não deixa também de mostrar o lado obscuro das esquerdas ocidentais; fala ao mesmo tempo, sobre as torturas no Iraque, aproveita para comparar às torturas sofridas pelos portugueses ao jugo dos militares ao 25 de Abril; e ao comentar sobre os pedófilos da Casa Pia, aproveita para questionar o decoro da justiça portuguesa. Dessa forma, o narrador vai provocando reflexões em seu leitor, sem, no entanto, tomar partido direto sobre os temas comentados. Podemos afirmar ainda que o narrador promove um desnudamento da ficção ao explicitar as intenções de Carlos Ventura ao escrever suas crônicas, como nos seguintes comentários: “Noutra crónica, fez a defesa irónica dos pedófilos da Casa Pia (...)” (MACEDO, 2006, p.66); “(...) concluiu lastimando ironicamente (...)” (MACEDO, 2006, p.67); “(...) concluiu sem ironia.” (MACEDO, 2006, p.67); além de mencionar assim, várias vezes, não por acaso, a palavra ironia, como sugestão do seu trabalho irônico sob a máscara de um narrador trapaceiro. Até esse ponto, podemos dizer que o capítulo acaba por negar seu título, já que além de explicitar sua ficcionalidade, ainda esclarece todos os mal entendidos do episódio do aeroporto, ao apresentar de forma explícita a personagem Júlia, com toda a sua história passada e presente. Entretanto, nos é possível afirmar ainda que esse título e a referência explícita a ele no texto, através da fala de Carlos Ventura, nos remetem para o próprio inacabamento da obra, já que “inacabadas” é também um dos nomes atribuídos ao monumento citado, e quando Carlos Ventura diz a Júlia que só deve construir capelas imperfeitas, ele está falando exatamente sobre a questão do inacabado, ou seja, que o escritor deve deixar seu texto aberto a outras (re) leituras.

No título do capítulo 10, “Factos e ficções”, além de usar conscientemente o nome de dois elementos que compõem o texto ficcional, o autor também promove o desnudamento de seu texto – o que, segundo Iser (2002) é o que faz a diferença entre o texto literário e os demais – através das investidas de um narrador articuloso, que denuncia as artimanhas das personagens da obra e que exhibe ao leitor todo o trabalho de construção da ficcionalidade na obra. Uma característica interessante desse capítulo é o jogo paradoxal feito justamente com palavras que remetem a estratégias ficcionais: credibilidade / ficção, veracidade / perspectivas, fatos / narrativas, implausibilidades / plausibilidade, autor / personagem, sonhos / vida real, verdade / mentira, “ficções verdadeiras e verdades fictícias” (MACEDO, 2006, p.164), além da citação de outras

também relacionadas ao fazer literário e aos jogos de enganos propícios a este, como jogos, faz-de-conta, imaginar, imaginado, espelho, ironia e inventar, entre outras. O narrador começa por desvelar artimanhas da personagem Júlia: “‘Nunca me importei de não ser eu’, tinha dito ao Duarte. Mentira. Sempre se tinha importado. Daí os jogos de faz-de-conta.” (MACEDO, 2006, p.161).

Esse jogo de faz-de-conta, esse fingir nas palavras e nas atitudes, esse mostrar-se e esconder-se, faz parte do enredo narrativo, que se tece de ilusões e enganos, que enreda seu leitor e o leva a perder-se em labirintos de palavras ou a cair em alçapões dessa narrativa construída em abismo.

Também a personagem Júlia, por sua vez, fala sobre seu projeto de criação literária, e em sua fala escancara-se a ficcionalidade da obra. Ela fala sobre as pesquisas, as escolhas, as comprovações; a forma como uniu fatos possíveis e imaginação, dando credibilidade a sua ficção “Na transformação de implausibilidades em narrativas plausíveis.” (MACEDO, 2006, p.164). E realmente, ao criar um desfecho para a história de Marta, Júlia busca tornar possível a sua ficção, mesmo sabendo não tratar-se da verdade. Mas comprova, através da reação de José Viana, que tudo foi mais verdadeiro através de sua criação do que talvez se a verdadeira história viesse à tona.

Por isso podemos afirmar que *Sem nome* é uma trama que se tece de enganos. Afinal, é através dos enganos sofridos por Júlia no aeroporto que tem início a ação na história. É uma narrativa em que todos enganam: autor, narrador e personagens; em que as máscaras se desdobram e se multiplicam, podendo haver sempre outra brincadeira, uma ironia e uma crítica bem elaborada por detrás da máscara ou da falta de verossimilhança.

Mas acreditamos que a ironia que prevalece em *Sem nome* é aquela que deixa algo por dizer, que se cala para incitar em seu leitor o desvelamento dos enigmas; é aquela que mantém a ambiguidade, as múltiplas (im) possibilidades de atualização por parte do leitor; aquela através da qual o autor se mostra, escondendo-se, e fala através de pequenos murmúrios que sugerem sem dizer; é aquela que se manifesta no agir das personagens e que oculta um narrador irônico, mascarado para se rir melhor de um leitor ingênuo. A ironia pode se mostrar às vezes contundente, às vezes satírica, às vezes sutil – e quanto mais sutil, mais cruel – tudo são apenas formas de trabalhar esse jogo de um autor que ao escrever se analisa e se critica, chamando o leitor para um pacto de leitura em que ambos rirão juntos, pois através de um narrador trapaceiro, deixa clara a consciência da representação, “(...) o fingir que se dá a conhecer pelo desnudamento.”

(ISER, 2002, p.971). No entanto, como tudo é jogo, nem sempre a intenção é revelar-se, pois há coisas que necessitam permanecer veladas. Através das artimanhas de um narrador encoberto, o texto vai se tecendo também de enigmas e mistérios, de prenúncios e véus, de narrativas que se encaixam e se refletem, em uma tessitura abismal, que reflete a (im)possibilidade da linguagem, o vazio, o indizível, aquilo que só se realiza no inacabado.

REFERÊNCIAS

CERDEIRA, Teresa Cristina. O preço da eternidade. In: Carlos Reis. (Org.). Figuras da ficção. 1 ed. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006, v. 1, p. 115-128.

DAL FARRA, Maria Lúcia. O inominável. In: *Metamorfoses*, n. 7. Rio de Janeiro: Editorial Caminho e Cátedra Jorge de Sena, 2006.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Alameda, 2006.

ECO, Umberto. *Entre a mentira e a ironia*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MACEDO, Helder. *Sem nome*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SANTOS, Luis Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARIA: ADVOGADA NOSSA

Daiane da Fonseca Pereira - UEFS¹

INTRODUÇÃO

Em uma das acepções denotativa da palavra virgem temos esta como Donzela, mulher que não teve relação sexual. Foram esses aspectos que aplicados a Maria passaram a personalizá-la, sendo a palavra usada em maiúscula. É inerente à Igreja Católica o cultivo ao ideal da virgem cristã ou consagrada.

A Virgem Maria recebeu na anunciação do Anjo Gabriel o verbo de Deus no coração e no corpo. Ela trouxe ao mundo a Vida, é conhecida e honrada como a verdadeira mãe de Deus e do Redentor. Enriquecida com o privilégio da Imaculada Conceição, foi repleta de graça divina durante toda a sua vida, sendo por fim elevada de corpo e alma à glória do céu. A seu respeito, encontramos referências nos evangelhos de Mateus e Lucas.

Alguns dados da história da Igreja Católica foram importantes para a instauração e manutenção do culto a Maria: o culto começou a se difundir no século IV; o Concílio de Éfeso em 431 declarou a maternidade divina de Maria; sob o pontificado de Pio IX foi declarado o dogma da Imaculada Conceição em 1854; ao Ano Santo de 1950 o Papa Pio XII declarou a verdade dogmática da assunção da Virgem Maria ao céuⁱ.

O Concílio Vaticano II lembrou que a verdadeira devoção não consiste em estéril e transitório afeto, nem em certa vã credulidade, mas procede da fé verdadeira pela qual somos levados a reconhecer a excelência da mãe de Deus, excitados a um amor filial para com a nossa mãe e à imitação de suas virtudesⁱⁱ.

Por todo esse caráter dogmático que envolve sua imagem, Maria é saudada também como membro eminente e de todo singular da Igreja, como seu tipo e modelo excelente na fé e caridade. A Igreja católica, instruída pelo Espírito Santo, honra-a com afeto de piedade filial como mãe amantíssima.

¹ Aluna da Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana.

Maria tornou-se figura sempre presente no calendário festivo da Igreja. Em cada mês temos festas marianas: a da Luz em fevereiro; a Anunciação em março; as Dores da Virgem na Quaresma; a Visitação em maio; o Coração de Maria em Junho, a Assunção em agosto juntamente com a Realeza de Maria; a Natividade em setembro; a Senhora do Rosário em outubro, a Apresentação de Maria em novembro; a Imaculada Conceição em dezembro juntamente com as festas de Natal, sempre marianas.

Além disso, os meses de maio e de outubro são dedicados, de um modo particular, a novena da Imaculada. A fora isso, o primeiro sábado de cada mês é dedicado ao Coração Imaculado de Maria. Assim, a liturgia romana, conforme a ordem do calendário geral, ao longo do ano litúrgico, oferece, aos fiéis, oportunidade de comemorar a participação da Virgem no Mistério da salvação.

Assim, a Virgem Maria representa a alma perfeitamente unificada, na qual Deus tornou-se fecundo. Ela continua virgem, pois continua intacta em relação a uma nova fecundidade, o que para Jean Chevalier justifica o papel e a importância de Maria no pensamento cristão, enquanto modelo e ponte entre o terrestre e o celeste, o baixo e o altoⁱⁱⁱ.

Apesar de todos esses aspectos do culto mariano remontarem ao século IV, foi o século XII o período em que a devoção a Maria obteve grande impulso. Impulsos estes advindo das inovações do século precedente, que segundo Jacques Dalarum “é o da mais viva fermentação mariana”^{iv}.

Com isso, durante a Idade Média Maria passou a ocupar uma posição central no culto religioso. Os milagres atribuídos a ela multiplicaram-se e, na mesma proporção, os seus fiéis. Um de seus ilustres devotos foi D. Afonso X, rei de Leão e Castela, que na segunda metade do século XIII compôs o mais rico cancionero mariano medieval, intitulado de *Cantigas de Santa Maria*.

Foram estas cantigas que fomentaram o desenvolvimento do presente estudo. Dentre as 420 que integram o cancionero, buscamos aquelas em que o tema é o embate da Santa com Diabo. Destas, optamos pela Cantiga 26 por acreditarmos ser um fiel exemplo do papel de Maria como “advogada nossa” ante as artimanhas do Diabo.

1.

Quando o assunto é a biografia dos autores da poesia lírica galego-portuguesa, é quase uma regra a ausência de informações. Uma das exceções é, sem dúvida, D. Afonso X, o sábio. Não nos falta dados acerca da vida do rei de Leão e Castela. Nascido

em Toledo no ano de 1221, o filho de D. Fernando III e Beatriz de Suábia assumiu o trono aos trinta e um anos, governando de 1252 até 1284, quando de sua morte.

A corte de Afonso X é conhecida pela intensa vida cultural e artística. O rei trovador tornou-se, ao longo de seus trinta e dois anos de reinado, um grande mecenas. Não em vão, recebeu o cognome de *o sábio*. D. Afonso foi um homem das Letras e das Artes, como poucos prestigiou e fortaleceu a vida cultural.

Além de mecenas, D. Afonso foi poeta. Sua obra abarca vários gêneros da lírica galego-portuguesa, compôs tanto cantigas de amor quanto cantigas satíricas. A fora estes gêneros, integra o *corpus* literário do rei as *Cantigas de Santa Maria*.

A autoria destas cantigas é questionada por muitos teóricos, por tal, muitas são as teorias para explicar a impossibilidade de D. Afonso tê-las escrito. No entanto, não temos a pretensão de adentrar nos meandros dessa discussão. Nesse aspecto, corroboramos com posição adotada por Ângela Vaz Leão:

Dom Afonso foi esse “mestre de obras” no seu campo, além de autor de numerosas peças literárias e musicais, marcadas pelo selo de sua cultura e personalidade, no que diz respeito à realização plena das *Cantigas de Santa Maria*, Dom Afonso X é, pois, o seu autor incontestável, de pleno direito (2007, p. 20).

As *Cantigas de Santa Maria* formam um conjunto de 427 cantigas, se contadas as sete repetições, que são acompanhadas pela notação musical e por iluminuras. São escritas em galego-português, língua de prestígio artístico no período que funcionava como uma espécie de *Koiné*.

Na cantiga inicial do *Cancioneiro*, intitulada *Prólogo A*, encontramos o que motivou D. Afonso compor tais cantares:

Da Virgem Santa Maria,
Que este Madre de Deus,
Em que ele muito fia.
Poren dos miragres seus

Fezo cantares e sões,
Saborosos de cantar, todos de sennas razoes,
Com' y podedes achar^v (p. 54).

Como podemos perceber, os cantares afonsinos são em louvor e honra da Virgem Santa Mãe de Deus, e os faz por ser um fiel devoto. Por isso, resolve cantar os

milagres da Santa, cada um com seu assunto singular. No cancionero mariano, encontramos as cantigas divididas em: milagres e louvores.

As cantigas de louvores^{vi} são expressões claras do gênero lírico. Nelas, o Sábio louva as virtudes e a beleza da Virgem. Os milagres, por sua vez, pertencem ao gênero narrativo, o que de modo algum exclui os traços líricos imanente às cantigas.

Para nosso estudo adotamos, como já dissemos, as cantigas de milagres. Nelas o narrador normalmente é o benemérito que faz o relato em primeira pessoa. Nos milagres afonsinos, o sábio faz agradecimentos de bênçãos adquiridas; muitas vezes relata um testemunho ou ainda descreve um episódio que ouviu dizer.

São os milagres que D. Afonso ouviu dizer acerca de homens os quais foram tentados pelo Diabo ou ousaram desafiar o Poderoso Inimigo que nos interessa; são eles que, nos tópicos seguintes, passaremos a analisar.

2.

A representação da mulher no imaginário cristão tem suas bases fincadas no *Gênesis*. No capítulo três deste livro bíblico, o destino de todas as mulheres é traçado e, por conseguinte, de toda a humanidade. Ao ser tentada pela serpente, a mulher desobedece às ordens de Javé Deus comendo o fruto proibido e oferecendo-o ao marido que faz o mesmo.

Assim é legado à humanidade o pecado original. Aos responsáveis pela Queda, resta o castigo de Javé. Para a mulher, cito o versículo 16, cap. 3,: “Vou fazê-la sofrer muito em sua gravidez: entre dores você dará a luz aos seus filhos; a paixão vai arrastar você para o marido, e ele a dominará (Gn, 3:16). Ao homem coube a tarefa de alimentar-se com o suor do próprio rosto.

É perceptível no versículo acima transcrito que Javé foi especialmente severo com a mulher. Conforme Chiara Frugoni no *Gênesis*:

A maldição do acto de procriar atinge Eva e apenas Eva, que se torna a protagonista culpada da união carnal, marcando, desse modo, pesadamente o destino – o seu e o das suas descendentes – de esposa e de mãe^{vii}.

A humanidade, além de expulsa do Paraíso, perde sua imortalidade. Mas a mulher, além de mortal, torna-se dominada pelo marido. Ao ser banida do Éden ela recebe deste um nome: Eva, a mãe de todos os vivos (Gn, 3:20).

É essa imagem da mulher inimiga que contribui para desprestígio feminino que foi intensificado no período medieval. A cultura cristã ocidental associava a figura feminina a Eva, mulher tentada pela serpente no Paraíso e responsável pela “queda” da humanidade.

Esta situação só começou a mudar no século XI, quando a Igreja Católica institucionalizou o casamento, processo que foi iniciado no século IX, na França, como uma forma de estabelecer o controle sacerdotal sobre a cerimônia^{viii}. A partir de então, o papel a ser exercido pela mulher foi o de boa mãe e esposa, o que culminou no século seguinte num grande impulso ao culto mariano.

A figura de Maria emerge em oposição ao modelo da mulher pecadora, a Ave passa a ser o modelo a ser seguido. O antagonismo existente entre Eva e Ave pode ser resumido na cantiga de louvor de numero 60. O refrão proposto por D. Afonso diz que “Entre Av’ e Eva / gran departiment’ á.” (p. 204). São sobre estas diferenças que trata o louvor do rei.

Nesta cantiga, o poeta estabelece dicotomias entre as ações de Eva e Ave para nos mostrar o quão grandiosa é a figura da Virgem redentora. Coube a Eva: “nos tolheu / o Parays’ e Deus”; “nos foi deitar / do dem’ em as prijon”; “nos fez perder / amor de Deus e bem”.

O papel da Ave, por sua vez, foi de nos restituir à graça divina perdida com pecado original. Enquanto Eva nos afastava de Deus e do Paraíso e nos jogou nos braços do Diabo, Ave nos aproximou de Deus e nos tirou do domínio do Inimigo. Na última estrofe temos:

Eva nos ensserrou
os çeos sem chave,
e Maria britou
as portas per Ave (p. 205).

Se o céu nos foi desterrado, Maria, intercessora dos homens, mostra todo o seu poder e explode as portas que outrora estavam fechadas. Isso ela faz simplesmente por se Ave, palavra de apenas três letras que consegue sintetizar todo o bem que a Virgem Maria, redentora da humanidade, representa.

3.

Quando, na Idade Média, a figura da Virgem Maria com seu manto protetor torna-se um dos temas centrais do Cristianismo, juntamente com seu filho, ela passa a ser aquela que irá estabelecer uma relação afetiva entre os homens e o Espírito Santo.

A imagem do Deus crucificado é entranhada no imaginário cristão medieval acompanhada por aquela que o trouxe ao mundo dos mortais, a sua mãe, Maria. As lágrimas da “Vigem-Mãe” ao ver a morte de seu filho torna-a, ainda mais, mãe de todos os cristãos. É com esta “mãe da misericórdia” que todos os homens podem contar nos momentos de angústia, desespero, sofrimento e provações. Foi com esta Advogada que contou um pobre romeiro tentado quando partia rumo ao caminho de Santiago. Trata-se do romeiro da cantiga 26, assim intitulada:

ESTA É COMO SANTA MARIA JUIGOU A ALMA DO ROMEU QUE
YA A SANTIAGO, QUE SSE MATOU NA CARREIRA POR ENGANO
DO DIABO, QUE TORNASS’ AO CORPO E FEZESSE PÊEDENÇA (p.
123).

Como o que objetivamos é analisar as *Cantigas de Santa Maria* que tem por tema o embate da Virgem intercessora contra o Diabo, bem como este último usa de suas artimanhas para levar o homem ao pecado, passemos ao estudo da referida cantiga.

Os refrões das cantigas costumam trazer uma verdade geral relativo ao poder da Virgem, assim temos na cantiga 26: “*Non é gran cousa se sabe | bom joyzo dar | a Madre do que o mundo | tod’ á de joigar*” (p. 125). Na seqüência desse refrão, temos uma espécie de exórdio onde o tema estabelecido anteriormente é expandido, ou melhor, o que vai ser cantado é definido:

dun joyzo que deu Santa Maria
por um que cad’ ano ya,
com’oý contar,
a San Jam’ en romaria,
porque se foi matar (p. 123).

Definido tema, adentramos na narrativa propriamente dita. Como vimos a Virgem irá advogar por um romeiro que não resistiu a tentação e cometeu um pecado. Talvez o pior dos sete pecados capitais: a luxúria, um pecado carnal por excelência. O detalhe é que quando não resistiu aos apelos da carne, o romeiro estava a caminho de “Santiago de verdade” (p. 125), o que no leva a imaginá-lo um fiel sincero.

O pecado cometido é desse modo descrito: “pero deisto fez maldade / que ant’ albergar foi molher sen bondade, / sen con ela casar” (p. 125). A mulher, dita sem bondade, é a devassa filha de Eva, a personificação da tentação pela carne. Ela, neste momento, representa o mesmo papel que Eva no Antigo Testamento, o de *instrumentum diaboli*, isto é, um instrumento que causa a perdição do gênero humano.

Conforme Mario Pilosu (1995), “O *motif* da tentação da carne personificada por uma representante do sexo feminino aparece desde as primeiras páginas do Gênesis”^{ix}. A mulher é tida como um instrumento diabólico e, sendo o Diabo o pai da luxúria, o romeiro ao passar a noite com a mulher mais que não resistir aos impulsos, ele não resistiu aos apelos do Diabo.

O Diabo, por sua vez, é uma criação medieval que juntamente com o fortalecimento do Cristo crucificado e do culto mariano ganhou autonomia e poder. Antes Yahvé não possuía grandes adversários, pois, como diz Le Goff, este Deus que “vem da Bíblia não é, de fato, nem bom nem mau. É todo-poderoso, é justo, mas pode ser terrível. Pode ser um Deus de cólera, um Deus de vingança”^x.

É por este caráter vingativo que Javé não necessitava de um grande opositor. Maior que o medo de qualquer ameaça do Diabo, era o temor que se sentia da ira divina. Quando Jesus Cristo se torna o Deus encarnado cujo ato essencial para a salvação do homem foi a sua Paixão e morte na cruz, Diabo tem sua imagem fortalecida no imaginário medieval.

A demonologia é sistematizada e com ela Deus passa a ter em Satã e sua corte excelentes adversários. O grande opositor, Satã, tem, conforme Carlos Roberto Nogueira (2002), por missão combater a religião; é o inimigo implacável de Jesus e seus discípulos. Em suma, ele encarna todos os obstáculos à possibilidade da vida eterna no Paraíso. O Diabo passa a ser símbolo da desobediência e pai desta, o que, de certo modo, aumenta a responsabilidade do homem quanto ao uso de seu livre arbítrio, isto é, cabe a cada indivíduo a escolha entre o Bem (Deus) e o Mal (Diabo).

Foi devido ao mal uso de seu livre que o romeiro luxurioso pecou. Mas, o agravamento de seu pecado deu-se por ele ter, na manhã seguinte, se posto “camhão, / e non sse mãefestou o mesqño” (p. 124), ou seja, ele pôs-se a percorrer o caminho de Santiago sem ao menos confessar ou fazer penitência.

Aproveitando-se desse duplo deslize do romeiro “o demo mui festño / se le foi mostrar mais branco que um armño, / pólo tost’ enganar” (p. 124). Muito rapidamente, o Diabo disfarçou-se de Santiago^{xi} pronto para enganá-lo:

Semelhança fillou de Santiago
e disse: “Marcar m’ eu de ti despago,
a salvaçon eu cha trago
do que fust’ errar,
por que non cáias no lago
d’ iferno, sem dultar (...) (p. 124).

Tomando a figura de Santiago o diabo assume o papel de tentador que usurpa uma aparência humana, ou melhor, de um santo. Disfarçado o Diabo afirma ao romeiro que nada o impediria de ir ao inferno, afinal havia cometido um pecado gravíssimo. A única solução possível para esse pecador lhe é dita em tom persuasivo:

(...) talla o que trages tigo
que te foi deytar
en poder do ãemigo,
e vai-te degolar” (p. 124).

Logo, a única salvação para a este peregrino é a castração do órgão que o lançou em poder inimigo. Feita a castração é necessário degolar-se. Persuadido, o pobre homem atende prontamente o que lhe pede o falso santo. Os seus companheiros de romaria ao encontrá-lo morto o abandona por medo de serem acusados de matá-lo:

foron-ss’; e logo chegaron
a alma tomar
demões, que a levaron
mui toste sem tardar (p. 124).

Os demônios chegam e apoderam-se da alma do suicida. Mas, para a sorte daquele pobre alma, ao passarem em frente a uma capela “de San Pedro^{xii}”, muit’ aposta e bela / San James de Conpostela / dela foi travar, / dizend’: “Ai, falss’ alcavela, / non podedes levar” (p. 125). Os diabos são interrompidos, pois Santiago reclama a alma do romeiro que lhe pertencera em vida:

A alma do meu romeu que fillastes,
ca por razon de mi o enganastes;
gran traçon y penssastes,
e, se Deus m’ anpar,
pois falssament’ a gãastes,
non vos pode durar (p. 125).

Como um dos princípios do Cristianismo é o Julgamento Final^{xiii} de todos os homens que se dará de acordo com os atos praticados em vida, os Demônios jamais poderiam se apoderar da alma do romeiro sem que esta fosse julgada. Mesmo tendo cometido um pecado mortal^{xiv}, a justiça divina concede-lhe o direito a um julgamento justo. Sem contar que a alma do peregrino foi “falssament’ a gãastes”. O Diabo a ganhou através de seu engenho.

Lembremos, porém, que o Diabo é marcado por ser ardiloso, astuto, sagaz. É com toda a sua artimanha que os Demônios argumentam com Santiago. Para isso, utilizam-se de um ensinamento da Igreja:

“Cuja est’ alma foi fez feitos vãos,
por que somos bem certãos
que non dev’ entrar
ante Deus, pois com sas mãos
se foi desperentar” (p. 125).

Quem comete suicídio não pode entrar no reino de Deus e contra este fato Santiago não tinha argumentos. Diante disso, só restou-lhe solicitar que a alma fosse julgada pela Virgem.

Santiago diss’: “Atanto façamos:
pois nos e vos est’ assi rezõamos,
ao joyzo vaamos
da que non á par,
e o que julgar façamos
logo sem alongar.” (p.125).

Percebemos nestes versos que Santos e Diabos estão no mesmo patamar. Já aquela “que non á par” está acima de todos, ao lado de seu Filho. A “advogada nossa” é convocada para o julgamento daquela alma por ter o poder de interceder por aqueles que são ludibriados pelas artimanhas do Demônio, poder este que os Santos não possuem.

A Santa juíza ouve as partes e sentencia: “que fosse tornar / a alma onde a trouxeram, / por se depois salvar” (p.125). Dado o veredicto, a sentença foi prontamente cumprida e o romeiro foi ressuscitado graças a intercessão de Santa Maria:

e o romeu morto foi resorgido,
de que foi pois Deus servido;
mas nunca cobrar
po’ o de que foi falido,
com que fora pecar (p 126).

Nestes que são os últimos versos da cantiga, temos uma espécie de desfecho do milagre narrado. O peregrino adquiriu o direito de voltar a viver para servir a Deus. No entanto, por incorrer no pecado da Luxúria, não mais poderá recuperar o membro que lhe fora amputado. O que a princípio pode parecer um castigo da Virgem, nada mais é que uma ajuda para que esse mortal não mais peque, afinal, ele já demonstrou não saber usar de forma correta o seu livre arbítrio.

Assim, Afonso X representa a misericórdia de Santa Maria, bem como, a sua soberania ante ao Diabo. A Virgem intercessora sempre está a postos para advogar por aqueles que a ela dedicam culto.

CONCLUSÃO

A partir do século XI e, principalmente após o século XII, a imagem da mulher sofreu grandes alterações. A recuperação/revalorização da imagem da encarnação de Deus por meio de uma mortal veio a ratificar o papel de um Deus bom, capaz de entregar o próprio filho para redimir toda a humanidade. Mais que isso, com a vinda de Jesus a humanidade ganhou nova mãe e as mulheres uma nova descendência e modelo a seguir.

Além de modelo, Maria torna-se a mãe misericordiosa da humanidade. A ela os seus filhos passam a recorrer nos momentos de angústia e desespero. A Virgem intercessora, sempre que clamada, não abandona seus filhos e fieis, mesmo quando tem que enfrentar o Diabo.

É este papel que D. Afonso X, o Sábio representa nos seus cantares dedicados a Santa Maria. A Santa Juíza é, ao longo das 420 cantigas, a todo instante, clamada e, principalmente, louvada pelos seus feitos grandiosos, afinal, Maria é a “advogada nossa”.

REFERÊNCIAS

AFONSO X, El Sábio. *Cantigas de Santa Maria*. Edição crítica de Walter Mettmann. 3 volumes. Madrid: Editorial Castilia, 1989.

CASAGRANDE, Carla; VECCHIO, Silvana. Pecado. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (coord.). *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Vol. 2. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionários de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. DALARUM, Jacques. Olhares de Clérigos. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia das Mulheres: a Idade Média*. CIDADE: Edições Afrontamento, 1993.

FRUGONI, Chiara. A mulher nas imagens, a mulher imaginada. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia das Mulheres: a Idade Média*. CIDADE: Edições Afrontamento, 1993.

LEÃO, Ângela Vaz. *Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio: aspectos culturais e literários*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

LE GOFF, Jacques. *O Deus da Idade Média: conversas com Jean-Luc Pouthier*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F.. *O Diabo no imaginário cristão*. Bauru: UDUSC, 2002.

PILOSU, Mário. *A mulher, a luxúria e a Igreja na Idade Média*. São Paulo: Editorial Estampa, 1995.

RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, Desvio e Danação: as minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

NOTAS

ⁱ Consoante Hugo Schlesinger (1995).

ⁱⁱ SCHLESINGER, 1995, p. 2640.

ⁱⁱⁱ CHEVALIER, 2006, p. 962.

^{iv} DALARUM, 1993, p. 40.

^v Utilizaremos neste estudo a edição de 1989 feita por Walter Mettmann das Cantigas de Santa Maria, assim, só faremos referência, no corpo do trabalho, a páginas.

^{vi} A cada nove cantiga de milagre temos uma cantiga de louvor.

^{vii} FRUGONI, 1993, p. 461.

^{viii} RICHARDS, 1993, p. 35.

^{ix} PILOSU, 1995, p. 29.

^x LE GOFF, 2007, p. 29.

^{xi} A partir dos versos “mais branco que um armão” e “Semelhança fillou de Santiago” inferimos que o diabo se disfarça de Santiago”. Isso fica mais evidente ao observarmos a iluminura da cantiga em que o falso Santiago não apresenta a auréola encontrada no verdadeiro.

^{xii} Para Ângela Leão a figura de São Pedro é sempre associada a São Tiago nos Evangelhos. Além de irmãos, são apresentados como os dois maiores apóstolos de Cristo, o que talvez justifique a presença desta igreja na cantiga.

^{xiii} A respeito do Juízo Final foram consultados os livros bíblicos de Hebreus 9, 27: “E dado que os homens morrem uma só vez e depois disso vem o julgamento” e Apocalipse 20, 12: “Vi então os mortos, grandes e pequenos, em pé diante do trono. E foram abertos livros. Foi também aberto outro livro, o livro da vida. Então os mortos foram julgados de acordo com sua conduta, conforme estava escrito nos livros”.

^{xiv} Segundo Casagrande; Vecchio, os pecados são divididos em modalidades: pecados mortais e pecados veniais. “Os primeiros são os que arrastam à danação eterna, os segundos não condenam à morte, mas a uma pena de expiação” (2002, p. 346).

AS FALAS DA DIÁSPORA: O AUTOR DENTRO E FORA DO SEU ESPAÇO

Débora da Silva Chaves - UESC ¹

A contemporaneidade nos remete a várias formas de abordagem que possibilitam o entendimento da vivência e da experiência de diversos autores dentro e fora de seus espaços naturais; espaço este que diz respeito ao lugar de origem desses autores, que caracteriza a existência de suas raízes e de suas identidades.

Através de uma experiência de registros, que sugerem uma forma de interpretação sobre o autor, e de relatos de histórias e viagens que traduzem o pertencimento que se têm para com esse lugar, as falas da diáspora emergem de um contexto pós-moderno, apontando para uma inusitada troca, caracterizada por recortes de experiências pessoais, somadas às experiências coletivas, capazes de exprimir de maneira clara e objetiva, o significado de uma construção identitária do autor/sujeito que se legitima através desses registros e dessas identificações, possibilitando um imaginário, desenvolvido sobre esse lugar de onde vem.

A diáspora (HALL, 2008) vem sendo colocada como um dos principais fatores relacionados, principalmente à emigração e a necessidade de expandir, priorizando circunstâncias que incentivam esse deslocamento.

Entre outros fatores, o sujeito precisa se afastar de seu lugar de origem para encontrar em um outro espaço, recursos que lhe proporcione algo além daquilo que se espera naturalmente, seja pessoal, profissional, familiar, etc.

Segundo Paul Gilroy (2008), uma das finalidades da diáspora africana, por exemplo, seria de abrir caminhos aqui e em outros lugares, para a inserção da história de futuras dispersões, tanto econômicas quanto políticas. Consequentemente, essa diáspora traz uma identificação e ao mesmo tempo, uma pequena distância que a identifica com a diáspora dos israelitas da Bíblia. Essa diáspora, ele conclui:

¹ Mestranda em Letras: Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC; Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB; dekachaves@hotmail.com

(...) se tornou menos um argumento a respeito da identidade, da hibridez e da globalização; das culturas viajantes e do mecanismo disciplinar do Estado do que uma muda disputa sobre os códigos que irão regular a maneira pela qual a história das culturas negras no século XX será escrita. (GILROY, 2008, p.23)

A experiência da diáspora nos remete, através desse deslocamento, a uma forma de inserção do sujeito em seu campo de conhecimento, somando experiências que o ajudarão a lidar com as mudanças ideológicas do mundo contemporâneo, provocando, sobretudo, uma mudança repentina no que converge às crises de identidade (HALL, 2005), pois, o sujeito já não está fechado em si mesmo, antes tem o seu centro deslocado e passa a absorver informações de todo tipo, que se somarão às suas próprias, lhe proporcionando um novo olhar, ou seja, uma hibridação e uma experiência instável, mutável, múltipla. (CANCLINI, 1998)

Essa hibridação não parte de um ponto único e estável, mas de um conjunto de observações e de experiências que se somam para construir uma nova identidade descentrada, heterogênea e completamente manipulável.

Desse modo, cada vez que o sujeito se afasta do lugar de origem e usa de experiências pessoais para referenciar esse lugar, agora de fora, ele demonstra cada vez mais forte, a presença de uma legitimação, de um pertencimento que vai marcar esse lugar como sendo seu; como sendo parte de sua história e de sua vida de um modo geral.

1. JOSÉ SARAMAGO: UM AUTOR DENTRO DE SEU ESPAÇO

Partindo de um sentido mais representativo, tomaremos como exemplo o escritor José Saramago, que nasceu em uma aldeia do Ribatejo, chamada Azinhaga, de uma família de pais e avós pobres, levando uma vida simples, transcorrida em grande parte em Lisboa, para onde a família se mudou em 1924.

Apesar de manter toda uma história com Portugal, todo um sentimento que se traduz em legitimação e em pertencimento, Saramago vive atualmente em Lanzarote, nas Ilhas Canárias, na Espanha e, a relação que mantém com Portugal continua sendo forte e visível, pois, o autor possui vários livros publicados, que em sua maioria sempre trazem a presença de Portugal, sua nação de origem.

O livro *Viagem a Portugal* é uma coleção de crônicas escritas por Saramago ao longo da sua viagem pelas regiões de Portugal. Através da impressão que registra dos

locais por onde passa, faz com que o leitor vá descobrindo as belezas portuguesas e o seu encanto, transmitindo opiniões e variadas leituras acerca dos monumentos, paisagens, quadros e outros.

A narrativa é resultado da descoberta de novos caminhos, como uma experiência de viajantes. Desse modo, Saramago fala de dentro de Portugal, para a própria Portugal, com o intuito de apresentar esses novos olhares, e, principalmente, manifestar seu reconhecimento e legitimação desse lugar que é seu; que ele sabe exatamente os detalhes, os lugares: "Não sei por onde vou, só sei que não vou por aí".

Viagem a Portugal é uma história de trocas de viagens, onde o leitor pode compartilhar de observações diversas, a partir de diversos pontos de vista diferentes. Nessa troca, existe um pouco da viagem real, que apresenta o modo como os lugares são vistos e descritos, bem como a viagem ficcional (IANNI, 2000), que faz com que a representação dos elementos sublinhe uma nova perspectiva, que se mostra como uma interação do lugar da viagem, com a possibilidade da expectativa da viagem.

Nesta narrativa, Saramago se utiliza do registro para materializar um desejo de legitimação e de pertencimento à nação. É através desses registros que ele apresenta uma nova Portugal, diferente de tudo o que se havia visto e ouvido até então. Ele dá nome às coisas; traz uma valoração para o que não se prestava atenção; fala da comida, da pintura, da chuva, do custo de um passeio nas ruas de Serpa, enfim, descreve lugares, pessoas e dessa forma, vai tecendo um discurso de legitimação que vai sendo percebido e, por sua vez, vai enriquecendo as cotas identitárias que o constroem em si mesmo. É a experiência da viagem e o olhar sobre seu próprio espaço, que faz com que a “viagem” não acabe.

O fim duma viagem é apenas o começo doutra. É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na Primavera o que se vira no Verão, ver de dia o que se viu de noite, com sol onde primeiramente a chuva caía, ver a seara verde, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. (SARAMAGO, 2003, p. 387)

Desse modo, Saramago acentua o pertencimento a Portugal, e encontra nos seus leitores, a resposta a essa legitimação, pois cada vez que ele troca experiências de registro, faz com que outros tantos, anônimos ou não, percebam o seu lugar, de maneira clara e motivadora.

2. JOÃO UBALDO RIBEIRO: UM AUTOR FORA DO SEU ESPAÇO

João Ubaldo Ribeiro nasceu na Ilha de Itaparica, na Bahia, mas atualmente mora na cidade do Rio de Janeiro. Sua trajetória literária é marcada pelo consenso em relação a uma bem-sucedida carreira, que o coloca na linha de frente do imaginário literário nacional, representando o cânone contemporâneo, inclusive no que talvez seja o signo maior desta representação que é a Academia Brasileira de Letras.

Em algumas de suas crônicas, pode ser percebido um registro freqüente e insistente, de um sentimento que se posta na contramão do senso comum a esta trajetória, sobretudo ao notarmos que, longe de uma insatisfação presente em seus textos ou depoimentos, o que se vê é uma sutil presença da saudade sem um sentido propriamente negativo, mas sim uma convivência com o lugar deixado, no caso a Ilha de Itaparica, na Bahia - Brasil.

Esses registros deixam patente o desejo por, ao invés de dispersar, trazer pra perto ou retornar à sua terra de origem, como que buscando uma legitimação necessária para coroar a trajetória canônica. É o sentimento de nunca ter saído dessa terra mãe.

Há um movimento, explícito na obra de João Ubaldo Ribeiro que revela uma postura não-canônica ao não aceitar o deslocamento como fatalidade, pois a todo o momento João Ubaldo sublinha seu pertencimento à terra natal, seja no convívio, através de suas estadias freqüentes ou mesmo em seus registros jornalísticos que ressaltam esse lugar que nunca o deixou. Desse modo, a Ilha de Itaparica alimenta e legitima um sentimento materializado em suas crônicas.

Na crônica *Itaparica e a questão amazônica*, João Ubaldo inicia o texto com uma fala que pode ser traduzida em legitimação:

Bem verdade que eu não estou lá, no centro dos acontecimentos, mas procuro permanecer sempre bem informado sobre o que se passa na Ilha, porque lá sempre nos encontramos na vanguarda do pensamento nacional, desde o tempo em que a moda era a antropofagia... (RIBEIRO, 2008, Caderno 2, p. 2)

O fato de o escritor declarar em seu texto que não está na Ilha, mas permanece informado sobre o que se passa por lá pode ser interpretado como uma forma de se manter ligado à sua terra de origem. O fato de estar fora dela acaba fazendo com que ele demonstre um interesse por reforçar o seu pertencimento, dando sempre relevância ao que se passa por lá, principalmente, a forma como a Ilha de Itaparica é afetada ou simplesmente, como reage, diante dos acontecimentos do mundo.

Um outro exemplo pode ser visto na crônica *Breve notícia sobre Zecamunista*,

que conta a história de José Carlos, um comunista morador da Ilha de Itaparica que reclama seus direitos militantes em comparação aos enormes abusos envolvente dinheiro e política. Uma forma divertida de denunciar a sociedade local e nacional, mas que também deixa evidenciada a postura legitimatória de João Ubaldo, ao declarar que tem orgulho em saber que sua coluna no jornal é chamada de “A voz da Ilha”:

O fato é que Zecamunista, lá de Itaparica, despertou, entre os leitores que tomaram conhecimento dele nesta coluna, também chamada, para orgulho meu, de “A voz da Ilha”, um interesse fora do normal. Desde a primeira vez em que o mencionei, recebo pedidos de informações adicionais, contatos e, principalmente, a narrativa de mais episódios que contem com a participação desse legendário e respeitado subversivo lá da Ilha. (RIBEIRO, 2008, Caderno 2, p. 2)

Vários dos personagens de João Ubaldo Ribeiro aparecem com frequência em suas crônicas, deixando o leitor um tanto intrigado por descobrir se eles de fato existem ou se fazem parte da ficção do autor; mas o fato é que esses personagens é que dão voz a essa legitimação, pois representam a presença do próprio João Ubaldo na Ilha, ou seja, o fato de inserir em seu texto uma determinada reação de um personagem da Ilha de Itaparica é como se ele mesmo estivesse vivendo essa situação, que só pode ser notada a partir desse olhar externo do escritor; só é possível pelo fato de estar no Rio de Janeiro, fora dos limites da Ilha.

Cada vez que ele se coloca em uma posição externa à Ilha, ele passa a perceber nela o seu lugar, reforçando a idéia da construção do seu *Eu* a partir desse *Outro* lugar. É a presença por meio da ausência (BHABHA, 2007); a possibilidade e a impossibilidade da identidade.

Segundo Bhabha, a identificação de uma alteridade é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem.

Portanto, à constatação de um movimento de dispersão experimentado pelo autor, de resto comum a outros tantos que saem do nordeste e “conquistam” o sul, há uma outra que a contrapõe, a de um movimento imaginário de retorno ou mesmo de nunca ter saído.

3. AS FALAS DA DIÁSPORA E O SUJEITO DIASPÓRICO

A razão dessa apropriação da diáspora nos coloca em um lugar (in)comum, pois sugere uma nova possibilidade, expandida sobre o conceito primeiro, para produzir um

novo sentido; sentido este que se apresenta como um caminho percorrido pelo sujeito, quando ao se deslocar de sua terra-mãe, tende a estabelecer uma busca voluntária ou involuntária pelo retorno, ou seja, pela inversão dessa diáspora.

Mesmo quando sua atitude não é radical, como uma volta repentina, esse sujeito mantém a exaltação a essa terra, seja através de registros, canções, visitas freqüentes ou mesmo relatos fragmentados que provocam uma junção e uma intersecção desse lugar comum com o incomum hora apresentado. (CANCLINI, 2000)

Mesmo que a identidade do sujeito diaspórico seja marcada por traços característicos do seu lugar de origem, este encontra em outros lugares a razão do desejo de uma legitimação, como uma busca por realização individual. Esses outros lugares, notado a partir da alteridade (BHABHA, 2008), representa seu próprio reflexo, ou seja, aquilo que de fato é vivido do lado de fora e a inversão dessa saída que objetiva um regresso. Ver de fora (no sentido de um outro olhar ou não) do seu lugar aquilo que não se via de dentro, faz com que o sujeito, inexplicavelmente, se coloque numa condição de legitimador desse lugar.

No momento em que parte dessa terra-mãe, o sujeito da diáspora deixa para trás a história, a vivência, as pessoas e mais uma série de coisas que o ajudaram a formar sua identidade e construir sua cultura. Junto a essa partida também, segue uma infinidade de saberes que, somados as novas culturas o tornarão alguém diferente, carregado de várias crenças, experiências, uma multiculturalidade que pode ser interpretada conforme o desenvolvimento de suas ações (GEERTZ, 1989).

Já de fora de sua terra de origem esse sujeito passa a indicar essa terra-mãe, seja citando, cantando exaltando, elogiando, freqüentando, enfim, ele age como se estivesse reforçando um desejo de retornar, ou tão somente, de não se deixar perder, legitimando esse seu pertencimento e orgulho sobre esse lugar.

A escolha pela comparação em Saramago e João Ubaldo, parte então dessa semelhança na apropriação de linguagem usada por esses autores, sendo que o primeiro dá voz a um pertencimento, usando literalmente a própria nação (Portugal), enquanto que o segundo, usa uma representação menor de nação, mas que no final se caracteriza na mesma representação, pois, Portugal, para Saramago, está em todas as apisagens por onde passa, ao passo que o Brasil de João Ubaldo, está em todas as Bahias do Brasil e, principalmente, na Ilha de Itaparica.

REFERÊNCIAS

BHABA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG Editora, 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo, Edusp, 1998.

_____. *Notícias recientes sobre la hibridación*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de et RESENDE, Beatriz (org.) *Artelatina: cultura, globalização e Identidades cosmopolitas*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, pp. 60-82.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Tradução Trad. Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2005.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine Resende. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2008.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Itaparica e a questão amazônica*. Jornal A TARDE. Salvador: 27/04/2008. Caderno 2. p. 2.

_____. *Breve notícia sobre Zecamunista*. Jornal A TARDE. Salvador: 17/08/2008. Caderno 2, p. 2.

VIAGENS NA MINHA TERRA: A AVENTURA DO AUTO-RECONHECIMENTO

Débora Renata de Freitas Braga - UEA/FAPEAM¹

A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa (SARAMAGO)².

Estudar documentos ainda é prioridade na investigação histórica; ler uma imagem como escrita é um desafio para os historiadores, visto que, ao interpretá-la, sugerimos uma possibilidade individual, subjetiva e parcial, de criação de significados. Porém, isso não exclui ponderar sobre suas condições de produção e inserção social. Por conseguinte, imagens carregam mais que traços da individualidade do artista, proveniente de suas concepções ideológicas, filosóficas, culturais e políticas, e assume um caráter coletivo, pois toda obra implica recepção. Da mesma forma sucede com aquele que escreve a História e com aquele a quem se destina uma obra literária, o leitor, uma vez que o discurso a que ambos se submetem está carregado de parcialidade.

O discurso da macro-história, como nos ensina Walter Benjamin (1994) em suas *Teses*³, rejeita os fatos que alteram a vida das pessoas, sob a justificativa de que se preocupa apenas com os acontecimentos que afetam a sociedade. A individualidade que a História refuta, a Literatura toma para si. Por outro lado, os atos coletivos que a História condensa sob a figura de um único herói, como se as transformações por que passa uma nação fossem realizadas pela vontade de uma única pessoa, a Literatura desfaz e vira do avesso, revelando homens sem nome debaixo de grandes feitos: lembremo-nos, como ilustração, do romance *Memorial do Convento*, de José Saramago. Preenchendo lacunas, uma imagem, um romance, um conto e um épico auxiliariam na compreensão não do real, tampouco do passado, mas do imaginário da época em que

¹Graduanda do 5º período de Letras – Licenciatura em Língua e Literatura Portuguesa, sob orientação do professor Mestre Otávio Rios (UEA/UFRJ). Aluna bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas (FAPEAM).

² SARAMAGO, J. 2001, p. 318.

³ A macro-história, segundo Walter Benjamin (1994) é o discurso da história que se preocupa com grandes feitos, com a história tradicional.

foram produzidos. Sendo assim, ocupando os vácuos que foram deixados pela História, uma imagem permitiria pensar aspectos da trajetória e do destino de um povo; a Literatura poderia mostrar o que foi silenciado.

1. VIAGENS ALÉM-MAR

Eu vos prometo, filha, que vejais
Esquecerem-se gregos e romanos,
Pelos ilustres feitos que esta gente
Há de fazer nas partes do Oriente (CAMÕES)⁴.

Há um quadro no Museu Nacional de Belas Artes que se chama *Elevação da Cruz em Porto Seguro*, pintado por Pedro Peres em 1879. Ato simbólico na época, elevar uma cruz de madeira era uma das primeiras ações dos ibéricos ao desembarcar nas terras que descobriam. A cruz era o marco da conquista de novos cristãos, imagem da dominação católica que aparece em várias partes da figura.

Ao centro da tela, há a cruz que lhe dá título. No fundo, Cabral está com os braços abertos ao lado de uma bandeira com o símbolo de Portugal: a cruz de Cristo. Um pouco à frente, na mesma direção, um jesuíta distribui cruzeiros aos índios. Uma imagem como esta nos leva a refletir acerca do significado das conquistas de novas terras: os portugueses foram os pioneiros na empreitada marítima, e assim fizeram para enfrentar seu baixo desenvolvimento interno e a ameaça de Castela, como nos lembra Otávio Rios (2009⁵), no texto “Viagem e aprendizado no contato entre culturas”.

A presença lusa e do crucifixo nos locais conquistados era um indício exterior, como afirma Eduardo Lourenço (1999) em *Portugal como destino*, da existência messiânica de Portugal como a nação eleita para divulgar o reino de Cristo. Portugal se viu e viveu como o povo ungido por Deus, fechando-se em si, colocando-se à margem dos acontecimentos que ocorriam no restante da Europa. Contudo, ao assumir o pioneirismo nas Grandes Navegações, firmou-se no contexto europeu como nação cujas descobertas marcaram o início de uma nova era na história ocidental: a Era Moderna. As mudanças que ocorreram após a expansão ultramarina afetaram não só os povos

⁴ CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Cultrix, 1972.

⁵ RIOS, Otávio. Os viajantes descobrem o paraíso. In: *O Amazonas deságua no Tejo: ensaios literários*. Manaus: UEA edições, 2009.

conquistados, mas a imagem de Portugal. O pequeno país constituiu-se em um grande império, que controlava terras nos quatro continentes, expandiu sua língua e sua cultura. Seus mitos se dispersaram pelo mundo, sobretudo em terras brasileiras. Anos depois, já sob o domínio espanhol, Portugal passou a olhar melancolicamente para trás, mergulhou em nostalgia de um povo para o qual o futuro é o passado.

A obsessiva imagem que os portugueses criaram para si, frágil e esperançosa, adotou a glória dos tempos passados como expressão máxima da nacionalidade, criando o estereótipo de povo viajante e explorador, alicerçada pela literatura, da qual *Os Lusíadas* são o exemplar mais significativo. Eduardo Lourenço (1999) afirma que:

Portugal, consciente ou inconscientemente, refluí para si mesmo, torna-se de ilha imperial gloriosa em ilha perdida na qual espera a ressurreição do seu passado simbolicamente intacto e como que sublimado naquela obra que durante esses sessenta anos guardara intacta a memória do passado. O sebastianismo é apenas a forma popular dessa crença de uma vinda do Rei vencido. O verdadeiro Sebastião é o texto de *Os Lusíadas*, que, desde então – embora só o Romantismo lhe conferisse esse estatuto –, se converteu na referência mítica por excelência da cultura portuguesa (p. 97).

No épico camoniano, um destino grandioso coube à nação eleita: Júpiter vaticinou glórias para os lusos, povo cuja sina estava entrelaçada ao mar e às viagens. Com Almeida Garrett, quando surge a necessidade de (re)conhecer a pátria, uma nova tentativa de identificação nacional instaura-se nas terras portuguesas: Lourenço, no ensaio antes referido, resume a experiência garrettiana em relação à pátria e às viagens: “viaje lá fora cá dentro” (p. 143).

A inclinação lusitana para viagens e conquistas além-mar ultrapassa fatores econômicos, geográficos e políticos. Segundo Teresa Cerdeira, em “De Viagens a Viajantes”⁶, *Os Lusíadas* “era aquele que advinha de uma inversão diabólica que a ficção impunha à História” (2000a, p. 304), contribuindo para a idealização do povo e da pátria. Havia a possibilidade de construir um novo país, e o Brasil foi a esperança e o refúgio, ânsia de um Portugal maior⁷. O mar, as viagens e o domínio de terras proporcionariam à pequena “ilha” lusitana a instauração de uma grande nação, sonho, missão e destino de um povo que pertencia a Cristo, acima de tudo. O mar definiu o

⁶ Ensaio presente no livro *O Avesso do Bordado* (2000).

⁷ Lembremos dos versos do Fado Tropical, de Chico Buarque de Holanda: “Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal, ainda vai tornar-se um imenso Portugal!”.

reino de descobrimentos e conquistas. O mar concedeu poder aos portugueses. Ao mar o povo se lançou, fugindo da pátria original para buscar outras terras e outras sortes.

Por outro lado, Gustavo de Freitas (1977), em *900 textos e documentos de história*, afirma que as viagens marítimas sempre foram muito arriscadas, tanto que a partir do século XV havia o costume de um padre dar a extrema-unção a todos os viajantes pouco antes de embarcarem. Os naufrágios eram comuns, não havia esperança no retorno de navegantes. O sacrifício a que a população teve que se submeter para a travessia do mar foi imortalizado nos versos da *Mensagem*, de Fernando Pessoa (1934). Há, inclusive, duas estâncias em *Os Lusíadas* (V, 81-82), que descrevem os efeitos do escorbuto, doença que acometia os marinheiros daquela época.

Todavia, Eduardo Lourenço (2001)⁸ afirma que as emigrações foram uma busca por melhor sorte, porém, havia entre eles o desejo constante de regressar à terra. A miséria e a fome, na Europa, eram a causa principal do esvaziamento de Portugal: “é a eterna miséria que se esconde sob todas as emigrações que as empurra, mas elas são já ricas da privação dos outros. Quando se parte como senhor não se veste a pele dolorosa do emigrante [...]” (p. 46). O êxodo, sina portuguesa, ajudou a forjar o alicerce da cultura e da alma lusitana.

2. VIAGENS AQUÉM-MAR

Em Portugal a emigração, tomando o rumo dos países estranhos, contraria a necessidade urgente de regularizar interiormente uma emigração de província a província (EÇA DE QUEIRÓS)⁹.

Se a glória foi cantada n’*Os Lusíadas*, (CERDEIRA, 2000b)¹⁰ como caráter exemplar do povo português, qual o propósito de uma narrativa que se opõe ao símbolo máximo da cultura lusitana: as viagens além-mar? De que forma Almeida Garrett, em *Viagens na minha terra*, concedeu ao povo a tarefa de re-construir um novo país? Em meio à estagnação histórica de Portugal, as idéias revolucionárias e o engajamento político de Garrett fizeram com que o autor fosse considerado, por Cerdeira, como “pontual quando pretende acordar o país da falsa imagem gloriosa que criara para si

⁸ Em “A Nau de Ícaro ou o fim da emigração”, ensaio do livro *A Nau de Ícaro e Imagem e Miragem da Lusofonia*, 2001.

⁹ QUEIRÓS, Eça de. *Uma campanha alegre*. s/d, p. 234.

¹⁰ Em “Partes da minha terra”, ensaio da coletânea *O Avesso do Bordado*, 2000.

mesmo ao assinalar irônica e sutilmente o fim da épica dos mares em nome de uma terra por reconhecer” (2000b, p. 160). Podemos, então, identificar no pensamento de Garrett a ressignificação do papel exercido pela população, que passou a ser ideal de igualdade, homens identificados pela idéia de pátria e de nação.

Para Otávio Rios (2009) a narrativa garrettiana

aparece mais como uma experiência, ficcional ou não, de um viajante que partiu, desta vez não em direção ao mar como outrora, mas agora por dentro de sua própria terra, em busca do Portugal histórico que, àquela época, necessitava ser resgatado e idealizado dentro dos preceitos estético-culturais do romantismo. Juntos, *Os Lusíadas* e as *Viagens* entraram para a mentalidade cultural portuguesa como dois textos paradigmáticos de temática das aventuras e deslocamentos lusitanos, e foram, sobretudo a partir do movimento romântico, elevados ao patamar de textos de fundação da pátria.

Eduardo Lourenço em “Da Literatura como interpretação de Portugal”¹¹ declara que “é sob a pluma de Garrett que pela primeira vez, e a fundo, Portugal se interroga, ou melhor, que Portugal se converte em permanente interpelação” (p. 83). Garrett rememora, resgata o que ficou desviado pela finalidade de mitificar uma glória que não pôde residir no lar. Em *Viagens na minha terra* salta aos olhos uma releitura às avessas do épico camoniano, empenhada em “fazer desmontar a máscara do falso conhecimento nacional” (CERDEIRA, 2000a).

Por sua vez, no ensejo da tradição literária, pode-se recorrer a José Saramago com o fito de aprofundar, com as lentes de quem viveu na virada do milênio, o debate acerca das viagens na formação de uma mentalidade portuguesa, a representação desse tema no contexto artístico. O diálogo que Saramago estabelece com Garrett apresenta uma semelhança fundamental para a compreensão de *Viagens na minha terra*: nos dois textos, a decadência do país é enfatizada, apesar da posição de Saramago ser mais otimista quanto à paisagem e aos monumentos, por exemplo. Em *Viagem a Portugal* (2001), o viajante que espera encontrar o berço da nacionalidade portuguesa depara-se com uma paisagem artificial, com excessivas restaurações, o que denota uma preocupação do autor em preservar a memória do país. O narrador das *Viagens garrettianas* descreve um país fantasmático, onde os monumentos nacionais estão arruinados:

¹¹ *O Labirinto da Saudade: Psicanálise mítica do destino português*, 1988.

Palácios, conventos, igrejas ocupam gravemente e tristemente os seus antigos lugares, enfileirados sem ordem aos lados daquela imensa praça, em que a vista dos olhos não acha simetria alguma; mas sente-se na alma. E como o ritmo e medição dos grandes versos bíblicos que se não cadenciam por pés nem por sílabas, mas caem certos no espírito e na audição interior com uma regularidade admirável.

E tudo deserto, tudo silencioso, mudo, morto! Cuida-se entrar na grande metrópole de um povo extinto, de uma nação que foi poderosa e celebrada, mas que desapareceu da face da terra e só deixou o monumento de suas construções gigantescas (1997, p. 162).

Em Portugal e na Espanha, ouro e prata eram usados como adorno nas igrejas e, uma vez que a religiosidade era (e ainda o é) marca da cultura ibérica, a história de Portugal e da Igreja Católica são indissociáveis, como foi afirmado por Eduardo Lourenço no ensaio “Portugal como cultura”¹². A religiosidade estava incutida de tal forma que só era aceite e incorporado à cultura o que ia ao encontro dos dogmas da igreja. Tal era a dimensão das crenças, que a própria história da conquista da independência portuguesa assumiu um caráter de irrealidade, sonho e misticismo, como na vingança divina que recaiu sobre Afonso Henriques em Badajoz, por este ter aprisionado sua própria mãe, D. Teresa. A ironia garrettiana transformou o antigo esplendor das igrejas em degradados edifícios:

Depois de muito procurar entre pardieiros e entulhos, achamo-la enfim a igreja de Santa Maria de Alcáçova. Achamos, não é exato: ao menos eu, por mim, nunca a achava, nem queria acreditar que fosse ela quando ma mostraram. A real colegiada de Afonso Henriques, a quase-catedral da primeira vila do reino, um dos principais, dos mais antigos, dos mais históricos templos de Portugal, isto?... esse igrejório insignificante de capuchos! mesquinha e ridícula massa de alvenaria, sem nenhuma arquitetura, sem nenhum gosto! risco, execução e trabalho de um mestre pedreiro de aldeia e do seu aprendiz! É impossível.

Mas era, era essa. A antiga capela-real, a veneranda igreja da Alcáçova foi passando por sucessivos reparos e transformações, até que chegou a esta miséria (1997, p. 164-165).

O século XX trouxe à superfície a crise de identidade em Portugal, gerada no bojo dos confrontos entre absolutistas e liberais, uma quase guerra civil deflagrada entre as décadas de 1820 e 1850. O conflito nacional parece ser evidenciado nas malhas do texto literário, na contradição apresentada por Carlos, protagonista da novela amorosa vivida entre este, soldado das forças liberais (sujeito idealista) que ao final de sua trajetória se torna barão – título concedido pelo governo que anteriormente combatia.

¹² *Mitologia da Saudade* seguido de Portugal como destino, 1999.

No dilema amoroso que desempenha, também há conflito: Carlos divide-se entre Joanhinha, a menina dos olhos verdes, espelhos da glória nacional, e Georgina, a *miss* inglesa, fleuma britânica, a lembrar a relação próxima, e nem sempre amigável, que Portugal e Inglaterra protagonizaram no palco da Europa.

3. VIAGENS NA MINHA TERRA: RUÍNAS DA GLÓRIA?

As nações emigrantes não podem assumir positivamente [...] o fenômeno da emigração. Todos sabem bem que se trata de uma perda de substância do seu ser, uma hemorragia, a meio caminho entre a sangria salvadora e a sangria mortal (LOURENÇO, Eduardo)¹³.

Uma viagem no interior da terra portuguesa, como a que foi empreendida pelo narrador-protagonista da obra de Garrett, constituiu-se como experiência que possibilitou o aprendizado e a “paragem”, assim como o sentimento de permanência na própria terra, contra o “colossal fenômeno de expatriação” (LOURENÇO, 2001, p. 45). As *Viagens* de Garrett procuraram resgatar o passado glorioso ilustrando o presente decadente, em que a morte de Joanhinha, a cegueira da avó Francisca e a perda dos valores de Carlos são a representação simbólica mais expressiva.

Há um relatório técnico, feito por Eça de Queirós, enquanto desempenhou a função de Embaixador em Havana (Cuba), sobre a migração de chineses e asiáticos para a pequena ilha da América Central. Eça, em sua visão particularmente negativa, apresentou o fenômeno da emigração quarenta e sete anos depois das *Viagens* como fato inevitável: “nós emigramos, pelo mesmo motivo que o grego emigra – a necessidade de procurar longe o pão que a pátria não dá” (s/d. p. 236). O romântico Garrett expôs a decadência do país sem abdicar de oferecer uma solução para o futuro: a preservação do passado e dos monumentos históricos como forma de eternizá-lo, sem que a mentalidade e as ações do povo sejam motivadas com base no que já foi vivido, isto é, Garrett posiciona-se contra a estagnação do Estado e a inércia intelectual, mas também não é favorável à modernidade que mergulha no esquecimento a referência simbólica do povo português: o legado das viagens marítimas. Quando os olhos de Portugal estavam voltados para o passado e para o mar, o autor das *Viagens* procurou desviar os olhos portugueses, atraindo-os para o presente e para o próprio chão, em uma narrativa

¹³ LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro*. 2001, p. 49.

moderna e elaborada: “eis aqui a crônica do passado, a história do presente, o programa do futuro (1997, p. 43)”.

Na tela de Peres, evocada no início deste trabalho, encontramos ecos de um pensamento que se disseminou em Portugal com o padre António Vieira: o clérigo acreditava que o Quinto Império estaria assegurado pelo Brasil, como endossa Eduardo Lourenço (1999): “Durante mais de dois séculos, Portugal [...] inventa o Brasil, e o Brasil assegura a Portugal, por vezes em sentido literal, a sua sobrevivência” (1999, p. 101). Paradoxalmente, a nação que projetou sua esperança de sobrevivência e seu destino messiânico no Quinto Império confiou no retorno de um rei que há muito desaparecera (no tempo e no espaço) para instaurá-lo.

Enquanto a Europa se transformava com a Renascença, Portugal colocava as atenções e o destino da nação na figura emblemática do rei D. Sebastião. O substrato cultural que disso resultou, ou seja, o sebastianismo, marca dessa cultura portuguesa que confere ao futuro ou ao desconhecido o poder de soerguer a glória nacional, ultrapassou os limites do contorno político, ganhou nuances de culto, entranhou-se no imaginário português e transportou-se para as colônias de além-mar. Mais que a língua, herdamos de Portugal o pendor religioso, talvez saudosista, e a permanência dos ideais messiânico-sebastianistas, que nem o oceano nem o tempo puderam desbotar.

Na tela *Elevação da Cruz em Porto Seguro* notamos o símbolo que carrega o imaginário de um povo que pautou sua nacionalidade fora de casa: a cruz, sacrifício; para Portugal, o sacrifício de deixar a casa para se estabelecer em terras desconhecidas, em ânsia constante de regresso. Durante séculos, o lusitano foi o emigrante, o marinheiro, inclusive o protagonista português de *A Selva*, do escritor Ferreira de Castro, atende pela alcunha de marinheiro, o que poderíamos tomar como uma antonomásia, em que o nome da personagem é substituído pelo que ela (ou seu povo) simboliza.

Retornemos à obra de Saramago e lembremos que o protagonista de *Viagem a Portugal* (2001) afirmou em um dos capítulos do livro que “viajar deveria ser outro concerto, estar mais e andar menos” (p. 18). Garrett inaugurou nas páginas de seu livro uma nova perspectiva de leitura sobre viagens. Opondo-se ao mar, a viagem empreendida pelo narrador, consideravelmente menor em termos geográficos, introduz o sentimento de permanência na terra. O autor opta por valorizar as vozes populares, transferindo para o povo o estatuto de construtor da tradição, da história e da pátria. A redescoberta da casa portuguesa, evidenciada nas páginas das *Viagens* garrettianas,

colaborou para deixar latente, subjazendo uma nova história nacional, pautada, por sua vez, na popular, a micro-história, renovando a memória coletiva por meio da literatura. Assim, a narrativa de Garrett não se esgota no relato de uma viagem pela terra, mas pela cultura, pela história e pela memória portuguesas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desbravamento de mares e a tendência à migração caracterizaram os portugueses durante séculos. Almeida Garrett trouxe à tona outra perspectiva de leitura das viagens lusitanas quando investiu em uma narrativa que se opôs à direção marítima, reconhecida oficialmente, que outrora definia Portugal como cais de partida. O povo “da ocidental praia lusitana”¹⁴ viveu o épico camoniano como verdade e como chave de identificação, viu-se como a nação eleita, singrou os mares, sofreu de saudades da terra. Garrett transcendeu o próprio tema das viagens, que na obra assume função mais complexa que o relato descritivo, uma vez que tenha possibilitado a re-descoberta do lar.

Em meio a tormentas políticas e econômicas, dramas amorosos e digressões filosóficas, *Viagens na minha terra* traz outro significado para o destino de Portugal: a busca de si mesmo, rumo à própria casa. O escritor do romantismo investiu na estratégia de olhar e narrar pequenos episódios de amor e “causos” popularescos encontrando neles a memória coletiva, a voz popular que muitas vezes se ausenta na escrita da História e, à medida que ironiza com elegância e autoridade a situação política de seu país, mescla de sabedoria e habilidade no fazer literário, joga e trama com as palavras, um “logro magnífico”¹⁵ da língua, da escrita e da História em Portugal.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232. (Obras escolhidas; v.1).

¹⁴ CAMÕES, *Os Lusíadas*, I, 1, 1972.

¹⁵ BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 16.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Introdução, fixação do texto e notas por Vítor Ramos. 2. ed. Rio de Janeiro: Cultrix, 1972.

CERDEIRA, Teresa Cristina. De viagens a viajantes: Camões, Garrett, Saramago. In: *O Averso do Bordado*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000a. p. 303-313.

_____. Partes da minha terra: romances em eco no avesso das viagens portuguesas. In: *O Averso do Bordado*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000b. p. 157-167.

_____. Num País de marinheiros, a desejável travessia da terra. In: *Revista Convergência Lusíada*. Nº 9, Real Gabinete Português de Leitura. Editorial Nórdica, 1992. p. 72-77.

FREITAS, Gustavo de. *900 textos e documentos de história*. Lisboa: Plátano, 1977.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. (Edição dirigida e apresentada por Antônio Soares Amora). São Paulo: Publifolha, 1997 (Biblioteca Folha, 14).

LOURENÇO, Eduardo. A Nau de Ícaro ou o fim da emigração. In: *A Nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 44-54.

_____. Portugal como cultura. In: *A Nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Portugal como destino: dramaturgia cultural portuguesa. In: *Mitologia da Saudade seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 87-152.

_____. Da Literatura como interpretação de Portugal (de Garrett a Fernando Pessoa). In: *O Labirinto da Saudade: Psicanálise mítica do destino português*. 3. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988. P. 79-118.

QUEIRÓS, Eça de. LI. In: *Uma campanha alegre: de As Farpas*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d. p. 234-240.

RIOS, Otávio. Os viajantes descobrem o paraíso. In: *O Amazonas deságua no Tejo: ensaios literários*. Manaus: UEA edições, 2009.

SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. Lisboa: Caminho, 2001.

BARROCO E GREGÓRIO DE MATOS - UM TEMPO, UM HOMEM, A POESIA

Dinamarque Oliveira da Silva - UFV¹

O Barroco foi um momento histórico, e vinculado a esse momento estão as suas formas de arte. Nesse ponto abre-se o tempo barroco para uma arte que se desdobra, que se fragmenta, que não mais atende apenas a *meios de expressão*, mas também a *fins de expressão*. A arte renovada pelo Renascimento é redescoberta agora pela religião e pela política e passa a ser *meio* para *fim*. Num ambiente quase *selvagem*, como as colônias do novo mundo, em que se erigiam precariamente os centros urbanos, como no caso do Brasil; a noção barroca de obediência induzida baseava-se mais no poder opressivo por meio da imposição pela força militar da política, e pela opressão doutrinária da religião do que propriamente por uma técnica fundamentada no ensino de valores massificadores em prol da manutenção de um estamento que começava a caducar no velho mundo.

A colônia foi, certamente, terreno árido às sementes que fomentavam, sobretudo, o domínio de si pelo conceito de prudência. A *prudência* reside no medo, que não raro, é o maior impulsionador das artes. O medo se produz no homem que, se pragmático é porque experimenta o não-pragmatismo. Viver no tempo barroco já se constituiu em arte. Populações acostumadas à dor perdem o entendimento da noção de prudência em maior ou menor intensidade. No Brasil, basicamente, os jesuítas trouxeram *verdades* para serem introduzidas verticalmente, pois, na escassez do tempo que detinham, deveriam induzir o homem local à aceitação dessas *verdades* já velhas e discutíveis desde o renascimento. Esse retroceder não dava tempo de assimilação por parte dos naturais dirigidos e *dirigíveis*. Também estes não eram servidos de meios e lugares para a educação mecanicista que lhes era imposta, já que a massificação de mentalidades não se dava de forma repentina e não proporcionava resultados aprazíveis se não por meio de uma educação severa que lenta e gradativamente substituía crenças, padrões de vida, comportamentos sociais e, na época, a submissão ao mercantilismo do colonizador. Além do mais, nem sempre esse exercício de autoridade submete. No velho mundo havia

¹ Mestranda em Letras __ Estudos Literários, na Universidade Federal de Viçosa __ Minas Gerais __ Brasil.

um sistema educacional instalado e muito mais propício à massificação imposta pelas instituições político-religiosas. São faces da mesma moeda. De toda forma, o “exercício da autoridade” convergia para o ensinamento da massa local, ignorante e heterogênea, ou seja, faltava unidade ao pensamento da colônia composta de uma população bastante diversa.

O homem não é uno nem trino, mas múltiplo, daí o domínio de um homem por outro não poder subestimar, ingênua ou arrogantemente, seu intelecto. A arte sempre driblou e vai sempre burlar os sistemas autoritários e por *meio* de seus próprios *meios* buscará outros *fins* que não os do jugo. Trylo e Figueroa, artistas barrocos espanhóis escreveram: “*Cegar las luces para ver com ellas*” [apud MARAVAL, 1997, 130]². Esse estridente verso revela a manipulação da ciência legada pelo renascimento para possibilitar o apagamento do raciocínio livre. É realmente paradoxal, porém racionalmente útil. A religião combate a ciência por meio dela própria. É engenhosamente perverso.

Anos seiscentos. Brasil. Colônia. Barroco. “Palavras eternizam o que o tempo destrói”. O nome Gregório de Matos Guerra, num tempo onde a convenção retórica constituía um “pacto de sujeição”, não era necessário que figurasse, já que, orgânico ao “corpo místico” do Estado, representava tanto a voz quanto os que a ouviam ou liam. Não se trata, portanto, de um caráter arbitrário as escolhas retóricas do licenciado Rabelo, biógrafo do poeta, todavia convenções também ditadas pelo tempo. Além disso, a Bahia compunha-se de um pequeno universo onde identificar as *personas* não seria empreitada dificultosa. Acrescenta-se ainda, o fato de poucos terem lido e muitos mais terem ouvido de fato os poemas de Gregório de Matos. Numa sociedade tão vasta de ignorantes, no sentido restrito da palavra, a continuidade do pensar poético do artista baiano teria efetiva disseminação muito mais pela via oral que pela escrita. Ressalte-se ainda, que os poemas de características bem compostas e adequadas aos “homens bons”, eram lidos, certamente, e entendidos convenientemente, dentro dos padrões da devida censura a que se dispunham censores e se sujeitavam poetas e leitores. Buscar a reconstituição do pensamento Gregório de Matos Guerra haveria de ser pela *boca do povo*, visto que, mesmo pontuada de uma visão inquieta do mundo e de si mesmo, sua poesia sacra e também a lírica não estigmatizou sua pena como *infernai*. Pela *boca do povo* e pela poesia que provavelmente o povo mais entendeu__ a sátira __ é que a pena

² MARAVALL, 1997, p. 130.

do poeta baiano seiscentista se tornou emblema de mordacidade. A linguagem apropriada à sátira, utilizada pelo artista, tão engenhosamente encarnou o riso rabelaisiano anacrônico e necessário à disseminação de seu código prudente, mas rebelde. *Engenhosamente*, palavra que nessa comunicação deve ser entendida como um modo vigoroso de articulação poética num espaço de convenções retóricas, e que apesar de inserida em amarras convencionais, exprime exímio talento e ultrapassa em muito a esse código ditado. O *engenho* do poeta é aqui não apenas a habilidade do jogo com a palavra, mas a habilidade com o sentido da palavra, configurado não pela formação clássica do bardo, porém pela clássica peculiaridade da linguagem do povo.

Toda a obra de Gregório de Matos Guerra, não apenas a sátira, mas principalmente ela, é instrumento estratégico de representação e demonstra que o Barroco foi um movimento artístico visceralmente histórico; e como histórico, é também contínuo. Gregório representou nessa poesia o desvio do “*corpo místico*” estamental. Representou também a particularidade e peculiaridade do local, apesar de consoante com o dito *universal*. A postura do crítico Antônio Cândido³ é pertinente ao não desvincular a sociedade da literatura, principalmente num tempo em que as convenções da arte ajudavam a alimentar as verdades mercantilistas do Estado - político - religioso. A poesia seiscentista travava com seu público mais ouvinte do que leitor, a recepção ideal, pois, pressupunha que, tanto poetas quanto seu público, partilhava desse código ideológico. É temeroso imaginar que o destinatário das sátiras gregorianas fosse a outra face desse “pacto”, já que o mesmo pressupunha uma educação “*clássica*”. Em alguns países da Europa, esse pacto se convertia em realidade e validava essa forma de poesia como convencional; contudo, no Brasil seiscentista, a recepção pode ter acontecido à revelia desse pacto. Primeiramente porque parte dos habitantes da colônia eram índios, escravos vindo da África ou ex-escravos. Tal condição já os torna naturalmente adversos à massificação das verdades político - religiosas da retórica barroca. Além desses, os cristãos novos estrangeiros não ibéricos e outros. A diversidade de tipos existentes na Bahia do século XVII nem de longe se alinhava ao poder monárquico estabelecido e distante geográfica e *intelectualmente*, palavra aqui entendida como o modo de crenças, linguagens e assimilação de sistemas de poder não-partilhados por todos, mas impostos por um código já *postergado*.

³ CÂNDIDO, 2006

Do homem pouco interessa saber além do que se sabe ou se *julga* saber. E, justamente com base nesse conhecer-se do poeta Gregório de Matos, ainda baseado em construções morais extremamente anacrônicas e aceitáveis para muitos, nesses dias contemporâneos, é que pensaremos nesse texto, no homem-poeta mais que no poeta-homem. O substantivo composto deve fazer supor alguém cuja vida-poesia conseguiu driblar as convenções do tempo e a concepção de “conhecer-se a si mesmo para proteger-se”. Quase sempre como um copo no limite do transbordamento, “conhecer-se para proteger-se” em seu uso artístico mais amplo requeria habilidade no manejo da “prudência”; no poeta, impossível de se adequar aos austeros padrões de vida e convívio sociais ditados pelo feudalismo religioso tardio que se fortalecia por esses lados do planeta. Vale ressaltar que em poucos aspectos essa prudência submeteu o engenho da sátira gregoriana: frequentemente gota d’água em copo transbordante. Mesmo sua poesia sacra, lírica ou inclassificável, não raro se pontua do inesperado, do desajuste, do indisível.

Pensar a poesia como expressão atemporal, sem rosto nem biografias é uma pretensa prerrogativa desse estudo que se inicia. Gregório de Matos agrega os valores de um escritor tradicional, aqui, no sentido descrito por T. S. Eliot⁴, em seu artigo *Tradição e Talento individual*: Sentido histórico: “é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escrito tradicional”. Ser tradicional nessa abordagem remete a ser capaz de ser lido na atualidade como se fosse no seu tempo. Gregório de Matos afronta a convenção literária vigente não apenas na poesia crítico - satírica, mas, sobretudo, nela. Isso o torna tradição na medida em que, segundo o mesmo Eliot: “Cada nação, cada raça, têm não apenas sua tendência criadora, mas também sua tendência crítica de pensar; É também mais alheia às falhas e limitações de seus hábitos críticos do que às de seu gênio criador”. Para Eliot, devemos buscar a essência da obra do poeta não só no que nela existe de peculiar, mas também valorizar a presença dos modelos da tradição dos quais o poeta se serviu, sobremaneira, nos séculos pós-renascentistas. A tradição faz parte, sem dúvida da obra de Gregório de Matos, contudo, não se limitou a copiá-la, mas inserindo-lhe o novo, deu-lhe continuidade. Assim se efetivou também a sua conformidade e se fez tradição no sentido de ele mesmo, tornar-se um “modelo” para os poetas posteriores.

⁴ ELIOT, 1989, 37-48.

Segundo T. S. Eliot, “Arte nunca se aperfeiçoa, mas o seu material jamais é inteiramente o mesmo”. Com efeito, a poesia clássica permaneceu nos versos do poeta baiano, entretanto esse material universal e temporal no qual ele bebeu não permaneceu igual nem cantou às mesmas musas. Gregório, foi prudente até onde a sua arte pode ser tolhida, a partir daí, a descontinuação do modelo europeu fincou as raízes da palavra brasileira, do lugar brasileiro. O tempo, barroco ou de desdobramento da arte renascentista é também fator de traslado da cultura cortesã para outros povos. A poesia como representação que parte do humano desloca o seu universo representativo, mas está acima desse universo. Como cultura barroca, se fundamenta sob um absolutismo decantado, solução político-religiosa para a manutenção de um poder que se queria ainda medieval, quando já se havia experimentado a visão da face do Renascimento e já se houvera percebido que “nem Deus era mais tão onipotente nem o homem mais tão impotente”. A poesia tal qual face de seu tempo e de sua sociedade prescinde dessa mesma, e, embora extensão do intelecto humano, é voz que o sublima, que está além dele e não se emblematiza. Hugo Friedrich⁵ tão bem diz dessa voz que se já foi do humano artista se depurou na sublime forma e se impôs barroca, pós-renascentista, desdobramento ou síntese clássica. Não importa; poesia apenas por ela se basta. Gregório de Matos Guerra ou o seu verso deve estar além do pretense complexo de inferioridade dos da colônia. Essa poesia é brasileira, em trânsito, é bem verdade, e num tempo e num mundo delineados pela forma e expressão européias. Em trânsito essa poesia viveu no Brasil dos seiscentos e fez transitar os moldes lusos de poetas, mas não somente lusos como também, hispânicos, enfim ibéricos do Barroco. Considerando um pensamento que amplia a dimensão da literatura e a enxerga não como fractal, mas como una, já que é expressão — nesse artigo, a palavra expressão como manifestação da arte que se apresenta em determinada forma e tempo. O trânsito da poesia gregoriana já dentro do poeta quando de sua vivência portuguesa, obviamente possuiu a forma e o pensamento europeus e se alimentou no cotidiano de um estudante universitário de formação humanista que, certamente, bebeu nas fontes ibéricas contemporâneas ou anteriores a ela.

Sem pensar anacronicamente já que esse início de pesquisa se pauta por teorias da poesia que penso exteriores a qualquer tempo, exclui-se nesse pensar, a questão da dependência cultural e da influência como fatores negativos. Inclui-se, sim, esta escrita poética em terras brasileiras, porém, como expressão de quem *transitou* nos dois

⁵ FRIEDRICH, 1991

espaços: o da metrópole e o da colônia. A poética que se inclina ao pensamento da metrópole funde-se à existência nela e é impossível ao poeta negá-la, na medida em que tão bela em “engenhos e agudezas”, em temas e imagens nobres traduz apenas uma das faces dessa voz. Voz que em Gregório de Matos é múltipla e soa na sátira em vigoroso coro popular. Ao repensar a colônia e pensar o Brasil nos anos em que aqui viveu passa a ser o *outro*, o lado *cego* do fio da navalha. Não está mais na corte e o pensamento expansionista europeu não se aplica longe de seus olhos, mas no seu cotidiano, agora de morador da colônia. Discorrer sobre a obra do cronista baiano é pisar num terreno aparentemente já muito visitado, todavia pensar a sua poética apenas nela mesma suprime a voz do homem, já que desde sempre a poesia não é o tempo nem o homem, tampouco o lugar, é todos eles em representação artística. A poesia reveste-se do sentido da arte, e como tal, expõe o tempo, mas não é ele, revela a *persona*, mas não é o homem, na medida em que é voz e discurso; exhibe espaços, mas é inscrição do fato na arte, não mera descrição do corriqueiro na vida. A poesia nesse estudo será vista muito de perto, muito mais que toda a discussão histórica da qual não pode prescindir, mas do seu tecido, ponto a ponto, mesmo que exposta ao avesso. Por isso mesmo mais propensa ao sondável.

Por mais que se compactue da idéia de Barroco como movimentação artística e; portanto, que transcende a noção de tempo, é impossível desapegar-se desse período em relação ao Brasil. Tal período se perfilou por uma religiosidade exacerbada e um estamento arbitrário e esses se compuseram tão harmoniosamente orgânicos a ponto de se instituírem como Estado e Povo, como tecidos e irmanados massiva e conservadoramente controladores do viver humano até em suas experiências mais primárias. Tamanho projeto concretizou-se no limite de fundar tradições de mecanismos políticos que desde os tempos coloniais sedimentaram-se e são partilhados pelo povo brasileiro. O arraigamento do arbítrio baseado no exercício do poder concedido menos que eleito e na fé imposta mais pelo desconhecimento que pela adesão simpática, fez desse tempo mais que transistórico e transitório, o fez um permanente “Estado” que perpetua e coordena a direção de seus mandados e deforma e alimenta uma literatura cada vez mais de visão e estrutura dirigidas. O simples não é simplista e o autógrafo nem sempre identifica a voz ou dá tinta à pena. O Barroco, como lecionado na escola média, ou fragmentação da arte renascentista como nos estudos universitários, suscita e ressuscita a cada nova leitura uma arte que nos anos seiscentos, no Brasil, e especificamente na Bahia, se erigiu e se disseminou como o momento em que a literatura

produzida nessa terra, portanto brasileira, se torna célula dessa máquina poderosa que expandia a exploração mercantilista dos povos via mares muitas vezes dantes navegados. E como todo movimento dialético, a massificação das mentes, na época, já um ensaio de globalização no seu aspecto mais cruel, fez gerar dela própria a eterna busca do atendimento à plena condição de homem.

Nesse *Teatro dos Vícios*, descrito por Emanuel Araújo⁶, a cultura do carnaval consistiu na última forma de resistência plausível da arte do sátiro baiano. O carnaval nos moldes rabelaisianos, sob o olhar dos estudos de Bakhtin⁷, se metamorfoseia dessa arte *exterior* e paralela à oficialidade do Estado e da Igreja. Contrariamente à formação do poeta, muito mais voltada para os clássicos de pena erudita, a concepção “dualista do mundo”, do medievo culto popular existente no riso rabelaisiano insere-se acertadamente no ato criacional desse artista do recôncavo. Perdidas as expectativas de convivência hipócrita entre cargos e batinas de força, a veia cômica do poeta voltou-se para a melhor forma de representação da sua realidade. Representa-la como parte dela, no limite; vida e arte. É a própria arte nos limites da vida, já que aquela é ilimitada. Homem e poesia criam e fazem parta da *feira*. Nas palavras de Bakhtin: “O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. Existe todo o tempo e não apenas em dias ditados pelo Estado ou pela Igreja”. É o cotidiano. É o povo por si mesmo, puro, sem estamentos nem altares. Seu maior personagem é o bobo. O poeta do recôncavo para sobreviver à vida estrangulada pelo feudo tardio buscou nos modelos medievais de cultura popular a encarnação do bufão, só que por essas paragens usou da viola de cabaça. A força do dizer do povo e __ povo também se constitui de letrados __ está de novo no seu lugar: a praça pública, as ruas da Bahia e paralelamente borra a paisagem estática da mentalidade local. Assim poeta e poesia são um e são ouvidos, e bebem junto ao povo, e se expressam nas vozes do povo e nas formas dos clássicos. O frágil limite entre a vida e a arte, tão caros aos povos primitivos medievais, em suas manifestações populares, é vivido intensamente por Gregório de Matos e, agindo assim, tornou-se célula popular e até quando foi possível, protegeu-se do *corpo místico* do Estado, inserindo-se no *corpo misto* da canalha, dito aqui como o povo menos considerado. Dessa forma, Bahia e Gregório de Matos foram quase um só, uma assinatura, já que essa não lhe daria um nome nem o impregnaria de nobreza, mas renovaria uma forma de arte contrária à perpetuação. Empregando a paródia

⁶ ARAÚJO, 1997

⁷ BAKHTIN, 2002

carnavalesca que não apenas nega, mas ressuscita e renova conceitos, assim como o riso que é ambivalente em seu escárnio, o poeta baiano faz suscitar o riso que diverte, mas que promove a crítica. É um riso-poder. Segundo Bakhtin,

essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível [negativo] torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem. É império do humano; efêmero, burlando a divindade eterna, que não desaparece, mas perde a hierarquia. [BAKHTIN, 2008, 11].

A sátira de Gregório de Matos exhibe o riso do povo contra a convenção hierárquica superior do poder da época. A maneira medieval, o riso popular emergente dessa sátira, profana as formas perenes da divindade, relativiza as crenças e abala as hierarquias absolutistas profundas de elementos míticos. É o riso complexo que emana das camadas sociais das quais a sisudez se distancia e às quais incute pouca importância. Todavia esse riso não nasce nem é ingênuo e, geralmente, é o cerne das evoluções das sociedades imutáveis.

Mais de quatro séculos se passaram desde que a poesia e, a sátira em evidência nesse estudo, fez como pedra na superfície do lago histórico. Círculo após círculo e dentro do círculo que cresce e se dispersa, parece perpetuar o tempo do Barroco no viver brasileiro. Sátira se faz, engendra-se a arte, perduram os “Estados” que ainda se querem “místicos” e ainda se imaginam “unos” e “inexpugnáveis”. De fora sabemos ser impossível essa fortaleza. De dentro, porém, jamais foi uno e sempre existiu revestido de aleijão e manco de uniformidades, bem a maneira do poetas satíricos de Gregório de Matos. De mentes conflituosas, sociedades esfaimadas, Estados de poder arbitrário e absoluto se perfazem os séculos dessa ex-colônia. Se Barroco ou disseminação do Renascimento ou, no hoje, Neo - barroco, o que é mais importante é a atualidade desse quadro social, já visceralmente satirizado por um poeta “lusobrasileiro”. E a acepção do adjetivo pátrio lusobrasileiro nesse artigo assume um sentido amplo de origem biológico - cultural - religiosa e, tão “misturada” quanto o que advém do conceito de sátira, também se depreende do feitio e do engenho gregoriano. No caso da poesia crítica - satírica do poeta baiano seiscentista, mas não apenas nela, esse pontuar do inusitado, assinala a força da cultura popular, particular de cada contexto e tão cara ao período colonial brasileiro imbuído da pós-renaissance. Essa força da cultura popular, liberta do

misticismo religioso e das correntes do Estado político, faz ecoar o riso insólito da desesperança ou da esperança humana, em sua ambivalência. Também ele leva ao sério e à reflexão dos fatos históricos do Barroco transmutados em poesia, e que por serem históricos, estão impregnados da emoção transformada do homem. É pura força vital; poesia: pequena - grande potência.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Emanuel. **O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. 362p.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento _ O contexto de François Rabelais**/ Mikail Bakhtin; tradução de Yara Frateschi Vieira. _ São Paulo: Hucitec: Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. 419p.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira momentos decisivos**. Ouro sobre azul: Rio de Janeiro, 2006. 798p.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Livraria Duas Cidades. 2ª edição. São Paulo, 1991.

ELIOT, T. S. "Tradição e talento individual". In.: **Ensaaios**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. Páginas 37 – 48.

MARAVALL, José Antônio. **A Cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica**/ José Antônio Maravall: prefácio Guilherme Simões Gomes Jr.: tradução Silvana Garcia. _ São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. 418p.

A OUSADIA E AS DESILUSÕES DE UMA RAPARIGA APAIXONADA: CONSIDERAÇÕES ACERCA DAS CANTIGAS DE AMIGO DE MARTIN DE GINZO

Edinage Maria Carneiro da Silva - UEFS¹

INTRODUÇÃO

Nas cantigas de amigo, diferentemente das cantigas de amor, encontramos a audição da voz feminina. Colocando-se no lugar da mulher, o trovador assume a personalidade feminina que, desta feita, sai do pedestal de adoração, não sendo mais aquela a quem o poeta presta vassalagem amorosa, como ocorre na cantiga de amor. A representação dessa voz mostra outra ambientação que não a da corte. O cenário é popular e evidencia-se uma situação de separação entre a rapariga e o seu amigo (namorado). Na verdade, a cantiga constitui o lamento ou desabafo da moça por conta da ausência do amado. Ela confidencia suas dores à natureza, às amigas ou à mãe. “Aí notamos os dois caracteres fundamentais da cantiga d’amigo: ‘o estado sentimental, criado à namorada pela ausência do amigo; e a situação doméstica da filha sob a vigilância da mãe’”¹.

Embora tenham uma aparência um tanto quanto ingênua, as cantigas de amigo encerram uma riqueza justamente por mostrarem outra ambientação que não a da corte e demonstrarem uma poesia que nasce do povo. Por meio delas, podemos assistir ao desabrochar do amor na donzela do povo, passando por diversas etapas que vão da euforia à desilusão, mostrando uma gama de nuances. Para Lapa, “atitude de simplismo em face da cantiga d’amigo não se justifica, nem pelo que respeita à forma, nem pelo que concerne ao fundo”². Tavani, por sua vez, chama a atenção no que diz respeito à articulação intertextual dentro de alguns dos “cancioneirinhos” de amigo cujos textos, vistos no conjunto, formam uma unidade discursiva:

[...] as cantigas de amigo – sobretudo as de estrutura paralelística – nem sempre possuem, se consideradas singularmente, aquela total autonomia que faz de cada texto poético um indivíduo, de per si. [...] O carácter distintivo mais interessante das cantigas de amigo paralelísticas consiste com efeito

¹ Especialização em Estudos Literários – Universidade Estadual de Feira de Santana.

numa acentuada serialidade: isto é, distribuem-se geralmente em séries orgânicas – na base de um gênero, de um tema ou de uma experiência individual do poeta – de textos coordenados num único discurso poético, mais ou menos complexo, mais ou menos coerente, mais ou menos articulado; um discurso que pode desenvolver-se linearmente, com andamento quase narrativo [...] ³.

Para comprovar isso, o estudioso tece comentários sobre o conjunto das cantigas de amigo de trovadores como Martin Codax, Johan Nunes Camanês e Fernan Velho, cujos cancioneiros, se vistos no conjunto, fazem emergir, para além dos significados individuais de cada texto, um significado global. Por nossa vez, fomos instigados a testarmos tal procedimento de leitura e, ao observarmos as cantigas de Martin de Ginzo, deparamo-nos claramente com o que é defendido por Tavani: se vistas no conjunto, as 08 cantigas deste trovador formam uma unidade discursiva em torno da narrativa de um envolvimento amoroso.

Supõe-se ter vivido Martin de Ginzo nos meados do século XIII. Seu sobrenome pode remeter tanto à Galiza quanto à região do Minho português, por conta de o topônimo Ginzo ser comum às duas regiões. Daí a dúvida quanto à sua verdadeira origem, da qual confessam os estudiosos quase nada saberem ao certo, a não ser por deduções e cruzamento de informações intra e intertextuais. Assim, Lanciani e Tavani, por exemplo, chegam à conclusão que o trovador deve ter participado da Reconquista, por conta de uma das suas cantigas mencionar textualmente as palavras ferido e fossado: “As expressões no *ferido* e no *fossado* da 1ª cantiga fazem supor que participou na Reconquista e que viveu no reinado de Fernando III ou no de Afonso X” ⁴. O que é unânime, no entanto, entre os estudiosos é que Martin de Ginzo foi um jogral, portanto um artista de menor prestígio social, se comparado a alguns outros poetas medievais.

Oito cantigas formam o *corpus* do autor, inscritas na *Lírica Profana Galego-Portuguesa* ⁵ sob o número 93, todas de amigo e com emprego abundante de estruturas paralelísticas. ⁶ Com exceção de uma (93.6), na verdade um fragmento, todas apresentam refrão, diga-se de passagem, recurso característico deste gênero textual. Além disso, podemos notar ainda certa sofisticação estrutural nas cantigas, com metade delas (93,1.; 93,3.; 93,5.; 93,8.) fazendo uso do leixa-prén, por exemplo. Uma delas (93.1) foge ao que se espera da voz lírica que se faz entoar no poema, visto que ouvimos uma voz que não é nenhuma das que normalmente se fazem ser ouvidas em uma cantiga de amigo: uma 3ª pessoa, que não é a mãe, a amiga, a natureza ou o namorado é quem fala sobre a rapariga apaixonada a qual se manifesta apenas no terceiro e último verso

de cada estrofe, para declarar que está morrendo, garbosa, de amores: “louçana, d’amores moir’eu”. Para a nossa análise, mister se faz que transgridamos a ordem na qual as cantigas figuram na fonte de onde foram retiradas, a fim de que consigamos obter uma seqüência na qual elas tracem o percurso da rapariga apaixonada, indo da sua euforia à sua desilusão amorosa.

No que tange ao conteúdo, sete delas se enquadram como cantares de romaria, pois fazem referência ao santuário de Santa Cecília. Como sabemos, este não é um subgênero (bem como as albas, barcarolas, cantigas de bailar...) que figurasse nos tratados poéticos medievais nem nos cancioneiros, mas foi assim concebido (como os demais) posteriormente à sua produção, pelos estudiosos que se debruçaram sobre a análise da poética medieval. Encontramos em Lanciani e Tavani um leque de observações, partir das coincidências que encerram, as quais resultam, por assim dizer, nas características que compõem as cantigas ditas “de romaria”:

Ao contrário do que acontece nas cantigas de amor e de amigo onde tudo é vago e não localizado, nas cantigas de romaria a nomeação de um santuário ou ermida oferece um ponto de referência claro e até mesmo ostensivamente claro. Por outro lado, lendo todas as cantigas de romaria, observa-se que, à exceção de Santiago de Compostela, cada um dos santuários é referido apenas por um autor e que cada autor se limita a mencionar um santuário. A menção das ermidas aliada a esta relação de exclusividade tem sido explicada como sintoma de uma ligação profissional com fins publicitários entre o autor da cantiga e o santuário. Outras coincidências se verificam: à exceção de três cantigas em que se faz alusão a Santiago, todas as ermidas mencionadas são pequenos santuários ou igrejinhas, ao que parece, pouco freqüentadas naquele tempo como no nosso. Por outro lado, todos os autores de cantigas de romaria, à exceção de Dom Afonso Lopes de Baian, foram jograis e portanto, em princípio, de baixa condição social⁷.

Dessa forma, a referência à Santa Cecília, bem como ao seu santuário, é exclusiva na poética de Martin de Ginzo e este pode ter sido um religioso ligado diretamente ao referido santuário, disposto a fazer dele uma divulgação para fins comerciais, isso se pensarmos nas romarias como fundamentais para a fomentação do comércio em torno das igrejas. As romarias ocorriam uma vez por ano, coincidindo com o dia em que se festejava o santo. O espaço em torno da igreja se transformava em lugar predileto do povo para dançar, bailar e brincar depois das cerimônias religiosas ou nos intervalos delas. Segundo Carolina Michaellis, “os interessados principaes⁸ são: a arraia miúda, povo, ou plebe em geral (*populus, vulgus, plebii*); os leigos (*saeculares*); as mulheres e donzelas (*mulieris, puellae*), especialmente a gente de campo (*rustici et*

rusticae)”⁹. E, mais adiante, o reforço de que muitas das manifestações líricas populares devem às romarias as suas origens e sustentação:

Veremos que, em volta dos verdadeiros e primitivos cantos de romaria, se conglomeram quase todas as inspirações da alma popular, *cantigas de mil ralés*, no dizer de Gil Vicente.

Santuários, romagens, feiras – não sou a primeira a dizê-lo – são em países de pequenos agricultores, dispersos em casaes como a Galiza e Norte de Portugal, o centro principal e quasi único de grandes reuniões festivas de gente de todas as classes, com predomínio da arraia miúda¹⁰.

A romaria em si, no contexto da cantiga, tem um valor secundário, servindo apenas de pretexto para o encontro da rapariga com o namorado. Dona Carolina Michaëlis assinala ainda que “é ahi que a mocidade de ambos os sexos conversa e namora com maior liberdade, consagrada pela tradição”¹¹. A estudiosa chama atenção ainda para o fato de as romarias, bem como outros divertimentos populares, sofrerem a censura da Igreja que os tentou abolir, tratando-os de impuros, mundanos e grosseiros, numa empreitada inútil:

Temos que distinguir quatro typos de divertimentos populares, de origem gentílica, combatidos pela Igreja, em que entravam momos, representações, danças, músicas e poesias tradicionais, entoadas e bailadas em coro e em concelho (paladinamente), quer independentes, quer ligadas a jogos de sociedade. E são: I *bodas*, com cantilenas (*hymeneos*); II *enterros* com carmes fúnebres (*endechas*, *prantos*); III *calendas primaveris* ou hibernaes (*maias*, *janeiras*, *februas* etc) com bailadas em parte festivas, em parte satíricas; IV *vigílias*, *romarias*, *feiras* em dias santos, com invocação de santos e santuários, quer sérias, quer zombeteiras¹².

O que se percebe, no âmbito das cantigas de romaria que serão analisadas na segunda parte deste texto, talvez como um reflexo dessa tentativa de contenção da Igreja de expansão da quebra de fronteira entre o sagrado e o profano, é a igual tentativa de proibição da mãe da ida da filha ao santuário, visto que aquela sabe das “intencões nada religiosas” desta. No contexto real, sabe-se que a Igreja não conseguiu deter tais manifestações populares, encontrando, por outro lado, o caminho viável da incorporação de algumas delas às suas práticas:

É essencial o traço que só o sexo feminino dançava e cantava em coro ao ar livre versos de amor nos dias festivos do mês dedicado a Vênus e posteriormente a Virgem. Bem se vê, nem todas as mulheres, mas exclusivamente virgens namoradas, nos adros em volta de árvores floridas. Elle explica o empenho da Igreja em abolir bailadas e cantigas e em transformá-las em pavanais sacras, mudando-as para o interior de recintos sagrados ou em semi-sacras entoadas em procissão através de praças e ruas, sob a tutela do clero em festas religiosas ou nacionaes. Pode mesmo dizer-se

que as proibições visavam a parte tomada pelo sexo feminino nos folgedos públicos¹³.

Percebe-se como preponderante a participação feminina nas romarias, notadamente das virgens enamoradas as quais, se já contavam com o olhar vigilante das mães, no espaço doméstico, ao acorrerem aos espaços das práticas religiosas, estarão também submetidas ao controle (ou à tentativa de controle) da Igreja.

Com relação à Santa Cecília, sabe-se que, durante a Idade Média, ela é evocada por doutrinadores e moralistas como um modelo ideal de esposa, aquela que livra a si e ao marido dos perigos e das tentações da carne:

Com menor ênfase, de resto, pregadores e moralistas repetiram, durante todo o século [XII], que a mulher pode servir de auxílio para a salvação do marido e propuseram o modelo de Santa Cecília, a mulher que, com a persuasão, com preces e com o exemplo, conseguiu converter o marido infiel e perverso¹⁴.

Ao lermos a biografia da Santa Cecília¹⁵, percebemos que um dos pontos altos de sua história está ligado à manutenção da virgindade. Ela, que era filha, muito provavelmente, de pagãos e, ao mesmo tempo, cristã fervorosa e grande amiga dos pobres, fora dada em casamento a Valeriano, descendente de nobres tribunos romanos, mas as núpcias não se consumaram por conta da sua forte inclinação para a vida espiritual. Segundo Josep M. Domingo,

Quando se retirou com seu esposo para o quarto nupcial, ela lhe contou sua promessa [de conservar-se virgem] e disse que um anjo a protegia o tempo todo. Valeriano, temendo que fosse um estratagema em virtude de ela amar outro homem, exigiu-lhe que o permitisse ver esse anjo para dar-lhe crédito. Cecília lhe disse que se ele cresse e se batizasse, veria o anjo e recomendou-lhe que procurasse o papa Urbano, na terceira milha da Via Ápia. Ali Valeriano foi instruído e batizado. Quando voltou para casa, encontrou o anjo ao lado de Cecília, tal como ela lhe havia prometido¹⁶.

A conversão de Valeriano ao Cristianismo lhe será cobrada com a própria vida e Cecília sofrerá perseguições por conta de seu comportamento transgressor das ordens da sociedade em que vivia, ficando claro o quanto ela transporia as injunções do corpo físico, também quando das diversas tentativas de seus algozes em assassiná-la.¹⁷

Ainda segundo Domingo, a casa de Cecília foi doada como casa-igreja. Por sua vez, a Congregação Monástica de Santa Cecília¹⁸ confirma que a casa onde morou a santa (ela nasceu em 161 ou 162), em Roma, sempre foi considerada o seu santuário e sobre a mesma foi construída a atual Basílica de Santa Cecília. Isso não descarta a possibilidade de ter(em) existido outra(s) igreja(s) chamada(s) santuário(s) cujo orago

tenha sido Cecília. De qualquer forma, vale também levantar hipóteses sobre o porquê da escolha pelo autor por este santuário: tal escolha ter-se-ia dado de forma aleatória e, no lugar desse santuário, poderia estar um outro qualquer? Ou teria sido por motivo(s) específico(s) a presença do santuário nos cantigas de Martin de Ginzo? Tendo-se em vista a representação de Cecília no contexto medieval, é possível considerarmos a hipótese de tal escolha não ter sido feita de forma casual ou inocente. Feitas estas considerações, passamos agora a análise das cantigas.

1. O PERCURSO DA RAPARIGA APAIXONADA

A fonte consultada traz as cantigas de Martin de Ginzo na seguinte seqüência: 93,1. *A do mui bom parecer*; 93,2. *Ai virtudes de Santa Cecília*; 93,3. *Como vivo, coitada, madre, por meu amigo*; 93,4. *Non mi digades, madre, mal e irei*; 93,5. *Non poss'eu, madre ir a Santa Cacilia*; 903,6. *Nunca eu vi melhor ermida, nen mais santa*; 93,7. *Se vos prouguer, madr', oj'este dia*; 93,8. *Treides, ai mia madre, em romaria*. Lidas nesta seqüência, elas não contemplam a narrativa que se explicitará quando convertidas para outra ordenação. Por isso, ou seja, para que da soma de todas as cantigas emergja um único texto capaz de dar conta da narrativa integral que nelas se encontra latente, é que transgrediremos a seqüência proposta por Brea, analisando-as na seguinte ordem: 93,3.; 93,7.; 93,8.; 93,5.; 93,2.; 93,4.; 93,6. e 93,1. Esta ordem iniciar-se-á pela confissão da rapariga à mãe de que está apaixonada por seu amigo que se foi no “ferido” (guerra), o seu desejo de encontrá-lo, a proibição da mãe, e outros percalços no trânsito amoroso até a decepção da rapariga, por conta de seu amigo a ter traído.

No que diz respeito ao relacionamento mãe e filhas, durante a Idade Média, na altura do Trovadorismo, Vecchio aponta que,

[...] a mãe exerce uma função que é mais de controlo (sic) dos comportamentos morais e das práticas religiosas que de verdadeira instrução. É sobretudo sua específica missão vigiar a conduta das filhas, que devem ser mantidas longe da freqüência de companhias inadequadas e da participação em festas ou danças. Relativamente às filhas, elas próprias sob custódia do marido, reproduzem a mesma atitude repressiva: preservar o corpo feminino de qualquer contacto que ataque o valor fundamental: a castidade. O controlo da sexualidade das filhas surge de facto como âmbito privilegiado da pedagogia materna, o único do qual a mãe, seja como for, é responsável, independentemente até da sua própria moralidade ¹⁹.

Das oito cantigas, em apenas três (considere-se o fato de a 93,6. ser um fragmento) não encontramos a mãe, que emerge como uma figura fiscalizadora da filha e que sancionará ou não as suas ações. Assim, de início, na cantiga 93,3., a filha se dirige à mãe, noticiando-lhe que está apaixonada e que seu amigo está distante (partiu para a guerra), daí o seu sofrimento: “Como vivo coitada, madre, por meu amigo,/ ca m’ enviou mandado que se vai no ferido:/ e por el vivo coitada!” A cantiga constitui-se basicamente desse enunciado, ocorrendo apenas alguns paralelismos em que determinados termos são substituídos por outros (ferido/fossado, amigo/amado, digo/falo), mas aparece nela a primeira alusão à Santa Cecília, nos dois últimos versos da terceira e quarta estrofes, quando a menina também confessa o seu estado emocional a ela: “Eu a Santa Cecília de coraçon o digo [falo] /e por el vivo coitada!” Percebe-se, pois, nessa referência que a santa trataria das questões sentimentais, bem como traria algum alívio para a coita amorosa.

Depois que a filha comunica à mãe seu estado emocional (que tenderá a alterar-se progressivamente, da expectativa de ver o amigo à desilusão de ter sido traída por ele), a partir daí, vai tentar persuadi-la a ajudar-lhe a facilitar o encontro com o amado para aliviar a coita. Na cantiga 93,7., pede permissão à mãe para ir ao santuário chorar e fazer orações, pois intensifica-se a sua coita, tanto quanto a do amigo:

Se vos prouguer, madre, oj’ este dia,
irei oj’ eu fazer oraçon
e chorar muit’ em Santa Cecília
d’estes meus olhos e de coraçon,
ca moir’ eu, madre, por meu amigo
E el morre por falar comigo

Se vos prouguer, madre, d’ esta guisa
irei alá mias candeas quiemar,
eno meu mant’ e na mia camisa,
a Santa Cecília, ant’ s seu altar,
ca moir’ eu, madre, por meu amigo
e el morre por falar comigo

Se me leixardes, mia madre, alá ir
direi ora o que vos farei:
punharei sempre de vos servir
e d’ esta ida mui leda verrei,
ca moir’ eu, madre, por meu amigo
e el morre por falar comigo

Nota-se nesta cantiga que a rapariga está muito ansiosa pelo encontro e ela prevê no amigo a mesma ansiedade. Os versos que constituem o refrão explicitam tal ansiedade através do uso da hipérbole: os dois amantes estão morrendo de vontade de se

encontrarem. Por outro lado, a filha se compromete com a mãe de servi-la sempre, caso ela proporcione-lhe a felicidade de facilitar-lhe o que tanto deseja: ir ao santuário. Essa ida se afasta da intenção religiosa de “fazer oraçon”, “chorar muit’ de olhos e de coraçõ” e “quiemar candeas”. Embora ela afirme a intenção da prática da todas essas ações religiosas, o santuário (“en Santa Cecília”), delineia-se como um local específico de concretização do encontro entre os apaixonados. A rapariga de lá, muito alegre (“mui leda”), viria, e, por isso mesmo mais disposta a servir à mãe, porque teria atendido ao chamado do seu amigo e do seu coração.

Na cantiga 93,8., *Treides ai, mia madr’ en romaria*, a obstinação da filha continua e, visto que ela não conseguira da mãe a permissão para ir ao santuário sozinha, agora convida-a a irem juntas: “E treides migo, madre, de grado,/ ca meu amigu’ é por mi coitado.” É lá no santuário que se encontra ainda o seu amigo, que por ela “é coitado”; aliás fica explícito que é por conta desse fato que ela quer ir: Ca meu amigu’ é por mi coitado,/ e, pois, eu non farei seu mandado? Se ele á por ela coitado, como não atender ao seu chamado?

Fica implícita a posição irredutível da mãe em não permitir que a filha atenda ao pedido do amigo. Na cantiga 93,5., fica subtendido que a vigilância materna é severa e, à medida que os cuidados com a guarda da filha se intensificam, esta torna-se mais obstinada no seu propósito: “Ca me guardades a noit’ e o dia;/ morrer-vos ei con aquesta perfia/ *por meu amigo*.” Por outro lado, ela reforça, como o fez na cantiga anterior, que, se o contrário ocorrer, ou seja, se a mãe a deixar ir, ela ficará muito feliz: “e, se quiserdes, irei mui de grado/ com meu amigo.” Esta cantiga faz uso do leixa-prén, bem como de paralelismos, para reforçar a idéia central e, depois de (re)afirmar, nos dois primeiros versos de cada estrofe, que a mãe não permite o encontro, o amigo aparece sempre como o alvo para o qual as ações se voltam. Assim, a rapariga é guardada noite e dia do seu amigo, não é permitida atender ao chamado do seu amigo, morrerá com aquela teimosia (“perfia”, “cuidado”) por seu amigo, escaparia e iria de grado também com seu amigo. O que se nota é o amigo como o motivador das ações femininas e o centro de suas atenções. O envolvimento tornou-se tão obsessivo, a ponto de qualquer coisa a namorada fazer: ela fugiria com ele, caso tivesse uma oportunidade (“e, se me leixassedes ir, guarria/ com meu amigo”) tanto quanto novamente reitera a possibilidade até da morte, se continuar privada do seu amor: “Morrer-vos ei com aqueste cuidado”.

Conforme mencionamos anteriormente, a cantiga 93,2. suscita dúvidas, quanto à sua inserção, se a esta altura da constituição da narrativa, ou se logo no início, como segunda, substituindo a 93,7. Na verdade, essa cantiga introduz um dado novo, um elemento que trará desestabilidade à narrativa. Isso porque ela trata da partida de amigo que está descontente. Ora, assim como ele teria partido “sanhudo” para a guerra (e isso teria ocorrido apenas uma vez), porque não gostaria de participar da mesma, além de ter que se afastar da namorada, também agora, introduzindo a cantiga neste ponto da narrativa, poderia estar zangado por conta de ainda não ter podido encontrar (no santuário) a sua amada. Embora saibamos da possibilidade de a zanga ser motivada pela guerra (“com gran pesar [o namorado] fez aquesta ida”) optamos pela segunda alternativa, por entendermos que há uma certa saturação do adiado/proibido encontro e o amigo se cansou da espera, partindo chateado. Além disso, essa escolha, de certa forma, a nosso ver, é a que proporcionará um melhor encadeamento às ações futuras, já que o namorado terminará por trair a sua fiel e obstinada namorada, conforme vão revelar as cantigas seguintes. Vejamos a cantiga:

Ai virtudes de Santa Cecília
Que sanhudo que se foi um dia
O meu amigu' e ten-se por morto
E, se s' assanha, nion faz i torto
O meu amigu' e ten-se por morto.

Ai virtudes de santa ermida,
Com gran pesar fez aquesta ida
O meu amigu' e ten-se por morto
E, se s' assanha, neon faz i torto
O meu amigu' e ten-se por morto.

Percebe-se que a mulher recorre às virtudes de Santa Cecília, certamente a fim de que esta a console, mais uma vez, no seu mal de amor. Desta feita, a situação se intensifica mais ainda por conta da partida (observe-se que, nas cantigas anteriores, ele se encontrava na ermida à espera da namorada) somada à dúvida quanto à própria integridade física do amigo: estaria ele morto ou estaria somente fingindo-se injustiçado? Para suportar aquela situação de incertezas, a namorada teria de contar com o apoio da santa a quem ela se dirige, implorando-lhe socorro, por conta das virtudes que representa: “Ai virtudes de Santa Cecília”, “Ai virtudes de santa ermida”.

Se admitirmos que a cantiga 93,2. aborda uma segunda partida do amigo, motivada agora pela frustração de não se ter encontrado com a amiga, estamos aqui no ponto alto da história, quando é criado um horizonte de expectativas, quanto ao próprio

encaminhamento da mesma: como reagirá a rapariga apaixonada, diante dessa nova ausência do amigo? Qual será o desfecho dessa história? Não é sem razão que agora ela evoca as virtudes de Santa Cecília, já que não faz mais sentido a ida ao santuário, pois o amigo não se encontra mais lá.

Chegamos à cantiga 93,4., a qual evidencia um maior desespero da rapariga apaixonada, desespero esse que se ascende na mesma proporção da frustração. Volta a insistência da ida ao santuário e, desta feita, a menina mostra-se disposta a desobedecer a mãe, visto que se instala um clima de desconfiança, a partir das suspeitas de que seja o namorado um traidor. Outro dado importante é trazido com clareza: o fato de o casal já ter-se relacionado intimamente no próprio santuário, local frequentado agora pelo namorado para a traição. O discurso da filha traz um tom audacioso, demonstrando a arrebatadora necessidade de ir ao santuário, agora para obter as provas da possível traição:

Non me digades, madre, mal, e irei
vee-lo sem verdade que namorei
na ermida do soveral
u m' el fez muitas vezes coitad' estar,
na ermida do soveral

Non me digades, madre, mal, se eu fôr
vee-lo sem verdad' e o mentidor
na ermida do soveral
u m' el fez muitas vezes coitad' estar,
na ermida do soveral

Se el non vem i, sei que farei:
el será sem verdad' e eu morrerei
na ermida do soveral
u m' el fez muitas vezes coitad' estar,
na ermida do soveral

Rogu' eu Santa Cecília e Nostro Senhor
que ach' oj' i, madr', o meu traedor
na ermida do soveral
u m' el fez muitas vezes coitad' estar,
na ermida do soveral

O santuário, nesta cantiga, é referido como a “ermida do soveral”, expressão que aparece duas vezes no refrão, possivelmente reforçando a indignação da menina de aquele ambiente (sagrado) ter sido palco não só do amor, como também da traição. A ida até lá, nesse momento, dar-se-á por uma motivação totalmente contrária a que se esboçava nos desejos anteriores: encontrar o namorado que surge agora como traidor. Há, portanto uma reviravolta na narrativa, que se encaminhará para o final,

acompanhada por esta atmosfera de decepção da namorada. Aliás, a partir deste ponto, a sanha será uma emoção da rapariga, que percebe terem sido em vão seus esforços e dedicação ao amado. O desejo tão premente, aliado ao poder de persuasão tão posto em prática para convencer a mãe a consentir o encontro, foi inútil, já que o amigo se mostrou insensível e tornou-se um traidor. A dor e a fúria da rapariga levam-na agora a pedir auxílio espiritual não só a Santa Cecília, mas também a Nosso Senhor.

Indo nessa direção, a cantiga 93,6. (na verdade, um fragmento) comprova a traição:

Nunca eu vi melhor ermida, nem mais santa:
o que se de mi tant' enfinge e mi canta
disseron-mi que a sa coita sempr' avanta:
por Deus [dê] a vós grado;
e dizen-mi que é coitado
por mi o [meu] perjurado

A moça agora está satisfeita, porque sabe que o seu traidor sofre. Ela reconhece os poderes da santa, ao enunciar que nunca vira “melhor ermida, nem mais santa”, ou seja, os pedidos a Santa Cecília foram atendidos, pois tudo foi esclarecido e o namorado traidor está resgatando a sua leviandade com o sofrimento: “disseron-mi que a sa coita sempr' avanta”. Ao que parece, havia a intenção do namorado de continuar no jogo duplo da sedução e traição com relação à namorada, já que no segundo verso, ao se referir a ele, a moça diz: “o que se de mi tant' enfinge e mi canta”. Ambos sofrem, mas a moça demonstra encarar os fatos de forma amadurecida, sem maior dramaticidade, embora seu discurso seja perpassado por um certo tom de vingança saciada, deixando entrever a lógica de que o sofrimento a ela impingido por ele retorna ao emissor. Pela leitura do primeiro verso (“Nunca eu vi melhor ermida nem mais santa”), Santa Cecília parece ter ajudado as coisas a se esclarecerem e a se ajustarem.

Chegamos ao desfecho da narrativa, no qual se percebe o estado de sofrimento e de desilusão da rapariga. Como já dissemos, algumas irregularidades com relação às demais, a cantiga 93,1 apresenta: a primeira delas é que, mesmo em se tratando de uma cantiga de amigo, ela foge à adoção de um eu-lírico feminino: uma terceira pessoa fala, nos dísticos, sobre a atitude tomada pela moça na tentativa de fugir à sua tristeza. Ela, por sua vez, só se manifesta no último verso de cada estrofe (refrão), ao enunciar que está a morrer de amores:

A do mui bom parecer
Mandou lo adufe tanger;
louçana, d' amores moir' eu.

A do mui bom semelhar
Mandou lo adufe soar;
louçana, d' amores moir' eu.

mandou lo adufe tanger
e non lhi davan lezer;
louçana, d' amores moir' eu.

mandou lo adufe soar
[e] non lhi davan vagar
louçana, d' amores moir' eu.

Como se vê, mesmo buscando um recurso externo e algo potencialmente motivador da alegria (o instrumento que é tocado), o estado de tristeza em que se encontra a rapariga não é alterado. A decepção sofrida é muito grande e só a morte se insinua como saída daquele estado. Nota-se ainda que para a rapariga o final já se está delineando, de forma que ela não recorre mais à santa nem expressa o desejo de ir ao santuário. Se a ida ao santuário (para fazer orações, chorar e queimar candeas) significava ir ao encontro do amado, depois das decepções sofridas, não fazem mais sentido as romarias. Se, inicialmente, era grande a disposição e euforia da rapariga para ir ao encontro do amigo por quem ela se dispunha até a contestar e desobedecer à mãe, no final, há uma queda brusca dessa euforia e o que fica evidente é a sua total prostração diante das decepções sofridas.

CONCLUSÃO

No que respeita às cantigas de amigo, dos textos desse gênero emerge a visão que o masculino tinha sobre o feminino durante a Idade Média. Durante um período em que a mulher sempre fora relegada a uma posição de inferioridade, que não tivera voz nem vez, os poetas trovadores a fazem falar através do canal de voz masculino. Num discurso simples, “as cantigas de amigo objetivam reconstruir, de forma permanente, a imagem feminina e o seu perfil inserido no quadro lírico do cotidiano medieval, podendo-se distinguir mais um estrato de civilização, de cultura e de ambiente”²⁰.

A leitura dos textos de Ginzo comprova o nível de organicidade da poética medieval galego-portuguesa, dando mostras suficientes da dimensão de articulação do projeto maior trovadoresco. Ginzo dá provas de sua competência poética através dos recursos formais e retóricos empregados em suas cantigas e da observância das convenções estabelecidas nos tratados poéticos.

Como vimos, as cantigas de amigo do autor, lidas no conjunto, recompõem o percurso do estado sentimental de uma jovem apaixonada, cujo amigo encontra-se ausente e o seu diálogo com mãe, cuja vigilância priva a filha de qualquer chance de se encontrar com o namorado. Às voltas com a irredutibilidade da mãe, já quase exaurida de tentar convencê-la a permitir o encontro, a menina sofre a decepção da traição, o que a leva à total prostração, sentindo-se já em estado quase mortal. Isso corrobora a tese defendida por Tavani de que, para além do significado particular de cada cantiga, a reunião delas revela uma congruência intertextual em direção a um sentido único.

REFERÊNCIAS

BREA, Mercedes. (coord.) *Lírica Profana Galego-Portuguesa*. Corpus completo das cantigas medievais, com estudo biográfico, análise retórica e bibliografia específica. Santiago de Compostela: Centro de Investigación de Língua e Literatura Ramón Piñeiro, 1996. vol. I, p. 615-619.

CANCIONEIRO da Ajuda. Edição crítica de Carolina Michaelis de Vasconcelos. Reimpr. da edição Halle (1904) acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (*Revista Lusitana* XXIII). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990, 2 v, 626-895.

CORTEZ, Clarice Zamonaro. Entre a afasia e o sofrimento amoroso _ uma leitura do perfil feminino nas cantigas de amigo galego-portuguesas. In: Anais do VI Encontro de Estudos Medievais. *Medievalismo: Leituras contemporâneas*. – Universidade Estadual de Londrina: 06 a 08 de julho/2005, vol. I, p. 245-253.

DOMINGO, Josep M. *Santa Cecília: história e martírio*. São Paulo: Paulinas, 2004.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de Literatura Português: época medieval*. 10 ed. rev. Coimbra: Coimbra Ed., 1996.

TAVANI, Giuseppi e LANCINAI, Giulia. (org.) *Dicionário da Literatura Medieval Galego e Portuguesa*. Trad. de José Colaço Barreiros e Arthur Guerra. Lisboa: Caminho, 1993, p. 140-141 e 436-340.

TAVANI, Guiseppi. *Trovadores e jograis: introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2002.

VECCHIO, Silvana. A boa esposa. In: DUBY, Georges e PERROT, Michele (dir.) *História das mulheres no ocidente: a Idade Média*. Lisboa: Afrontamento, 1989, p. 140-165.

NOTAS

¹ Lapa, 1966, p.149.

² Idem, p.156.

³ Tavani, 2002, p. 152.

⁴ Lanciani e Tavani, 1993, p. 436-437.

⁵ Brea, 1996.

⁶ A referida fonte traz análise completa da estrutura das cantigas. Daí limitarmo-nos apenas a alguns comentários de parte dos elementos estruturais, daqueles, que, de certa forma, entendemos subsidiar a análise dos conteúdos.

⁷ Lanciani e Tavani, 1993, p.141.

⁸ Repetiremos a grafia original adotada pela autora.

⁹ Vasconcelos, 1990, p. 848.

¹⁰ Idem, p. 861.

¹¹ Idem, p. 862.

¹² Idem, p. 849.

¹³ Idem, p. 895.

¹⁴ Vecchio, 1990, p.156.

¹⁵ Foi consultado o texto “Pequena história de Santa Cecília”. Disponível em http://www.ordemdesantacecilia.org/historia_de_santa_cecilia . Acesso em 02/08/2008.

¹⁶ Domingo, 2004, p. 9-10.

¹⁷ Cecília fora encerrada em um *caldarium* para que morresse sufocada por vapores quentes, enquanto Roma vivenciava festejos populares e, após uma noite, ela continuaria orando e cantando, ilesa. Este fato teria aumentado a fúria dos seus algozes, os quais ordenaram que, no mesmo local, ela fosse degolada. Para surpresa de todos, os três golpes fatais (a Lei não permitia mais que essa quantidade) que lhe teriam sido desferidos não a mataram imediatamente e, só após três dias, testemunhando grande paz, é que teria morrido, após entregar a um padre da sua confiança os pobres de quem cuidava. (Cf. Domingo, 2004, p. 11)

¹⁸ Os monges cecilianos, no Brasil congregados em Caçapava do Sul, RS, por *e-mail*, nos forneceram estes dados; são eles os responsáveis pelo site citado na nota 14.

¹⁹ Vecchio, 1990, p. 167.

²⁰ Cortez, 2005, p. 249.

O PROLETARIADO NO ROMANCE *OS MAIAS DE EÇA DE QUEIRÓS*

Elaina Carla Silva Xavier - UERJ¹

INTRODUÇÃO

Esta comunicação tem como objetivo focar a importância do proletariado no romance *Os Maias* de Eça de Queirós. Apresentaremos um breve percurso sobre a temática do trabalho no século XIX e o papel da mulher portuguesa neste contexto.

Faremos uma abordagem da importância de personagens que passam quase despercebidas no romance, ou seja, as personagens secundárias, dotadas de mínima intervenção na ação, mas que, como componentes da história, obtiveram um processo de caracterização também bastante elaborado: Miss Sarah, Mr. Brown, Batista. Pretendemos também investigar em que medida Eça de Queirós traz para o romance, através destes personagens, um pouco da discussão que se travava à época em torno do embate entre o dado particular da sociedade portuguesa (Batista) e o universal, que viria da França e da Inglaterra, supostamente “civilizadas”.

A valorização de alguns estratos sociais - a classe política, a burguesia e as elites -, em detrimento de outras - a comercialização e o “pessoal doméstico” -, gerou uma carência de interesses acadêmicos, especialmente a estes últimos grupos sociais e, é neste âmbito, um tanto quanto obscuro que seguiremos.

A razão do presente estudo justifica-se então pela criação de um novo foco de análise, o das serviçais domésticas, e, ao fazê-lo, revelar a perspectiva do autor, da sociedade e do momento histórico.

Os Maias veicula sobre Portugal da época uma perspectiva muito derrotista, pessimista. O país perdeu a inteligência e a consciência moral, os costumes são dissolvidos

¹ Mestranda em Literatura Portuguesa e outros campos do saber da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Bolsista CNPq.

e as pessoas corrompidas. O tédio invadiu as almas e a classe média afundou-se na imbecilidade e na inércia. A visão crítica incide sobre o mundo social, econômico, político e cultural do século XIX e da Lisboa finissecular. Há uma ampla análise do Portugal da regeneração, marcado pelo conservadorismo, pelo espírito romântico pessimista e frustrado, pela corrupção dos costumes e das instituições. Os políticos são mesquinhos, ignorantes e corruptos, os homens de Letras são dissolutos e os jornalistas venais.

De fato, Eça de Queirós, ao escrever *Os Maias*, cria uma desenvolvida crônica de costumes da vida lisboeta da segunda metade do século XIX. Lisboa é o espaço privilegiado no romance, é mais do que um espaço físico é um espaço social. É neste ambiente enfadonho que o escritor português vai fazer a crítica social, em que domina a ironia, corporizada em certos tipos sociais e inúmeras personagens intervenientes em variados episódios. E é graças a estes variados episódios que podemos observar a superficialidade, a ignorância, a corrupção, a frivolidade e as mentalidades retrógradas da segunda metade do século XIX.

Ao recorrer à crítica social e à movimentação das ideias sociais, políticas e literárias, *Os Maias* constitui um romance realista de cunho caricatural da sociedade portuguesa da época, conservando atualidades e mostrando-nos um país, sobretudo Lisboa, que se dissolve, incapaz de se regenerar.

Quando o autor mais tarde escreve o romance *A Cidade e as Serras*, expõe uma atitude muito mais construtiva: o protagonista regenera-se pela descoberta das raízes rurais ancestrais não atingidas pela degradação da civilização, num movimento inverso ao que predomina n' *Os Maias*.

Em qualquer universo de ficção, a personagem revela-se um elemento de muita importância e em *Os Maias* não é diferente. Observa-se um vastíssimo leque de personagens. Dentre as várias possibilidades de análise desses componentes da história, escolhemos as que muitas vezes passam despercebidas no romance, ou seja, as personagens dotadas de mínima intervenção na ação, que, como componentes da história, obtiveram um processo de caracterização perfeitamente elaborado e merecem ser objetos de atenção e estudo.

É dentro desse prisma que tentaremos estudar a importância de algumas personagens aparentemente “esquecidas” no romance em epígrafe, salvaguardando os elos de ligação entre estas personagens com as principais.

1- A TEMÁTICA DO TRABALHO NO SÉCULO XIX

No decorrer de muitos anos de história socialista e operária, era evidente que se manifestassem forças econômicas, políticas, ideológicas, jurídicas, psicológicas, etc. Tornasse necessário determinar as interferências, desenvolvimentos e transformações sociais dessas forças no comportamento da sociedade da época. Faremos um breve percurso ao longo destas histórias.

Em 1820, com a proclamação da liberdade do trabalho, surgiram por oposição ao clero e à nobreza, conhecidos como “classes ociosas”, novas classes trabalhistas: comerciantes, agricultores, fabricantes (proprietários do estabelecimento), oficiais (trabalhadores de fábrica) e artistas (trabalhadores de oficinas e manufaturas).

Em 1851 encerra-se em Portugal o Cabralismo e inicia-se a Regeneração. Este novo regime privilegia a paz social. Começa então, a realização industrial da burguesia portuguesa e o termo “operário” começa a ser utilizado com mais frequência. Entre 1852 e 1870 a expressão característica do movimento operário é a mutualidade em seus múltiplos aspectos. A propósito, sublinha Carlos da Fonseca:

“Os conflitos do trabalho são ainda raros e geralmente liquidados através das vias legais. As aspirações mais prementes do mundo do trabalho (instruções, socorros, etc.) são facilmente diferidas pelas classes dominantes, que fazem coincidir as necessidades de desenvolvimento do sistema com a conservação em bom estado (estado utilizável), da força do trabalho”.²

Nas décadas imediatas, as classes trabalhadoras se filiaram à Associação Internacional dos Trabalhadores e se lançaram temerariamente contra a exploração capitalista. A ruptura gerada e as conseqüências deste movimento socialista que vai de 1871 até 1876, fizeram com que o termo “operário” começasse a se vulgarizar.

² Fonseca, [s.d], p. 22.

A crise gerada até 1876 alterou o ritmo de crescimento do capitalismo português. O movimento operário português caminhou para a particularização das lutas, para a teorização das especificidades nacionais e para o isolamento internacional. O desaparecimento da Associação Internacional dos Trabalhadores decreta a derrota da classe operária e os partidos socialistas nacionais começam crescer. O aspecto que mais sobressai no período de 1877 a 1886 é o incontestável domínio exercido pelos sociais-democratas.

Em 1887, verifica-se um progressivo afastamento do associativismo mutualista e uma aproximação com os ideais das novas classes sindicais. Nasce um movimento de autonomismo sindical que vai até 1897. Ao transformar-se gradativamente de mutualista em sindical, as classes operárias começaram utilizar as greves freqüentemente. Sobre este ponto, analisa Policarpo:

“Se a greve, em princípio, era considerada uma manifestação desordeira do viver social, porque alterava a ordem dos lugares e o equilíbrio funcional da sociedade topográfica e hierárquica, caso havia, no entanto, em que a “justiça” reclamava uma diversa consideração das situações concretas”.²

De 1898 a 1908 verifica-se uma década de grandes formações de associações sindicais. Esta geração de militantes concretiza-se com o surgimento do jornal sindicalista revolucionário “*A Greve*” (Lisboa, março de 1908) e com a vitória sobre os sociais-democratas em 1909, ano que marca o início de uma década que é conhecida como o período “áureo” do sindicalismo português. Até 1919 o número de militantes inscritos na organização operária cresceu progressivamente, assim como o ritmo das vitoriosas lutas.

Mas é durante os anos de 1919 e 1920 que a capacidade de luta e mobilização dos operários portugueses chegou ao ponto mais elevado, o capitalismo cedeu ao movimento operário uma série de aquisições de importância capital. Infelizmente estas conquistas, arrancadas com tanto esforço, não saíram do papel. Sobre o assunto analisa Carlos da Fonseca:

“A depressão do pós-guerra, o enfraquecimento econômico das classes operárias, a repressão policial, a repetição mecânica dos conflitos do trabalho, a duração cada vez maior das greves e, finalmente, a retomada do trabalho nas condições anteriores. Na razão inversa do enfraquecimento do sindicalismo revolucionário, a capacidade de resistência da burguesia parece organizar-se. Intuitivamente, os

² J. F. de Almeida Policarpo, 1992, p. 340.

maximalistas e os comunistas compreenderam a necessidade de uma dinâmica nova”.³

Em 1934 ocorre o fracasso da “greve geral” revolucionária e a classe operária entra no período mais difícil da sua história. São trinta anos até 1964, quando a ditadura policial da burguesia portuguesa rapidamente declina, minada pelas contradições econômicas e lutas coloniais. Nos ambientes rurais os trabalhadores reivindicavam aumento de salários e redução da jornada de trabalho. O salazarismo cede ao capitalismo internacional e milhares de portugueses são obrigados a emigrar para não morrerem de fome. Esta crise generalizada leva as forças armadas, em 25 de Abril de 1974, a derrubarem uma das mais longas ditaduras da história.

A partir destas datas, passagens e transformações elencadas, fica notório constatar que a literatura em geral não contribuiu para a divulgação do movimento operário oitocentista.

2- O PAPEL DA MULHER PORTUGUESA NESTE CONTEXTO

São opostos os espaços em que se situa o homem e a mulher no século XIX. Em meio a uma sociedade patriarcal, o homem desempenha um papel reconhecido e por isso merecedor de respeito, a mulher um papel secundário, no qual assume a maternidade e os cuidados com a casa. Nesta sociedade, o casamento é o destino da mulher. Para Michelle Perrot:

“As desordens da História, até a Revolução Francesa, estão ligadas ao desequilíbrio dos sexos. A mulher foi criada para a família e para as coisas domésticas. Mãe e dona de casa, esta é a sua vocação, e nesse caso ela é benéfica para a sociedade inteira”.⁴

A tese de Michelle Perrot se coaduna com o que Peter Gay escreveu em *O Século de Schnitzler*, sobre a divisão dos sexos no século XIX. Analisa Peter Gay: “A doutrina da separação das esferas do século XIX dividia claramente os sexos e ditava o território adequado para o trabalho das mulheres de classe média: a família”.⁵

³ Fonseca, [s.d], p. 24 -5.

⁴ Perrot, 1998, p. 9.

⁵ Gay, 2002, p. 219.

Qualquer que fosse a ideologia dominante na era vitoriana, a separação das esferas não seria jamais integral. As mulheres do século XIX, excluídas de uma ativa participação na sociedade, de garantirem dignamente sua própria sobrevivência, de não poderem assumir cargos públicos e de não terem acesso ao nível superior, eram submissas aos maridos. Tinham a função de gerenciar seu lar, supervisionar os empregados, assumir o papel principal na criação dos filhos, manter-se dentro do orçamento doméstico, serem colaboradoras do marido e boas anfitriãs. “Ordem e limpeza, devem existir na casa em toda a parte e em todos os momentos: essa é a pré-condição para uma dona de casa competente. Em poucas palavras, esse era o trabalho das mulheres – responsável, variado, árduo e jamais terminado”.⁶

Sem dúvida, em muitos lares vitorianos havia empregadas domésticas para fazer o trabalho mais pesado. A “empregada” neste âmbito merece compaixão, pois sua vida é muito solitária. Levanta sempre muito cedo e está sempre a limpar e a organizar. O nível médio de escolaridade dessa classe, geralmente baixo, não favorecia a grande massa de trabalhadoras de serviços domésticos.

O crescimento das forças econômicas e sociais proporcionou empregos para as mulheres mais instruídas, mais respeitáveis. Além de muitas exercerem as funções de professora, governanta e até mesmo escritora, o surgimento das invenções tecnológicas, no século XIX, de novas empresas, novos bancos, novas indústrias e instituições governamentais proporcionou a necessidade de funcionárias alfabetizadas e educadas, engajando assim muitas pequeno-burguesas no mercado de trabalho, mesmo sendo estes empregos, ainda, de nível baixo.

Após a metade do século, o surgimento de grandes lojas dificultou a sobrevivência de pequenos comércios especializados, geralmente de comerciantes que cuidavam de seus negócios em parceria com a esposa. Evidentemente, essas mulheres acabavam fazendo parte da grande massa de trabalhadoras em serviços domésticos.

No romance *Os Maias*, encontramos governantas, preceptora, ama, empregadas, ou seja, personagens femininas que representam o “pessoal doméstico” e que desempenham funções variadas e de grande responsabilidade. Mas para os críticos do século XIX estas personagens não despertam curiosidades e não criam polêmicas. É evidente que a primazia

⁶ Gay, 2002, p. 220.

de Eça de Queirós é expor as mulheres, na maioria das vezes, como adúlteras. Esse papel desempenhado pela figura feminina procura desvelar toda a hipocrisia e a moral decadente do século XIX por meio de uma análise psicológica que visa criticar para corrigir a sociedade decadente da época. Voltado para este prisma, Eça condiciona as personagens femininas d'*Os Maias*, em sua maioria, a representarem a luxúria, a perdição. As mulheres da alta sociedade são criticadas através das adúlteras Maria Monforte e a condessa de Gouvarinho.

Maria Monforte, uma das personagens principais, era filha única de um rico comerciante. No entanto, apesar da fortuna do pai, não era aceita entre as famílias lisboetas conservadoras devido à origem desta riqueza, proveniente do tráfico negreiro. Casa-se com Pedro da Maia. Em seguida apaixona-se por um príncipe e foge abandonando o marido e o filho. Assim nasce a intriga principal do romance. A condessa de Gouvarinho mantém um caso com Carlos Eduardo e não se preocupava com os padrões impostos pela sociedade. Raquel Cohen não resiste aos encantos de João da Ega e faz-se sua amante. Maria Eduarda não era casada, mas apresenta-se com o nome de Castro Gomes. Aos olhos da sociedade lisboeta e de Carlos da Maia, Castro Gomes é seu marido.

Quando falamos nas mulheres criadas por Eça de Queirós em seus romances, surgem personagens femininamente belas, porém esfumaçadas. Personagens como a condessa de Gouvarinho e Maria Eduarda são vistas predominantemente por um olhar masculino, ou seja, pelos olhos de Carlos. Obviamente Eça cria uma presença masculina avassaladora em *Os Maias*. Assim, o ponto de vista masculino é dominante na obra. Identificamos intimamente Carlos da Maia. Já Maria Eduarda... pouco se percebe do seu interior, pois os fatos não são vistos a partir de sua perspectiva. A conhecemos exclusivamente de fora, quase exclusivamente a partir de suas ações e palavras.

Notamos que *Os Maias* é um romance eminentemente masculino e que as personagens femininas são vistas de forma bastante negativa.

3- O PROLETARIADO NO ROMANCE OS MAIAS DE EÇA DE QUEIRÓS

Não há consenso com relação à época em que Eça de Queirós escreve e publica *Os Maias*. É um momento em que os ilustres da literatura se dividem em duas correntes: conservadora e liberal.

O romance citado, na opinião dos críticos, ocupa o lugar de obra mais importante entre as criações do grande romancista português, por constituir, de forma resumida, um apanhado do modo de vida, em Portugal, no século XIX.

Do subtítulo *Episódios da Vida Romântica*, despontam diversos episódios da sociedade romântica da época da Regeneração. Muitos são os cenários onde passeiam personagens esvaziadas de traços individuais, para retratarem melhor as qualidades, os defeitos e as mentalidades de certos grupos profissionais, sociais e culturais.

O grupo profissional e social analisado nesta pesquisa – “pessoal doméstico” – tem também importância no conjunto do romance. Vejamos...

Como patriarca da família, Afonso da Maia constituía para todos um valor de referência. Por amor a sua esposa deixou seu filho, Pedro da Maia, crescer e ser educado segundo cânones tradicionais portugueses. Porém, a educação de seu neto, Carlos da Maia, foi totalmente diferente. Educado à maneira inglesa, com normas rígidas, intensas atividades físicas, sem o tradicionalismo da cartilha católica, Carlos torna-se um belo homem, física e intelectualmente. O responsável por esta educação típica do sistema inglês é o preceptor Mr. Brown.

Brown, partidário de uma educação que concede primazia ao desenvolvimento e equilíbrio físicos, ensinara Carlos da Maia a remar e a fazer exercícios de trapézio, numa predominância de atividades de educação física. Sobre o assunto, discorre o mordomo Teixeira:

“Deixava-o correr, cair, trepar às árvores, molhar-se, apanhar soalheiras, como um filho de caseiro. E depois o rigor com as comidas! Só as certas horas e de certas coisas... E às vezes a criancinha, com os olhos abertos, a aguardar! Muita, muita dureza”.⁸

Visto como um “herético” e “protestante”, a presença de Brown causava desgosto, principalmente ao abade Custódio que preconizava que “deve-se começar pelo latinzinho,

⁸ Queirós, 2003, p 40.

deve-se começar por lá. É a base; é a basezinha”. Brown, sempre energético e possante, replica ao abade que “não! Latim mais tarde! Primeiro músculos, músculos!”.⁹

Afonso da Maia aprova esta orientação de Brown profundamente: “O latim era um luxo de erudito. Nada mais absurdo que começar a ensinar a uma criança numa língua morta. O primeiro dever do homem é viver. E para isso é necessário ser são, e ser forte. Toda a educação sensata consiste nisto: criar a saúde, a força e os seus hábitos, desenvolver exclusivamente o animal, armá-lo de uma grande superioridade física, tal qual como se não tivesse alma. A alma vem depois. A alma é outro luxo. É um luxo de gente grande”.¹⁰

De fato, Carlos cresce atlético, são, belo, magnífico, mas isso não quer dizer que esta criação foi em tudo eficaz, prova disto é que se torna um diletante e mais adiante, ao tomar conhecimento do terrível desfecho de sua história amorosa com Maria Eduarda, vê-se assombrado com a morte do avô e torna-se um fracassado da vida. Assim, jovem, bonito, inteligente, cobiçado e culto, com tudo para se tornar um vencedor, Carlos é destinado, tal como seu pai, a fracassar.

Através de Brown, Eça traz para Portugal algo que ele achava que a Inglaterra e a França tinham de bom, uma educação rígida, fora dos padrões portugueses, porém, agora vemos, nem tão eficaz assim.

Teixeira, o mordomo de Afonso, empregado tão antigo da casa que já era tratado familiarmente, sempre muito acolhedor para com os convidados do Ramalhete, servia D. Afonso com apreço e cuidava dos escudeiros com rigor, mas não aprovava o modelo de educação inglesa do preceptor Brown. A propósito afirmava:

“Coitadinho dele, que tinha sido educado com uma vara de ferro! Não tinha a criança cinco anos já dormia num quarto só, sem lamparina; e todas as manhãs, zás, para dentro numa tina de água fria, às vezes a gear lá fora.. E outras barbaridades”.¹¹

Outra que também não aprovava a educação ministrada por Brown é a governanta Gertrudes, administradora do Ramalhete. Recebera o menino dos braços da ama na noite em que seu pai, Pedro da Maia, suicidou-se. Terna, amável e familiar, tratava Carlos por “o menino”, praticamente como filho. Tanto Gertrudes, como Teixeira recebiam

⁹ Queirós, 2003, p. 43.

¹⁰ Queirós, 2003, p. 43.

¹¹ Queirós, 2003, p. 40.

acolhedoramente os hóspedes do Ramalhete, principalmente o administrador da família Maia, Sr Vilaça, por quem tinham grande apreço. Viviam atarefados com os serviços do Ramalhete: “A Gertrudes toda atarefada entrara com os braços carregados de roupa de cama: o Teixeira bateu vivamente os travesseiros...”.¹²

Tinham a função de gerenciar o lar de Afonso da Maia, supervisionar o restante dos criados, acolher e bem tratar os hóspedes, manter a ordem e limpeza da casa, enfim, trabalhadores competentes que, com o passar dos anos, são tratados familiarmente por todos que preenchem, de alguma forma, o Ramalhete:

“O mordomo, o Teixeira, que ia já embranquecendo, mostrou-se todo satisfeito de ver o Sr. administrador, com quem às vezes se correspondia, e o conduziu à sala de jantar onde a velha governanta, a Gertrudes, tomada de surpresa, deixou cair uma pilha de guardanapos, para lhe saltar ao pescoço”.¹³

Eça não relata com detalhes o falecimento desses estimados trabalhadores domésticos, mas em poucas palavras descreve uma lastimável perda que, involuntariamente, muda o cenário de um ambiente outrora familiar:

“Mas a existência neste meio rico não era agora tão alegre: O Teixeira primeiro, a Gertrudes depois, tinham morrido, ambos de pleurises, ambos no entrudo. Agora, as férias, realmente, só eram divertidas para Carlos quando trazia para a quinta o seu íntimo, o grande João da Ega, a quem Afonso da Maia se afeiçoara muito...”.¹⁴

Batista, conhecido familiarmente por “Tista”, criado absorvido pela família, vivendo inteiramente ao serviço dos seus interesses, é nomeado no romance como “o famoso criado de quarto de Carlos”.¹⁵ Este viera com o preceptor Brown para Santa Olávia e acompanhou Carlos da Maia desde os seus onze anos de idade. Tinha um ar excessivamente *gentleman* e servia a Carlos acompanhando-o a Coimbra durante o curso de Medicina. Por ter viajado muito com Carlos, tornou-se um amigo confidente, a ponto de colaborar nas suas aventuras amorosas:

¹² Queirós, 2003, p.35.

¹³ Queirós, 2003, p. 37.

¹⁴ Queirós, 2003, p. 64.

¹⁵ Queirós, 2003, p. 66.

“Foi em Coimbra, nos paços de Celas, que Batista começou a ser um personagem: Afonso correspondia-se com ele de Santa Olávia. Depois viajou com Carlos; enjoaram nos mesmos paquetes, partilharam dos mesmos sandwiches no bufete das gares; Tista tornou-se um confidente. Tinha a considerável aparência de um alto funcionário. Mais tarde, durante as férias de Coimbra, acompanhava Carlos a Lamego e o ajudava a saltar o muro do quintal do sr. Escrivão da fazenda – aquele que tinha uma mulher tão garota”.¹⁶

O surgimento de um criado de quarto aproxima formidavelmente diferentes classes sociais. Batista solícito organiza o quarto de Carlos, cuida de suas roupas, da agenda, lê o jornal para transmitir-lhe os noticiários, cuida das correspondências amorosas, descalça-o, serve-o... Enfim, era seu braço direito, confidente e amigo, mas acima de tudo serviçal. Jamais o tratamento será de igual para igual.

Mas não só Carlos da Maia possuía um criado confidente. Maria Eduarda tem em Melanie, sua criada francesa - “rapariga magra e sardenta, de olhar petulante”-¹⁷ que desde pequena lhe prestava serviços, uma confidente e amiga que se encarregava de empenhar suas joias quando a patroa se apaixona por Carlos da Maia e não quer mais receber ajuda de Castro Gomes, com quem até aí vivia:

“A senhora levava o seu escrúpulo a ponto de que, desde que viera para os Olivais, nunca mais gastara um centil das quantias que lhe mandava o sr. Castro Gomes. As letras para receber dinheiro conservava-as intactas, entregara-lhas nessa tarde... Não se lembrava ele de ter a encontrado uma manhã à porta do Montepio? Pois bem! Fora lá, com uma amiga francesa, empenhar uma pulseira de brilhantes da senhora. A senhora vivia agora das suas jóias; tinha já outras no prego”.¹⁸

Sem dúvida, era comum no século XIX, as Madames possuírem criadas de quarto para fazer o trabalho mais pesado. Maria Monforte tinha a arlesiana - sua criada francesa -, uma bela moça que via no amante italiano Tancredo uma “pintura de Nosso Senhor Jesus Cristo”: “A arlesiana, criada francesa de quarto de Maria Monforte, a cada momento aparecia lá a levar toalhas de rendas, um açucareiro que ninguém reclamara, ou algum vaso com flores para alegrar a alcova...”.¹⁹

¹⁶ Queirós, 2003, p. 95.

¹⁷ Queirós, 2003, p. 238.

¹⁸ Queirós, 2003, p. 335.

¹⁹ Queirós, 2003, p. 28.

Miss Sara, a governanta de Maria Eduarda e preceptora inglesa de sua filha Rosa, era natural de York. Ostenta uma aparência correta e aos olhos da patroa era rapariga muito séria, porém Rosa não lhe tinha afeição:

“Vestia-se sempre de preto, com uma ferradura em broche sobre o colarinho direito de homem. Recuperara as suas cores fortes de boneca, e as pestanas baixas tinham uma timidez mais virginal sob o liso dos bandos puritanos, Gordinha, com o peito de pomba farta estalando dentro do corpete severo, mostrava-se toda contente da vida calma e lenta de aldeia”.²⁰

A preceptora por transparecer uma obsessão compulsiva pela ordem, sempre grave, astuta, metódica, puritana laboriosa, sugere uma forte repressão sexual, expressa na comoção face às atenções de Carlos, deixando subtendida uma forte carência afetiva.

Encena-se, nos jardins da “Toca”, sob as ramagens, entre as relvas, no chão, um ato sexual entre a preceptora e um trabalhador qualquer. Carlos a surpreendeu rugindo, estirada na relva, sujando brutalmente o poético retiro dos seus amores... e treme de indignação. Não queria mais a presença desta “impura fêmea” junto de Rosa;

“Bem lavada, toda correta, com os seus bondós puritanos, aceitava um qualquer, rude e sujo, desde que era um macho! E assim os embaíra, meses, com aquelas suas duas existências, tão separadas, tão completas! De dia virginal, severa, corando sempre, com a Bíblia no cesto da costura: à noite a pequena adormecida, todos os seus deveres sérios acabavam, a santa transformava-se em cabra, xale aos ombros, e lá ia para a relva, com qualquer!”²¹

Esta personagem retrata, a princípio, a legítima inglesa da Inglaterra, tal qual a literatura, o romantismo, a ociosidade, a riqueza, o abuso da domesticidade fixaram. Miss Sara pertence a uma religião fria que não lhe satisfaz as aspirações de sentimentalidade, rendendo-se ao desejo, ao imoral.

Eça de Queirós, em março de 1875, escreve de Newcastle ao amigo Ramalho Ortigão, aludindo “a besta que estes anjos têm dentro de si”. Explica ao amigo que se estas não fossem contidas, reservadas e limitadas, cairiam no delírio amoroso. Adverte a propósito, ao amigo: “... Não se iluda na ilusão geral que toma a inglesa como a mulher ideal. Não: é, uma mulher excessivamente filha d’Eva e do pecado...”²²

²⁰ Queirós, 2003, p. 308.

²¹ Queirós, 2003, p. 313.

²² Queirós, 1928, p. 180.

A força do desejo em Miss Sara revela o sexual enquanto vício e bestialidade. Ao ser surpreendida num ato sexual nos jardins da “Toca”, cria involuntariamente uma nota realista contrastante com o amor cheio de requintes de Carlos da Maia e, de certa forma, como comenta Eça sobre este episódio, “um reflexo da sua própria culpa”. Mais uma vez, o olhar é masculino. Miss Sara é vista “por fora”, ou seja, pelos olhos de Carlos, pelo ponto de vista dominante à época (machista), como “mulher indigna”.

Eça de Queirós trouxe, vemos isto neste episódio, para *Os Maias*, através também destas personagens secundárias, a discussão que se travava à época: o embate entre o dado particular da sociedade portuguesa e o universal, que viria da França e da Inglaterra, supostamente “civilizadas”.

CONCLUSÃO

Eça de Queirós abraça a ideia do romance como um elemento crucial na reforma de costumes. Mas o que queria o romancista com o Realismo? “Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar segundo o passado?” O ideal prefixado pelo espírito realista inspira em Eça o desejo de criar e, ao mesmo tempo, fazer a “a anatomia do caráter” e “a crítica do homem”.

É imbuído deste princípio, embora já com algumas ambiguidades que começam a separá-lo das propostas estáticas dos anos 70, que o autor escreve *Os Maias*. Portanto, o que se faz ao longo deste romance é a dissecação da sociedade portuguesa do século XIX, que ele esmera por expor para apontar-lhe os males e a degeneração. A literatura de Eça tem uma maneira própria de recriação e de crítica dos males sociais e é caracterizada por traços bem particulares de apreender e tratar a realidade que a inspira.

Este novo modo de encarar a arte e a literatura se ocupa também de tipos populares, também da dinâmica das classes e do choque de interesses entre elas, embora isto não se dê diretamente, explicitamente. Porém, parece-nos, tudo adquire uma capa de “corrupção da sociedade” cujo responsável seria a mentalidade romântica e beata. O último capítulo do romance bem mostra isto, quando Carlos e João da Ega andam por Lisboa para notarem que, efetivamente, talvez nada tivesse mudado, apesar de décadas de luta dos liberais. Imersos nas transformações, sem o distanciamento tantas vezes necessário para se ver bem

a história, erram, erram muito: o Portugal liberal, apesar dos pesares, já ia longe do velho Portugal de D. João VI.

REFERÊNCIAS

DAVID, Sérgio Nazar. *O Século de Silvestre da Silva*. Vol. 2. *Estudos queirosianos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

DUBY, Georges; Michelle Perrot. *Imagens da Mulher*. Sob direção de Georges Duby. Edições Afrontamento, ed. 435.

EÇA DE QUEIRÓS, José Maria. *Obras Completas*. Porto: Lello & Irmãos, 1951.

FONSECA, Carlos da. *História do movimento operário e das idéias socialistas em Portugal*. 4 vols., Martins, Europa - América, s.d.

GAY, Peter. *O Século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média: 1815-1917*. Tradução S. Duarte. – São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MATOS, A. Campos. *Dicionário de Eça de Queirós*. 2ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

_____. *Suplemento do Dicionário de Eça de Queirós*. 2 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

MATTOSO, José. *História de Portugal*. Vol 5., *Proletariado: As Camadas Populares Urbanas e a Emergência do Proletariado Industrial*.

PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

POLICARPO, João F. de Almeida. *O Pensamento social do grupo católico de “A Palavra” (1872-1913)*, Lisboa, INIC, 1992.

QUEIRÓS, Eça de. *Correspondência*. 3ª ed. Porto: Lello & Irmão – Editores. Livraria Chardron, 1928.

_____. *Os Maias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

REIS, Carlos. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2000.

_____. *Introdução à leitura d’Os Maias*. 5ª ed. / 83ª reimpressão. Coimbra, 1994.

VAQUINHAS, Irene. *Senhoras e Mulheres na Sociedade Portuguesa do Século XIX*.
Edições Colibri. Lisboa, 2000.

MA VIE EN ROSE: A COMICIDADE EM JULIO DINISElisabeth Fernandes Martini - UERJ¹

Aristóteles nos legou a máxima: “O homem é o único animal que ri.” E Millor Fernandes completou: “... e rindo mostra o animal que ele é...”. Millor nos faz rir ao sintonizar a nossa inteligência pura, restituindo-nos à ancestralidade. Como salienta Henry Bérgson, o riso funciona como um lubrificante social.

Os primeiros registros cômicos começaram a surgir ainda na Grécia Antiga e se eternizaram nas comédias latinas, de Plauto, pelos idos de 330 a.c. Suas peças, com estrutura simples, recheadas de *quiproquós* e de rápido desenlace, foram e são revisitadas desde sempre, abrindo o caminho para as comédias de costumes, por onde enveredou o jovem Joaquim Guilherme Gomes Coelho.

Com a chegada do liberalismo ao poder, no século XIX, a instituição teatral ganharia um novo impulso. Fato é que na primeira metade do Oitocentos “se incendiaram todas as revoluções, se fizeram todas as ovações políticas e ali desabafaram os sentimentos de liberdade calados por tantos séculos.”² A partir de 1850, após a reestruturação dos espaços físicos voltados para a encenação, o aumento do repertório teatral e a incipiente profissionalização dos atores, o foco voltou-se para a tessitura de um “teatro edificante”, que veiculasse um conteúdo explicitamente didático em contraposição ao popular melodrama, cada vez mais afeito a críticas por sua moralidade duvidosa. Veio à cena um novo gênero teatral conhecido como drama de atualidade, comédia de costumes, drama social, comédia-drama ou mesmo drama realista. Essa busca por tornar-se o mais próximo possível do homem comum alterou os padrões sobre o que se entendia por real e, por conseguinte, a sua recriação no plano dramático.

Aristóteles, desde a Antiguidade, já depreendia o que seria esse objeto digno de representação “pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta

¹¹ Mestranda em Literatura Portuguesa, pela universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ.

² BRAGA, Teófilo. História do Teatro Português. In SANTOS, s/d, p. 56.

narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”³

E Luiz Costa Lima avançou ainda mais, ao enfatizar que a verossimilhança

(...) sempre resulta de um cálculo sobre a possibilidade de real contida pelo texto e sua afirmação depende menos da obra que do juízo exercido pelo destinatário. A obra por si não se descobre verossímil ou não. Este caráter lhe é concedido de acordo com o grau de redundância que contém.⁴

Além de misturar gêneros como comédia e drama, aproximando-se da “vida como ela é”, a comédia de costumes deslocava situações e personagens para a atualidade, o que, segundo Mendes Leal, “mais se quadra com o espírito móbil, perscrutador e inquieto de uma sociedade que é toda ela ação.”⁵ Tal espírito contemporâneo chegou a conferir protagonismo às classes subalternas, o que até então era impensável, pois pressupunha-se que o lugar do herói estava destinado a feitos ilustres e ao povo estava fadado o papel de figurante.

Seguindo a mesma lógica, já se admitia e até mesmo se almejava uma certa mobilidade de classes que permitisse ao par romântico o tão ansiado “final feliz”. Como atenta Maria de Lourdes Lima dos Santos: “Nesta medida, o drama social será um dos textos a privilegiar, se quisermos conhecer os desejos dos que, na segunda metade do século XIX sonhavam com a solidariedade das classes reunidas no amigável jogo da harmonia social (...)”.⁶

Em meio à efervescência política e cultural, debutou Joaquim Guilherme no teatro portuense aos 17 anos (1856) com a peça “Bolo Quente”, que não chegou a nós, e não parou de escrever, até a sua morte prematura, aos 32 anos (1871). Tornara-se, em sua breve existência, um dos mais bem-sucedidos escritores de sua época. No plano pessoal, tanto o passado quanto o futuro do jovem escritor não se mostraram risonhos, visto toda a sua família ser devastada pela peste branca, a qual acabou por também vitimá-lo. Possivelmente, além dos novos ares com o advento do romantismo, essa luta incessante pela vida levou-o a nutrir ideais de transformação da sociedade, impulsionando-o a plasmar em sua obra um otimismo sem precedentes.

³ ARISTÓTELES, 1984, p. 23.

⁴ COSTA LIMA, Luiz, 1973, p. 37.

⁵ MENDES LEAL, José da Silva. Pedro (prólogo). in SANTOS, s/d, p. 62.

⁶ SANTOS, s/d, p. 37.

Nos primeiros anos de fazer literário, redigiu oito peças, partindo, ao final desse período, para a produção de contos, poesias, ensaios e crítica e ocupando por fim um lugar de destaque como romancista, com o pseudônimo de Júlio Dinis.

Ainda como dramaturgo, desenvolveu tramas urbanas, situadas basicamente no Porto, e esquemáticas, apresentando o amor como principal mote. Engendrava situações rocambolescas, cujo principal obstáculo a ser vencido pelos amantes era a diferença de classes, superado nos instantes finais da encenação e oportunizando aos circunstantes, no mais das vezes, o ansiado “final feliz”. Desde cedo, demonstrou compreender o valor pedagógico da literatura, tal como preconizava Almeida Garrett

Coligir os factos do homem, imprego para o sábio; compará-los, achar a lei de suas séries, ocupação para o filósofo, o político; revesti-los das formas mais populares, e derramar assim pelas nações um ensino fácil, uma instrução intelectual e moral que, sem aparato de sermão ou de prelecção, surpreenda os ânimos e os corações da multidão no meio de seus próprios passatempos – a missão do literato, do poeta. Eis aqui porque esta época literária é a época do drama e do romance, porque o romance e o drama são, ou devem ser, isto.⁷

Depreende-se, a exemplo de Horácio, que o gênero dramático seria, portanto, o veículo pelo qual mais facilmente o escritor chegaria às massas, para melhor ilustrá-las. Através do riso o autor poderia apontar o ridículo das mesquinharias e baixezas humanas, possibilitando o resgate do homem pelo próprio homem, em concordância com os ideais de Rousseau.

A peça *As Duas Cartas* aborda tema corrente no drama social

Dois homens partem de pólos contrários, aproximam-se, encontram-se e cada qual vai acabar na extremidade donde o oposto viera. Não está nisto, cruzando-se em lances, a abolição dos privilégios e a degeneração das castas que a justiça, a aspiração popular e a decadência das instituições envelhecidas?⁸

O principal mote é o peso que o dinheiro pode ter sobre o juízo que se faz do outro. Dois rapazes de mesma idade e homônimos vão, no mesmo dia, à casa de uma rica viúva, portando cartas de apresentação de seus genitores. As referidas cartas, mais

⁷ GARRETT, 1974, p. 4.

⁸ MENDES LEAL, José da Silva. Pedro. In SANTOS, s/d, p. 81.

que instrumentos de comunicação, funcionam como a chave da ascensão social pleiteada por ambos, ainda que sob prismas diversos.

Diante do estudo de Bérqson sobre a comicidade, cabe destacar as marcas de humor de palavra, situação e personagem. A comicidade de personagem diz respeito à caracterização do personagem – a forma de falar, de se vestir, o gestual; a comicidade de situação refere-se à arquitetura do imbróglio e a comicidade de palavra desvela o jogo textual.

Os tipos que compõe a galeria cômica d'As Duas Cartas são:

A matriarca: O protagonismo invulgar de D. Margarida da Cunha e Almeida deve-se à condição viúva do coronel Almeida, com excepcional condição econômica. Traços de oportunismo e cinismo colam-se à sua imagem como que tipificando tais mulheres, que independem de pai, marido ou filho para gerir sua própria vida

JOÃO DE ALBUQUERQUE – Quando sua paixão dominante e única verdadeira, a do dinheiro, diminui alguma coisa de intensidade, o que poucas vezes acontece, então D. Margarida volta-se para as artes e esforça-se por se tornar um mecenas feminino. Mas o que lhe sucede? Não possuindo o conhecimento do belo, escolhe da mesma maneira o bom e o mau, o sublime e o ridículo. Possui, dizem, uma galeria em que se encontram as mais grosseiras, extravagantes e aterradoras pinturas juntas com outras primorosas e bem executadas; os seus concertos são, o mais das vezes, os concertos mais desconcertados que se podem imaginar. Se folhearmos o seu álbum, deparamos de envolta com poesias de reconhecido merecimento, outras as mais piegas e despropositadas, que têm saído dos bicos de uma pena. Verdade é que nesta parte todos os álbuns se assemelham. Ora, aqui tem quem é D. Margarida, segundo o que me disse meu pai. (...) ⁹

Os homônimos: João de Souza e João de Souza e Albuquerque personificam a diferença de classes e funcionam como pivôs da história. O primeiro João corresponde ao protótipo do herói. Não é rico, mas desperta simpatia por se fazer por si próprio. Seus esforços de trabalhador honesto são recompensados, a partir do amor correspondido. O segundo João, filho de um capitalista, ou seja, um legítimo representante da burguesia ascendente, é visto com desconfiança, não só por ser notadamente rico, mas dada a intenção confessa de aumentar a sua fortuna, pela via do matrimônio.

A heroína romântica: A jovem Luísa, órfã, é filha diletta da grande burguesia. Em idade casadoira, constitui em obstáculo para a tia, que não pode desposar outro homem enquanto não encaminhá-la na vida. O que equivale, segundo a ótica da matriarca, à garantia de um casamento vantajoso. Luísa corresponde

⁹ GOMES COELHO, 1975, p. 191.

desinteressadamente ao amor que João de Souza (o pintor) lhe devota. Ambos compõem um par exemplar, voltado para a consecução de objetivos comuns, ligados por uma relação afetuosa, sem chegar à falta de razoabilidade das paixões violentas.

A valorização do sentimento e da espontaneidade, a apologia do amor romântico, não excluem, todavia, o respeito pelas regras, a conciliação entre o coração e o dever (...) os autores constroem prudentemente uma situação favorável para o casamento por amor poder vir a realizar-se sem uma ruptura com a família ou com a sociedade.”¹⁰

De todo o modo, Luísa não se furta a observar acidamente o traje “à moda dos aldeões em dias de festa” de seu futuro sogro: “(à parte) Pois este homem será o comendador Sousa e Melo? Parece impossível! Não me fazia muita conta ter um sogro tão fora de moda, mas estou que ele volta para a sua toca.”¹¹

Um homem do povo: José de Souza, o trolha, é o responsável pelas falas mais hilariantes. O autor utiliza-se de sua voz para introduzir novidades formais, como o falar coloquial. Atua enquanto signatário da alma portuguesa, dada a sua rusticidade, assim como a sua postura ingênua diante das classes mais elevadas e intermédias. Sua profunda sinceridade é virtude que adquire caráter cômico, por ser completamente inadequada, no círculo social de D. Margarida.

Entre esses extremos, a nobreza e/ou a burguesia abastada e o povo, circulam representantes das classes médias, todos integrando o convescote de D. Maria:

Um elegante: sabe agir e transitar em meio aos círculos sociais de mais altos estratos. No texto, presta-se à caricatura enquanto subserviente (Diogo Campos) corrompido que é por aquela sociedade de aparências. “Tosse, passa a mão pelo cabelo, faz uma cortesia acompanhada de um olhar lânguido às damas.”¹²

Um ex-advogado pretensamente culto e sua filha tola. O deslumbramento afrancesado de Miguel Tavares, contrastando com a ignorância ingênua de sua filha Emília, desvela a manutenção das aparências como passaporte para transitar num estrato superior.

Um rico proprietário: José Paulo, pretendente à mão de D. Margarida, não mede esforços para alcançar o seu intento, que é por a mão na herança da viúva Daí o apoio aparentemente desinteressado que ele oferece a João de Sousa.

¹⁰ SANTOS, s/d, pp. 75-76.

¹¹ GOMES COELHO, 1975, p. 249.

¹² GOMES COELHO, 1975, p. 199.

Um céptico: É Pedro Vilena quem tem as falas mais lúcidas e se diverte com o comportamento cortês dos convivas de D. Margarida.

D. MARGARIDA (a Diogo Campos) – O senhor Campos faz-me o obséquo de lhe ir abrir a porta.

DIOGO CAMPOS – Pois não, minha senhora. (Obedece)

PEDRO VILHENA (a Miguel Tavares) – Aí está como são as coisas deste mundo: um poeta daqueles transformado em porteiro.¹³

Apesar de serem “*gente como a gente*”, os personagens dinisianos são distinguidos pela marca da *excepcionalidade*, pois como defende Maria Lúcia Lepecki

Se a grande maioria dos personagens de Julio Dinis se semantiza pelo valor do bem, a pouquíssimas delas é de considerar-se como semantizadas em mal. (...) Da predominância absoluta dos valores morais positivos resulta poder ler-se como pertencentes ao espaço do bem mesmo personagens profundamente opostas no plano ideológico. (...) A uns e outros dá-se o prêmio da felicidade conseguida, mas não antes dos maus se terem de todo ou em parte convertido aos valores contrários.”¹⁴

Cabe sinalizar, por fim, a ausência de expressão dos criados que, assim como as crianças, no século XIX, ficavam relegados ao ostracismo.

Uma situação prosaica, a troca de cartas entre os portadores, cria o cenário propício à **comicidade de situação**. No primeiro ato, os episódios se passam nos jardins da casa de D. Margarida. No segundo ato, o desenrolar das situações ocorre na sala de estar da casa, recentemente adquirida, de João de Sousa. Em ambas as situações, os espaços eram os destinados à representação. Os demais espaços, referentes à intimidade dos seus moradores não são sequer mencionados.

Nas cenas iniciais da comédia de dois atos, o autor apresenta os protagonistas, cada qual lendo e comentando junto ao público as cartas remetidas por seus pais, a serem entregues à D. Margarida. O primeiro João, filho de um trolha que, em tempos idos trabalhara para a viúva, busca a proteção de um mecenas. O segundo, filho de um amigo do finado coronel, pretende casar-se com a sobrinha da dona da casa. Por distração, enfiam as respectivas cartas nos casacos de um e de outro, o que determina o tratamento que passam a receber dos demais. O primeiro, tido como rico, é tratado por todos regamente. O segundo, bem apessoado e cioso das normas de etiqueta que regem

¹³ GOMES COELHO, 1975, p. 210.

¹⁴ LEPECKI, 1979, p. 22.

aquela sociedade, recebe um tratamento compatível com o seu baixo estrato social, conforme o entendimento de D. Margarida e convidados. A falta de compreensão por parte dos personagens sobre o equívoco, que só o público entende, oportuniza cenas que acentuam a comicidade de situação

JOÃO DE SOUSA (só, deitado num sofá, fumando um charuto) – Quanto mais penso na minha situação actual tanto mais me capacito de que o porto é um lugar de fadas. (...) Julgava eu que um homem sem dinheiro passaria despercebido. Que o mundo era só dos ricos e para os ricos. Mas qual história? Pelo menos no Porto isso muda de figura. O rico é desprezado, com algumas excepções. Enquanto que o pobre é tratado com toda a consideração. Será talvez por eu ser pintor que isso me aconteceu. (...) ¹⁵

Em decorrência da primeira impressão que os demais personagens têm dos protagonistas, o mal-entendido se avoluma. José de Sousa, o pai de João de Sousa, chega à cidade esperando “vir-te encontrar numa casa pequena e velha, Quando reparando para a rua e número da porta, vejo um casão todo asseado.” Trata-se de um homem do povo “promovido” a comendador pelos demais

JOSÉ PAULO – Queira V. Ex.^a dizer o que quer de nós.
JOSÉ DE SOUSA – O senhor, com seiscientos diabos, não me diga mais Ex.^a; isso é bom lá para os fidalgos. Diabos os levem!
UMA SENHORA – Que gênio tão folgazão!
OUTRA – Que modo tão adorável!
UM SENHOR – Que franqueza!
JOSÉ PAULO – Quando o senhor Sousa não quer usar desse tratamento, que outro se atreverá a fazê-lo?
JOÃO DE SOUSA – Senhor José Paulo! (à parte) Está a caçoar com ele.
JOSÉ DE SOUSA – Use vossemecê que tem bom costado.
TODOS Ah! Ah! Ah!
Um sujeito – Que espírito, que graça!
UMA SENHORA – E graça que não ofende.
OUTRO SUJEITO – Que gracioso *calembourg*. Disse costado referindo-se à linguagem de José Paulo e também às suas costas.
MIGUEL TAVARES – É um homem firme em chalaças, *très choisies*, assim se diz na França; isto é, muito escolhidas, selectas. (DINIS, 1993. p.250)

A situação se esclarece quando o trolha e seu filho explicam não se tratar o primeiro de um comendador, cabendo ao jovem José de Sousa e Albuquerque, ignorado por todos, gozar a fortuna por ser o filho de um capitalista. Nesse momento, Luísa decide com quem casar e como tem dinheiro para os dois, escolhe o pintor. D. Margarida desfaz o impasse, ao comunicar aos presentes a ocorrência de dois

¹⁵ GOMES COELHO, 1975, pp. 221-222.

casamentos. O primeiro, entre João de Sousa e Luísa mantém a convicção romântica de que o amor é capaz de superar até mesmo a diferença de classes. O segundo marca a união de interesses entre D. Margarida e João de Albuquerque. Preterindo o noivo mais velho, ela consegue um mais rico e jovem. João de Albuquerque lucra ao casar com a viúva rica. João de Sousa ascende socialmente ao casar com Luísa e Luísa casa *bem*, porque é distinguida pelo amor. Até mesmo José de Sousa sai contemplado, ao observar o dote de sua futura nora: “E tenho uma fortunita”. Seja por amor, seja por dinheiro, a roda gira e as práticas sociais cambiam em favor dos acontecimentos

A peça também oportuniza vários episódios de **comicidade de palavra**, como na cena entre a jovem (e tola) Emília e Diogo Campos

DIOGO CAMPOS – (...) *Mulher feiticeira q’outrora eu amei...*
 EMÍLIA – Ah! é poesia de bruxas? Gosto muito.
 TODOS (rindo-se) – Ah! Ah! Ah!
 (...)
 DIOGO CAMPOS – Ai, então era um epigrama, senhora D. Emília?
 EMÍLIA (a Luísa) – Que é um epigrama, Luisinha?
 LUÍSA (rindo-se) – É uma fineza.
 EMÍLIA – Ai é? (a Diogo Campos) Foi, sim, senhor, foi um epigrama.
 (...)
 DIOGO CAMPOS – Vejo que a minha poesia não agrada à senhora D. Emília.
 EMÍLIA – Pelo contrário. O senhor é que não gosta dos meus epigramas.
¹⁶(DINIS, 1993. p. 200)

A idéia equivocada do que seja epigrama (brincadeira) sustenta o diálogo Já o diálogo a seguir entre Pedro Vilhena e Miguel Tavares desvela a mordacidade típica dos salões

DIOGO CAMPOS – (...) *Mulher feiticeira qu’outrora amei/ Por quem ainda nutro custosa paixão.*
 PEDRO VILHENA (a Miguel Tavares) – Paixão custosa! Entendo, custa-lhe muito a nutrir; também não admira: *está tudo tão caro.*
 MIGUEL TAVARES (a Pedro Vilhena) – Chitom!
 DIOGO CAMPOS (olha-os despeitado e prossegue) – *Oh! Não me desprezes, ingrata, não vês/ O amor que se encerra no meu coração?*
 PEDRO VILHENA – Ela como há-de ver se ele está lá metido? ¹⁷

¹⁶ GOMES COELHO, 1975, p. 200.

¹⁷ GOMES COELHO, 1975, pp. 200-201.

Custoso e caro pertencem ao mesmo campo semântico. Júlio Dinis jogava com o sentido das palavras espirituosamente. Brincava com o verso seguinte: “não vês (...) o que se encerra (...)”, desconstruindo o clima romântico)

O parco entendimento de José de Sousa do que seja *consagrado*, oportuniza situações cômicas, assim como figurar como o único personagem que se utiliza de expressões coloquiais para marcar a sua condição de “homem do povo”

JOSÉ PAULO – O senhor Sousa é um homem de merecido reconhecimento e por isso mesmo é que dispensa estes tratamentos que a sociedade tem consagrado.

JOSÉ DE SOUSA – Eu não sei lá o que ele tem de sagrado, eu venho aqui para outra coisa.

OS MESMOS – Ah! Ah! É muito espirituoso!

OUTROS – Que foi? Ele que disse?

OS PRIMEIROS – Que não sabe o que ele tem de sagrado. O outro disse consagrado, ele então... Ah! Ah! É muito boa chalaça.¹⁸ (DINIS, 1993)

Júlio Dinis fez rir, ao apresentar o lado caricato desse círculo social tão seleta, que se ocupa em tecer comentários desairosos, sempre à boca pequena. Ironizava a burguesia recém-chegada aos círculos de poder, assim como o aldeão inculto, introduzindo, com o seu discurso leve, novas práticas sociais. Tratava-se de uma sociedade ainda provinciana, mas que via com espanto as mudanças se sucederem cada vez mais rapidamente.

A “terapia do riso” tem o poder de expurgar do meio social os comportamentos indesejáveis, ao reduzi-los à sua mesquinhez. Só o riso coletivo é capaz de operar essa transformação, porque a sociedade adequa cada cidadão às suas normas e o faz agir em conformidade com o que dele se espera. Fato é que o que pode ser mal-visto, em determinado meio, pode passar despercebido em outro, bastando remontar aos códigos estabelecidos.

Ao situar os expectadores no tempo e espaço em que viviam, Júlio Dinis retratou também o consumo do ócio pelas classes mais abastadas, enquanto distinção de classe. Assim como D. Margarida não se furtava a oferecer jantares e soirés ao seu grupo seleta, assegurando a sua diferença em relação aos demais, do mesmo modo deveria agir o recém-incluído João de Souza, ainda que por obra de um mal-entendido, para marcar a sua meteórica ascensão, de forma ostentatória. O piano assente no palco,

¹⁸ GOMES COELHO, , 1975, pp. 221-222.

decorando a sala de estar do protagonista, insinuava-se como o símbolo de um poder que rapidamente mudava de mãos, edulcorando o novo status do proprietário, na mesma medida em que se descaracterizava enquanto gerador de cultura. Desse modo, o jovem dramaturgo “ganhou” o seu público associando o palco às suas histórias de vida e partindo do âmbito privado, onde o “dono do castelo” sentia-se mais senhor de si, para expor as idiossincrasias da sociedade portuguesa

É a história de uma sociedade que se inscreveu num signo e é dela que se deve esperar o aparecimento de significados de conotação. Deste modo, o espectador, à vista do significante, no quadro do espetáculo, tendo-se feito a pergunta: “o que é isso?” ao reconhecer o objeto se perguntará: “o que é esse objeto na realidade? (sócio-cultural). O que ele reflete? Sua transparência permite ver o quê? Assim, o espectador não deve permanecer ao nível do espetáculo, no espetáculo, mas sim sair dele a todo instante através dessa correspondência espetáculo-realidade. É por esse caminho que se descobrirá a ideologia da obra, a verdadeira temática que ela veicula (e através daí se poderá inclusive isolar sua verdadeira função social pois, seja qual for a opinião que se tenha, toda obra tem uma função social, quer seja regressiva ou progressiva, lançando luz sobre a sociedade ou ocultando-a).¹⁹

Nesse sentido, Joaquim Guilherme, futuro médico e literato incipiente, vulgo Júlio Dinis,, fez o público provar do seu próprio veneno, não se furtando a oferecer o que, julgava ele, ser a vacina.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA GARRETT, João Baptista de. Frei Luis de Souza. Publicação Europa América, Maia, Porto, Portugal, 1974.

ARISTÓTELES, *Poética*, Coleção Os pensadores, Abril Cultural, São Paulo, 1984.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Ed Martins Fontes, Rio de Janeiro, 2004.

COSTA LIMA, Luiz, *Estruturalismo e Teoria da Literatura*, Vozes, Rio de Janeiro, 1973.

DEMARCY, Richard. “A Leitura Transversal”. In: GUINGSBURG, J. et alii (coord.) *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GOMES COELHO, Joaquim Guilherme. “As Duas Cartas”. in *Teatro Inédito de Júlio Dinis*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1975.

¹⁹ DEMARCY, , 1988, pp. 32-33

LEPECKI, Maria Lúcia. *Romantismo e realismo em Júlio Dinis*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. Para uma sociologia da cultura burguesa em Portugal, no século XIX. Lisboa, Ed. Presença/Instituto de Ciências, s/d.

A REINVENÇÃO IMAGÉTICA DA CIDADE NA CONDIÇÃO PÓS-MODERNA UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* E A *HOTEL ATLÂNTICO*

Elisandra Pereira dos Santos Reis - UESC ¹

INTRODUÇÃO

A vida urbana foi, e ainda é, vista como um privilégio oriundo do progresso que veio para abrir caminho frente às dificuldades do contexto rural e primitivo, preponderante num tempo passado. Nessa perspectiva, viver na cidade pressupõe usufruir de uma vida de facilidades, acessibilidade e possibilidades. Partindo dessa concepção, vê-se que a cidade sempre foi considerada como o lugar da civilização, da organização, do progresso. O lugar da luz; e assim, dos “eletros”, do saber, do melhor, do moderno.

Tem-se uma concepção mental sobre a estrutura concreta de cidade, compatível com um esquema básico e funcional, que se supõe poder ser preenchido por todas as cidades. Cidade é um espaço habitacional cujo “modelo padrão” comporta: prédios, repartições públicas e privadas, escolas e tantos outros aparelhos ideológicos do Estado, indústrias, comércio, serviços, grupos sociais organizados, políticas públicas, e assim por diante.

A concepção de cidade enquanto um lugar que pode proporcionar uma forma de vida “singular e cômoda” não se mantém. O espaço urbano, onde tudo tem seu lugar, função, tempo e modo, numa “harmonia” capaz de ceder espaço à monotonia e ao tédio, também se distancia da realidade. A imagem de uma comunidade urbana tranqüila,

¹ Graduada em Letras Espanhol/Português pela Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC
Pós-graduanda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – ECLIP/ UESC
Atua no grupo de pesquisa Cartografias contemporâneas: memória e cidade na ficção - DLA/UESC;
pesquisa principalmente a partir dos temas: estudos culturais, cidade, memória, identidade e ficção contemporânea. Orientada pelo professor doutor do DLA/UESC, Claudio do Carmo Gonçalves.

constante da figura de um líder grupal, o qual “se ocupa” de gerir as questões de “interesse coletivo”, por meio do próprio olhar, perpassou pela memória de alguns e já não existe mais.

Essa descrição citadina é compatível com a cidade moderna do século XIX, onde, segundo Benjamin (1994, p. 34) “tudo passava em desfile [...] dias de festa e dias de luto, trabalho e lazer, costumes matrimoniais e hábitos celibatários, família, casa, filhos, escola, sociedade, teatro, tipos, profissões”. A calma percebida na descrição desse espaço urbano ficou para trás.

Na cidade pós-moderna, há questionamentos que teimam em borrar a imagem do tão perfeito quadro pintado na memória coletiva dos sujeitos no século XIX e que, se encontradas as respostas, se ao menos elas forem fomentadas, darão conta de reinventar a concepção de cidade que se tinha e já não se sustenta frente à realidade das metrópoles.

Esses questionamentos costumam apresentarem-se em duplos, com características de pólos opostos, aos quais se pode chamar de dicotomias urbanas: a cidade é o lugar do coletivo ou do individual? Do perto ou do longe? Do fácil ou do difícil? Das soluções ou dos conflitos? Das respostas ou das perguntas? Dos encontros ou desencontros? Dos ganhos ou perdas?

De antemão, fica evidente que cidade é lugar de múltiplos conflitos. Na contemporaneidade, a cidade é vista com uma sensibilidade especial que traduz múltiplas expressões ao mesmo tempo em que é traduzida. Os registros concretos ou simbólicos que a cidade vai deixando enquanto ela acontece são muitos e muito distintos. Todas as “mídias” são utilizadas, todos os sujeitos são co-autores, em todos os minutos, horas, dias, há registros sutis e dinâmicos, porque a cidade é viva e nunca está plenamente dormindo ainda que se canse.

Saramago e Noll apreendem cidade enquanto experiência sensitiva, cuja cartografia fala de muito mais do que de um espaço geográfico; fala de sensações, de uma postura multicultural que a cidade requer e impõe. Em ambas as narrativas analisadas a cidade é percebida não por demarcações estruturais ou geográficas, antes, ela é transgressora de quaisquer que sejam as fronteiras e é interativa com os sujeitos citadinos, permitindo que sejam percebidos os seus sinais, as suas marcas, ora

concretas, ora discursivas, se configurando num lócus representativo da mobilidade urbana na contemporaneidade.

Partindo desse pressuposto, este estudo se propõe a realizar uma investigação, numa perspectiva comparativista, de topos real/imaginário de cidade (GOMES, 1994) nas referidas obras; investiga-se também, o estatuto da representação no texto literário, bem como a capacidade da memória no processo estruturador da narrativa (HALBWACHS, 2006). Acredita-se que a leitura dessas narrativas sinaliza que a concepção e a caracterização de cidade, bem como dos sujeitos que a constituem, na condição pós-moderna (HALL, 1999), estão tão distintas da noção que se tinha anteriormente, que se torna possível falar de “reinvenção de cidade”.

1 A CIDADE SARAMAGUEANA E O ESTATUTO DA REPRESENTAÇÃO

A obra *Ensaio sobre a cegueira* narra a história de uma cidade fictícia não identificada, cujos habitantes foram vitimados por uma epidemia chamada cegueira branca. À medida que o indivíduo adquiria a doença, era tirado do convívio social, para não contagiar os demais. Ainda que o governo tenha tomado a providência de “separar” os enfermos dentre os demais, aos poucos toda população foi acometida pela referida cegueira, exceto uma mulher, a propósito, a mulher do médico oftalmologista. Diante de tal situação a cidade passa por uma desolação total: cegos e cães esfomeados vagueiam pelas vias públicas em busca de alimento e de sobrevivência. A cidade onde outrora fluía vida através do brilho incandescente de suas luzes, do movimento frenético dos carros e do vai e vem dos seus transeuntes, passa a viver um caos.

A descrição inicial da obra, tanto do cenário quanto das ações, deixa claro que Saramago configura a cidade como algo que precisa ser compreendido além do aspecto físico e estrutural. Ele propõe uma leitura de cidade enquanto movimento:

“O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passarela de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas nas capas negras do asfalto. [...] O sinal verde acendeu-se enfim, bruscamente os carros arrancaram” (SARAMAGO, 1995, p.11)

É possível reconhecer nesse trecho a imagem da cidade pós-moderna: um espaço fluido, rotativo, transitado por pessoas que são impulsionadas a não se enraizarem, já que a modernidade é oposta à fixidez; ela é mobilidade, reformas, circulação. Em Saramago, cidade é isso: lugar da vida rápida, adaptável, agressiva, frenética, intolerante. O lugar da disputa entre a ordem e o caos, ainda que nela haja códigos que, como os semáforos, estejam a serviço do controle social urbano.

Essa compreensão é coerente com o que diz Gomes (2008, p.26) parafraseando Barthes: “a cidade [pós-moderna] é essa forma secreta, desenho invisível, forma aberta, estruturada, porém sem centro e sem fechamento. [...] É um quebra-cabeça;” um quebra-cabeça que nunca estará concluído, já que nem todas as peças são encaixáveis. Há os que se tornam cegos e não conseguem acompanhar o movimento imposto pela dinâmica urbana e vão sendo postos para trás, excluídos, sob o pretexto de não atrapalhar o avanço dos que seguem.

O movimento não para e a cidade fica bipartida; para um lado vão os que a princípio vêm, para outro, os que cegaram e foram retirados do cenário da vida urbana. A intenção do Governo é reter os “enfermos”, deixá-los à parte, bani-los da existência, mas eles subsistem, se encontram, se relacionam, se “contaminam” e são levados a constituir um contexto social segregado, a fim de evitar que o mal se alastre. “O Governo lamenta ter sido forçado a exercer energicamente o que considera ser seu direito e seu dever, proteger por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar.” (SARAMAGO, 1995, p.73). Ainda assim, enfrentando processos segregatórios, na cidade fictícia, como na cidade real, há sempre pessoas que continuam somando-se aos que não vêm.

Em Saramago a cidade é também um construto da memória coletiva dos sujeitos sociais que a vivenciaram e dos que ainda a vivenciam. Segundo Halbwachs (2006), jamais estamos sós em nossas lembranças; elas permanecem coletivas, quer nos lembremos individualmente ou sejamos lembrados por outros. Os cegos saramaguens reconstroem na memória os aspectos da cidade que não conseguem contemplar com os olhos: “Por favor, alguém me leve a casa [...] só pedia que o encaminhassem à porta do prédio onde morava Fica aqui muito perto. [...] Balbuciando, como se a falta de visão lhe tivesse enfraquecido a memória, o cego deu uma direcção”, que evidente, foi

compreendida pelo homem que o conduzia porque este também tinha na memória, registros sobre a cidade.

É perceptível que cidade ficcional e cidade real se misturam e se tornam indissociáveis. A cidade de Saramago é a cidade do sujeito pós-moderno. Embora ela esteja cega, a imagem não é turva, é clara, branca, leitosa, demasiadamente brilhante. O conhecimento, o progresso, o ultra-avançado, o capitalismo, a competitividade que lhe é inerente e tudo o mais que o constitui tem ofuscado os olhos da sociedade com sua perversa “luminosidade”, e sem que possam caminhar com independência frente a tantas “luzes” diante de si, os cidadãos são engavetados em camaratas segregatórias.

Entende-se por camaratas segregatórias, nesse texto, bem como em *Ensaio sobre a cegueira*, os espaços geográficos ou ideológicos que destinam-se ao armazenamento dos homens considerados à margem dos padrões sociais pré-estabelecidos, aceitáveis pelo regimento do sistema capitalista. Os que não se “encaixam” nesses parâmetros por motivos diversos têm à sua espera, “as camaratas” como abrigo. Em Saramago, as camaratas, descritas como pequenos quartos de um manicômio que dispunham de uma cama, foram os lugares reservados aos que sofriam da cegueira branca.

2 O ESTATUTO DA REPRESENTAÇÃO CIDADINA EM NOLL

A partir da idéia de cidade, já discutida, segue uma exposição dos sinais de citadinos encontrados em *Hotel Atlântico*, ficção de João Gilberto Noll. Destaca-se, portanto, que os sinais de cidade aqui referenciados são constituídos por elementos concretos e comportamentais como foram os mostrados na análise da ficção saramagueana.

Hotel Atlântico é uma obra narrada em primeira pessoa, por um personagem-tipo da cidade pós-moderna: desprendido, desenraizado, aventureiro, sem vínculo e sem memória. Em sua trajetória de vida, ele mostra sinais das cidades por onde passa, quase sempre sem fazer referências às tantas outras por onde passou tempos atrás. Em sua narrativa ele só recupera fatos de um passado bem próximo, bem recente, em cujo contexto ele ainda está inserido. Inicia toda a narrativa falando de um drama que

presença quando ainda está em um hotel, no Rio de Janeiro. Enquanto fala sobre o ocorrido, dá sinais concretos e sensitivos do construto citadino na contemporaneidade.

Subi as escadas de um pequeno hotel na Nossa Senhora de Copacabana, quase esquina da Miguel Lemos. Enquanto subia ouvi vozes nervosas, o choro de alguém. De repente apareceram no topo da escada muitas pessoas, sobretudo homens com pinta de policiais, alguns PMs, e começaram a descer trazendo um banheirão de carregar cadáver. (NOLL, 2004, p. 9)

O primeiro de tantos outros dramas urbanos vivenciados ou vistos pelo protagonista-narrador da obra é no Rio de Janeiro, conforme já mencionado; isso fica confirmado pela descrição, na citação acima, que pontua o lugar: “Nossa Senhora de Copacabana, quase esquina da Miguel Lemos.” Mas a percepção da cidade não se dá apenas por esta pista; o contexto citadino se mostra também pela dinâmica que envolve os sujeitos urbanos; sente-se o clima tenso que paira na cidade, a sensação de insegurança, de pavor, de tristeza; o conflito entre vida e morte, o movimento que permeia a atmosfera do lugar. Nesse contexto, “as vozes são nervosas”, há mortes e choros anônimos; e pode-se dizer que esses traços atitudinais ou comportamentais, também, são elementos reais constitutivos da cidade, na condição pós-moderna.

Outra presença que agoniza o cenário da cidade é o trânsito. Causador de estresse, conflitos, polêmicas, acidentes, desconforto, atrasos, etc. Na cidade o personagem-narrador diz que “a buzina do carro é nervosa”, como se tentasse personificá-la, na tentativa de dizer que nesse ambiente, nada nem ninguém está a salvo se ser contagiado pela tensão. Esse sujeito segue dizendo que “no fundo de tudo há o rumor abafado de Copacabana” (NOLL, 2004, p.16) Esse rumor abafado pode ser visto como antítese do silêncio, sossego e tranquilidade que a cidade não comporta mais em si, por conta da dinâmica que a permeia.

Dinâmica é outra palavra de ordem nessa leitura de cidade para além da cartografia geográfica. “Havia muitas filas diante dos guichês. Muita gente passava. Muitos sentados nos bancos. Um homem e uma mulher se beijavam despudorados dentro de uma lanchonete. De uma farmácia um homem saía olhando as horas”. (NOLL, 2004, p.21). Pessoas, comportamentos, atividades e espaços diferentes, constituem a história e a memória da cidade. Há os que param e os que passam; os que namoram, os que se casam e os que se separam; os que entram e os que saem, e assim por diante.

Isso, nas ruas, nas praças, lanchonetes, farmácias, guichês, dentre tantos outros lugares simbólicos que falam da constituição da cidade.

Sujeito e cidade estão imbricados nesse processo constitutivo, configurando uma via de mão dupla, na qual o sujeito é constituído pela cidade e a cidade é constituída pelo sujeito, logo, a memória da cidade perpassa pela memória do sujeito citadino, do mesmo modo, em que a memória do sujeito é nutrida pela memória da cidade.

O desapego a toda e qualquer forma de fixidez, de passado e de memória é bem justificado pela inquietude e pela pressa do sujeito urbano; aspectos que também são representados em *Hotel Atlântico*:

Uma contagem regressiva estava em curso, *eu precisava ir*. Sabia que dentro de mim eu represava um desespero porque daqui há pouco *eu precisa ir*. Recorrer a alguém seria o mesmo que ficar, e *eu precisava ir*. Ali, parado à porta do hotel eu sentia uma vertigem. Uma névoa na vista, me faltava o ar...Mas *eu precisava ir*” (NOLL, 2004, pp.13,19) [grifo nosso]

A mobilidade da cidade e do sujeito mostra-se como uma necessidade, pontuadas no texto literário pela expressão “eu precisava ir”, que é repetida inúmeras vezes, ora com variações como “eu fui em frente”, “tinha chegado a hora de eu partir”. Na ficção como na cidade contemporânea real, não há a opção de parar ou voltar; precisa-se ir. Não se sabe ao certo para onde, quando, como, fazer o quê... Aliás, “certo” é uma palavra sem lugar nesse cenário móvel, fragmentado e múltiplo. Flexibilidade e questionamento são as posturas percebidas no contexto da cidade contemporânea.

Por mais contraditório que possa parecer o uso da palavra “certo”, na condição pós-moderna, uma vez já comentada a falta de propriedade para o uso dela, nesse texto ela aparece para dizer que alguns dos poucos aspectos quase sempre “certos” na vida desse sujeito que não fixa raízes são a indiferença e a solidão: “Muitas pessoas passavam pela Nossa Senhora de Copacabana como todas as manhãs, algumas roçavam em mim, batiam sem querer, tossiam...” (NOLL, 2004, p.19) e prosseguiam, não se deixavam parar, perceber o outro, numa indiferença geradora da solidão que é relatada na voz desse sujeito, quando diz: “Às vezes parava diante de uma banca, perguntava o preço de alguma coisa só para ouvir um pouco a minha voz”. (NOLL, 2004, p.34) O homem vive o extremo de apressar um produto só pra ouvir a si mesmo sem estar falando sozinho; falta-lhe companhia, amigos, colegas, parceiros, sente-se sem par. Essa é a perspectiva que se mostra aos sujeitos da cidade contemporânea e capitalista. O

estímulo à competitividade re-afirma o individualismo, a indiferença e a solidão, enquanto nega a solidariedade, a cooperação e a humanização do sujeito.

Nessa obra, o autor constrói uma mostra cidadina compatível com a cidade real, em qualquer localização geográfica, em qualquer nação, na condição pós-moderna. Sobre isso o protagonista-narrador afirma: “A coisa me saiu assim, como poderia ter saído para qualquer outra direção geográfica.” (NOLL, 2004, p.35)

3 UM DIÁLOGO COMPARATIVISTA ENTRE SARAMAGO E NOLL QUANTO À REPRESENTAÇÃO DE CIDADE

A comparação literária entre *Ensaio sobre a cegueira* e *Hotel Atlântico*, nessa pesquisa, se dá pelo viés da similaridade concernente ao como ocorre o estatuto da representação cidadina nas referidas obras. Ambos os autores empreendem cidade enquanto experiência sensitiva e próxima do que é a cidade real na contemporaneidade. Em ambas as obras a representação de cidade é sinalizada, a princípio, por situações tensas. Em Saramago pela incidência do primeiro caso da cegueira branca:

O novo ajuntamento de peões que está a formar-se nos passeios vê o condutor do automóvel imobilizado a a esbracejar [...] batem furiosamente nos vidros fechados, o homem que está lá dentro vira a cabeça para eles, a um lado, a outro, vê-se que grita qualquer coisa, pelos movimentos da boca percebe-se que repete uma palavra, uma não, duas, assim é realmente, consoante se vai ficar a saber quando alguém, enfim, conseguir abrir uma porta, Estou cego”. (SARAMAGO, 1995, pp.11-12).

Em Noll a narrativa começa com o relato de “vozes nervosas e choro de alguém”, os sujeito que se encontram nervosos, bem como os que choram são indeterminados; isso se dá como consequência de um conflito que resultou na morte de um sujeito, também, indeterminado na trama. Vê-se que a representação da urbes para ambos os autores, se dá de forma fluida, está para ser percebida, acontece na sua dinâmica junto aos sujeitos que a constituem.

Um elemento citadino em comum nos contextos da cidade ficcional de ambos os autores é o trânsito. O trânsito demarca a agitação da cidade e dos sujeitos urbanos: na cidade Saramaguena “os carros buzina frenéticos”, “bruscamente os carros arrancam,” os automobilistas são impacientes; em Noll a buzina é nervosa. Nas narrativas em

análise estão pontuadas, a intolerância, a pressa, a correria contra o tempo e a tensão, por meio dessa representação da dinâmica do trânsito.

Nas duas narrativas a identidade do sujeito é questionada pela negação ou omissão. As pessoas da cidade fictícia de Saramago não têm nomes, antes têm rótulos relativos aos seus papéis sociais desempenhados no contexto citadino; em Noll, o protagonista, personagem-narrador omite o seu nome por toda a trajetória. Quando a recepcionista do hotel com quem ele se envolve, pergunta: “Como posso chamar o Senhor?” Ele foge à resposta esperada dizendo: “Amor, me chame de Amor”.

É sabido que todo cidadão tem um nome, mas nestas narrativas isso não é revelado, o que bem caracteriza esses personagens como representativos de um dado grupo social, inferindo que como eles, muitos cidadãos reais têm sua identidade posta à parte, nublada, quando não apagada pelo desrespeito de alguns. Assim os sujeitos vão sendo desacelerados e excluídos, em Saramago, simbolicamente, pela cegueira branca, em Noll, pela amputação de uma das pernas, drama vivenciado pelo personagem-narrador e que o conduz à auto-degradação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vê-se conforme a explanação realizada nesse texto que a comparação real/imaginário de cidade nas obras literárias *Ensaio sobre a cegueira* e *Hotel Atlântico* aqui apresentadas, dá conta de mostrar como ocorre o estatuto da representação no texto literário, na pós-modernidade, bem como, viabiliza a percepção da capacidade da memória como processo estruturador dessas narrativas. De fato, a leitura desses textos literários sinaliza que a concepção e a caracterização de cidade, bem como dos sujeitos que a constituem, na condição pós-moderna, apontam para uma “reinvenção de cidade”.

Cidade agora é outra coisa; é um “não-lugar”, é constituída pelos registros das memórias coletivas e afetivas. É um espaço ideológico e cultural; o lugar dos paradoxos, dos opostos, a exemplo da aglomeração e o isolamento, do claro e do obscuro. Mas ainda assim, é alvo de desejo, de curiosidade e mistérios.

Sua gente tem plena compatibilidade com esse contexto urbano. É múltipla, descentrada, bipartida, fluida, solta, aberta e inacabada. É também interessante, assustadora e misteriosa. Poder-se-ia dizer que se trata de um “neo-sujeito” e uma

“neo-cidade”, numa perspectiva em que ambos se misturam e se complementam de forma extremamente recíproca na concepção sensitiva de sujeito e cidade aqui apresentadas.

A discussão discorrida por este estudo reafirma que a pós-modernidade tanto questionou a cidade moderna, que a levou a vivenciar um processo de reinvenção. Essa cidade reinventada deixa traços, pistas da sua existência, que são constituídas tanto por marcos estruturais, como transcendem a isso apontando para marcos comportamentais, atitudinais, relativos à dinâmica desse urbano.

A cidade resultante dessa reinvenção não está apenas representada nos textos literários; ela é reconhecida nos registros reais das grandes cidades contemporâneas e é percebida pelo sujeito pós-moderno, enquanto é vivida e sentida no contexto das dinâmicas cotidianas. Logo, cidade ficcional e cidade real se fundem, se misturam e se representam reciprocamente. Partindo dessa concepção sensitiva de cidade, Borges (2008) é coerente ao considerar “todas as cidades, a cidade”.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: Literatura e experiência urbana, Literatura e Ficção, Crítica e Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HALBWACCS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

NOLL, João Gilberto. *Hotel Atlântico*. São Paulo: Francis, 2004.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

NOVOS CAMINHOS DA LITERATURA E IDENTIDADE NACIONAL NA ÁFRICA DE LÍNGUA PORTUGUESA: JOÃO MELO E NELSON SAÚTE

Emanuelle Rodrigues dos Santos - FFLCH/USPⁱ

Em *The Empire Writes Back*, Bill Ashcroft diz que “*mais de um três quartos das pessoas que vivem no mundo hoje tem suas vidas moldadas pela experiência do colonialismo*”¹. Tal afirmação ilustra a teoria benjaminiana de relações entre experiência e modo de produção com vistas à inegável influência que a segunda exerce sobre a primeira. Isto posto, o pós-colonialismo se coloca como fértil chave de leitura para a análise das relações entre literatura e sociedade das jovens nações de Angola e Moçambique.

1. LITERATURA PÓS-COLONIAL E IDENTIDADE NACIONAL NA PÓS-MODERNIDADE

No campo da literatura, a teoria pós-colonial se concentra na análise da obra literária vista como forma de representação que expressa as relações do “eu” com o “outro” no momento posterior ao da colonização. Esse momento, cujas fronteiras no tempo e no espaço não são absolutamente demarcadas, constitui objeto de constante discussão no campo teórico², entretanto adotamos aqui a definição de Bill Ashcroft que usa o termo para cobrir toda a cultura afetada pelo processo imperial do momento da colonização ao momento presente no que se refere ao mundo durante e depois do período da dominação imperial européia e do seu efeito nas literaturas contemporâneas³. A análise que segue pretende, assim, observar como essas relações pós-coloniais estão expressas nas literaturas contemporâneas de Angola e Moçambique, sendo o adjetivo “contemporâneo” aqui tido como um problematizador dessa análise.

As publicações de *Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir* e *O rio dos bons sinais* são separadas por aproximadamente dez anos e 2.800 quilômetros geográficos, entretanto são unidas justamente pelo adjetivo complicador da contemporaneidade: a

ⁱ Mestranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, FFLCH/USP. Pesquisa: *A questão de identidade na ficção em prosa de João Melo*. E-mail: emanuelle.santos@gmail.com

designamos pós-moderna. Segundo Terry Eagleton⁴ o pós-modernismo é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade, objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Tal linha de pensamento, segundo Eagleton, emerge da mudança histórica ocorrida no Ocidente para uma nova forma de capitalismo — para o mundo efêmero e descentralizado da tecnologia do consumismo e da indústria cultural, no qual as indústrias de serviços, finanças e informação triunfam sobre a produção tradicional, e a política clássica de classes cede terreno a uma série difusa de políticas de identidade. Os trabalhos de Melo e Saúte selecionados para esse breve estudo encontram-se, assim, imersos na contemporaneidade cultural e supra-nacional da pós-modernidade, momento no qual esses autores começam a reelaborar as noções de unidade, verdade e principalmente de identidade nacional elaborada pelos seus antecessores modernos (um processo a que Fredric Jameson chama canonização e institucionalização acadêmica do movimento moderno). Tal processo pode ser visto em Angola e Moçambique na canonização da literatura de libertação no momento pós-independência, e na sua apropriação pela burguesia dominante local como discurso de legitimação de um sistema político-econômico — que, nas palavras de Eagleton, tem um conjunto de exploradores nativos para substituir os estrangeiros⁵. E, nesse caldeirão contemporâneo tão caracterizado pelo prefixo “pós”, como se configura o discurso da identidade nacional?

Em seu texto de abertura do capítulo chamado “nacionalismo” do seu *The post-colonial studies reader*, Bill Ashcroft⁶ define a nação como um dos mais importantes focos de resistência ao controle imperial. O conceito de comunidade imaginada⁷ permitiu as sociedades pós-coloniais inventar uma imagem de si que as permitisse se libertar da opressão imperialista. Indispensável enquanto elemento constitutivo de literaturas de resistência e combate, a criação de um espírito nacional foi fundamental para as lutas de libertação nos países africanos de língua portuguesa. Ainda que guardadas as devidas especificidades, remontando um processo que já havia se dado na Inglaterra de Matthew Arnold, a literatura funcionou também na África revolucionária de língua portuguesa como cimento social para os “grupos étnicos historicamente diferenciados, integrados em universos culturais distintamente marcados”⁸. Esse cimento social preparado nos moldes revolucionários da modernidade foi a base da constituição literária de Angola e Moçambique que não contava ainda com a

problematização pós-moderna tratada por Eagleton que transformou identidades fixas em políticas identitárias.

Uma importante elaboração das teorias identitárias na pós-modernidade é feita por Stuart Hall em *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, obra na qual define a identidade nacional como um esforço para unificar diferentes classes, raças ou gêneros numa identidade cultural que os represente como pertencendo à mesma grande família nacional⁹. Segundo o autor, esse esforço unificador se dá através da promoção dos seguintes fatores: a) uma narrativa de nação na qual se processe a língua eleita como nacional; b) a invenção de uma tradição através dos mitos fundacionais; c) a idealização de um povo.

A problematização do tema como proposto por Hall retoma a teoria de Eagleton acerca do pensamento pós-moderno na medida em que afirma que o atual estágio do capitalismo vem implicando uma mudança estrutural na subjetividade contemporânea, o que gera a crise da identidade. De acordo com Hall:

Esse projeto produz o sujeito pós-moderno conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma 'celebração móvel' formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados. É definida historicamente e não biologicamente. O sujeito assume diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas em torno de um 'eu' coerente¹⁰.

A identidade em crise, enquanto celebração cultural móvel, mostra-se assim inapropriada para uma ideologia de identidade nacional necessária para incutir no cidadão um sentimento de unidade e comunidade. No contexto movediço da pós-modernidade, o indivíduo é descentralizado, tendo sua unidade desintegrada em diferentes facetas evocadas fortuitamente frente à necessidade de cada ocasião. Assim, a identidade nacional é vista por Hall apenas como mais uma dentre as várias identidades culturais, o que não determina seu fim e sim seu processo de reformulação frente às demandas político-econômicas contemporâneas.

Nesse terreno de incertezas e relativismos a literatura de João Melo e Nelson Saúte que nos guia através de seus mosaicos humanos e sociais por histórias que nos contam histórias vistas pelo lado de dentro.

2. LITERATURA E IDENTIDADE NACIONAL: JOÃO MELO E NELSON SAÚTE

As tendências presentes em Melo parecem se confirmar e refazer no contexto saútiano de uma Moçambique do século XXI. Ambos autores abandonam o discurso legitimador de estrutura quase fabular da narrativa do ser nacional para histórias de encontros e desencontros no âmbito do privado e do sentimental que se encerram frente ao cenário da nação. Melo com o seu livro repleto de estórias de amor, e Saúte, com sua obra cheia de morte, guiam o leitor pelos mundos de Angola e Moçambique sem necessariamente louvar a nação angolana e o moçambicana.

A diferença temática que prefere o pessoal e o subjetivo ao coletivo não indica que o discurso identitário foi esgotado. A identidade é um discurso em marcha, em constante processo e a forma como se apresenta em *Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir* e em *O rio dos bons sinais*, chama atenção para suas mudanças ao longo dos últimos 20 anos. A crítica, antes direcionada ao branco colonizador, agora não tem mais cor, torna-se uma crítica social direcionada à burguesia dominante e ao aparato burocrático nacional que emoldura as relações entre os homens e mulheres daquelas terras. “Direi apenas para resumir com uma expressão: *O camarada Tiro Infalível aburguesou-se*”¹¹

O que sucedeu com o camarada Tiro Infalível no conto “Crime e Castigo” se deu também com Pedro de “Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir”, com o homem da pistola .45 de “Fuligem” e tantos outros nas histórias de Melo. Aburguesados, todos iniciaram o processo de exploração pelo ambiente doméstico nas relações amorosas. O camarada Tiro Infalível explorava o amor de Lemba, sua esposa que se suicida depois de muitos anos de traição deste com Rita, a mulata-das-cinco-perucas; Pedro trai Ana; e o homem da pistola .45 adquire como esposa e propriedade, Necas. As exploradas, entretanto, não se calam: Lemba se suicida, Ana se separa e Necas troca o marido por outro homem, o que mostra um certo “virar de jogo” nas relações dessa natureza na medida em que a essas mulheres não é dada apenas voz, mas ação. Nesse grande jogo de alcova, algo é flagrante: o português ex-colono aqui já não tem culpa de nada. O processo histórico angolano que se delineia não é outro senão um dos anunciados por Frantz Fanon quando lembra que a principal armadilha da consciência nacional consiste em sua apropriação pela burguesia tornando-a um mecanismo de preservação da sua hegemonia. Aqui, a tradição que justifica um machismo desmedido caracterizado pela

contínua exploração da mulher. Nesse caso a nacionalidade angolana não coloca homens e mulheres no mesmo patamar, unindo-os como membros de uma comunidade que gozam dos mesmos direitos, ao contrário, o que vemos nas histórias de Melo é que justamente uma tradição inventada de angolanidade enquanto tradição poligâmica masculina é o argumento para o abuso da mulher.

No conto “Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir”, encontramos mais do que a representação do angolano típico que ilustra a identidade nacional através de histórias que remetem à ancestralidade, ao embate com o colonizador ou à descrição de características tipicamente angolanas afirmativas. Na prosa de João Melo encontram-se homens e mulheres de Angola num jogo reflexivo e crítico da identidade nacional através das várias outras identidades culturais que compõe e que chegam a sobrepor a sua identidade nacional. Segue uma passagem do conto que dá título ao livro:

Claro, claro, nunca cheguei a invocar as tradições africanas. Tanto eu quanto tu somos dois animais urbanos, temos uma formação europeizada (maldito colonialismo), as nossas raízes estão mergulhadas num limbo qualquer e a nossa experiência rural limita-se a uns piqueniques realizamos no km 8, um pouco antes de Viana, onde íamos comer cajús com os miudos e mais duas famílias amigas (íamos porque parece que se instalou uma empresa estrangeira precisamente no local dos nossos pacatos piqueniques). Mas, depois da independência, uma doença estranha assolou a cidade: os homens começaram a arranjar muitas mulheres (digo: publicamente) e atribuem isso a sombria influência irrevogável da tradição (forjou-se, concomitantemente, o hábito de dar às mulheres designações caricatas, como Luando Um, Luanda Dois, etc.). Não era pois por falta de estímulos externos que eu deixava de apelar à poderosa força da tradição para dar as minhas facadas no matrimônio, como diz o outro (eu próprio?)...¹²

O que encontramos no trecho aqui reproduzido expõe de forma crítica a invenção de uma identidade nacional através da criação de mitos e tradições. Ao invés de exaltar sua ancestralidade enquanto fator legitimador de uma prática banida do mundo dito “civilizado” criado pelo colonizador, a personagem reflete acerca do uso desse recurso enquanto justificador de ações que vão contra algumas instituições, nesse caso a do casamento. A personagem é consciente de seu papel na sociedade angolana e compreende-se em suas diversas identidades culturais como africano, europeizado, de classe mediana e alheio às tradições pré-coloniais daquele lugar. Com isso Melo dá corpo ao que Hall chama de crise da identidade do sujeito, antes crente nas tradições inventadas da nação, mas que agora as manipula enquanto discurso legitimador de suas faltas, pois a personagem Pedro tem plena consciência de que o argumento não passa de justificativa para seu comportamento.

Na obra de Nelson Saúte podemos encontrar dúvidas da mesma natureza no conto “Fotografia de William Faulkner”. Nessa história um jornalista decide escrever a história de anos de um famoso guerreiro da libertação da África do Sul com uma moçambicana e descobre, na vida dessa mulher, uma outra história de amor, instalando um impasse ao jornalista:

O escriba aponta tudo na sua Moleskine. A realidade que enfrentava ultrapassava a própria ficção. Que história iria contar? A do companheiro de Nelson Mandela, morto na Swazilândia em 1987? A do italiano Marcello Caltagirone?¹³

A dúvida da personagem nos ilustra uma mudança nos paradigmas daquilo que deve ser contado. O escritor, a procura de um romance para escrever, decide por não contar a história do herói nacional e vai perpetuar em sua narrativa as histórias dos desencontros amorosos da moçambicana Carla Motau. Em sua preferência pelo pessoal, intimista e subjetivo Nelson Saúte ultrapassa a fronteira da literatura que busca a formação de uma consciência nacional e caminha pelas movediças fronteiras das identidades culturais ao preferir a mulher ao mito. O mesmo se processa nos outros contos do livro nos quais, através das mortes e dos doces funerais, somos introduzidos às pacatas e duras rotinas de moçambicanos como vovó Mafaduco, a Menida dos Prazos, Gracioza e tantas outras. Histórias moldadas pela experiência da guerra civil que transforma a morte na experiência dominante, aglutinadora na qual todos se reconhecem em torno da qual tudo gira. As personagens de Nelson Saúte constituem assim um mosaico de diferentes indivíduos em suas facetas mais subjetivas: mulheres estéreis, apaixonadas e doces ao lado de homens calados, espertos, dedicados. O universo de *O rios dos bons sinais* traz, na simplicidade das personagens, a despreensão das grandes narrativas e o maravilhoso do trivial.

O que encontramos nas obras de ambos autores evidencia, portanto, o processo de formação identitária em marcha nas literaturas de Angola e Moçambique na medida em que somos brindados com personagens múltiplos e únicos em suas especificidades, carentes de voz na sua subjetividade e de representação em sua relação com o mundo que os cerca, mundo no qual os desafios giram agora em torno de um “eu” e um “outro” da mesma nação.

REFERÊNCIAS

ASHCROFT, Bill et all (org.) *The Empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*. London/New York: Routledge, 1989.

ASHCROFT, Bill et all (org.) *The Post-Colonial Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2006.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*. São Paulo:Universidade de São

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A , 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades de mediações culturais*.Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MELO, João. *Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir*. Lisboa: Caminho, 1998.

SAÚTE, Nelson. *O rio dos bons sinais*. Rio de Janeiro, Língua Geral: 2007

NOTAS

¹ ASHCROFT, 2005, p. 1

²HALL, 2003, p.95-123

³ ASHCROFT, 2005, p. 2

⁴ EAGLETON, 1998, p.7

⁵ EAGLETON, 2005, p. 25

⁶ ASHCROFT, 2006, p. 116

⁷ ANDERSON, 1983, p. 15

⁸ CHAVES, 1999, p. 30

⁹ HALL, 2006, p.59

¹⁰ HALL, 2006, p.12-13

¹¹ MELO, 1998, p.46

¹² MELO, 1999, p.82-83

¹³ SAÚTE, 2008, p.95

ENTRE A CASA E A RUA: O LUGAR DA MULHER NA POESIA DE ALDA ESPÍRITO SANTO, ALDA LARA E NOÉMIA DE SOUSA

Érica Antunes Pereira - USP*

Caminhando para os trinta e quatro anos de independência, Angola, Moçambique e São Tomé e Príncipe somam, juntos, aproximadamente 34 milhões de pessoas¹ que têm em comum o fato de estarem situados no continente africano e de possuírem como oficial a língua portuguesa, herança do histórico fato de terem sido, durante séculos, colônias do Império Português. A introdução de hábitos e costumes europeus abalou a tradição étnico-lingüística e sócio-cultural desses três países africanos que, subjugados, tiveram de se adaptar aos novos tempos e, ainda que sempre revelassem grande resistência ao sistema colonial, algumas mudanças de valores foram profundas, entre elas a instituição do patriarcado, responsável pelo enfraquecimento da atuação feminina em tais sociedades.

Antes do advento colonialista, vigorava, na maior parte da África subsaariana, o sistema sócio-político matrilinear, caracterizado pela ancestralidade a partir da figura materna e pelo direito da mulher à herança e à propriedade. É certo que a gerência e a disposição do patrimônio, em tal conjuntura, não cabiam às mulheres, e sim aos seus irmãos, e que a responsabilidade pela criação dos filhos e pela realização das tarefas domésticas era feminina; no entanto, o exercício do trabalho agrícola economicamente significativo aliado à capacidade gerativa e à maternidade, que representava o acréscimo da força de trabalho e da riqueza do grupo, garantiam-lhes desenvoltura e equilíbrio de poder em relação aos homens, encarregados de funções como a caça, a pesca e a guerra.

O discurso colonial estereotipou e objetificou o colonizado à medida que lhe incutiu a idéia da existência de *raças* mais aptas e melhores que outras; fosse pela cor ou pela classe social, o colonizado era sempre visto como primitivo e sua imagem se opunha à do colonizador racional, democrático e civilizado (cf. MEMMI, 1989). Quanto à mulher, além de sofrer os efeitos da colonização, foi também exposta ao sistema

* Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo (USP) e bolsista FAPESP. E-mail: erica.antunes@gmail.com

patrilinear que a relegou a uma condição ainda pior, a de duplamente colonizada, pois, conforme afirma Thomas Bonnici, a ideologia subjacente consistia “na junção das noções *metrópole* e *patriarcalismo*, que estavam empenhadas em impor a civilização européia ao resto do mundo” (2005, p. 229).

Consideradas, portanto, pelo discurso estereotipado, fracas, sensíveis, delicadas e inadequadas para o trabalho porque “incapazes de entender certos assuntos, de tomar decisões sérias” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 30), as mulheres foram equiparadas às crianças e, sob um falso manto protetor, mantidas longe da esfera pública, agora um privilégio masculino. Conseqüentemente, o seu papel econômico se tornou irrelevante e as tarefas domésticas passaram a ser vistas como um não-trabalho, reforçando a condição de subalternidade e provocando o apagamento feminino do meio social: elas não teriam direito a salário e a qualquer vantagem laborativa (férias, descanso semanal, aposentadoria) e sua atuação, limitada ao âmbito familiar, seria quase sempre isolada, desprovida da cooperação do marido ou dos filhos, o que as levaria, na dicção de Maria Lúcia Rocha-Coutinho, “a ser e a viver para os outros e não para si mesmas” (1994, p. 33), negando-se como pessoas e cidadãs.

Trata-se de uma “naturalização” da desigualdade entre os gêneros, fruto da hegemonia patriarcalista que se ampara na maternidade para justificar o lugar da mulher como reprodutora e não (mais) como produtora na sociedade. Essa teoria biológica, recusada no século XX, entre outros, por Simone de Beauvoir na conhecida assertiva de que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (1980, p. 9), deu origem à referida dicotomia dos espaços em público ou masculino e privado ou feminino, cujos reflexos perduram até a atualidade e podem ser comprovados pelo número de mulheres que ocupam, por exemplo, cargos de relevância nos atuais governos angolano, moçambicano e são-tomense, correspondente a, na melhor das hipóteses, 35,9% do total de membros².

Entregue às funções domésticas e à criação dos filhos, a mulher ficou exposta a um discurso determinado a inferiorizá-la e a afastá-la dos centros de poder que, marcados pela racionalidade, inteligência e eficácia, seriam contrários à afetividade e à intimidade tradutora do suposto mundo feminino. Esse processo de *outremização* (cf. SPIVAK, 1985; 1994)³, visando o esvaziamento social da mulher, determinou também a adoção, pela ordem do patriarcado, de um suposto valor universal (ou “essência feminina”) que a obrigou a se manter confinada, silenciada e sempre à margem da

História, nitidamente dominada pelo setor público e, portanto, pelos homens, que tinham – e, de certa forma, continuam tendo – a hegemonia.

1- ALDA LARA: A ENCRUZILHADA

Os primeiros poemas de Alda Lara, ao que tudo indica, foram escritos em 1948, ano em que, ingressando na Faculdade de Medicina de Lisboa, já tinha planos de retornar a Angola para “realizar uma vasta acção social” e “organizar postos de Assistência gratuitos, cursos de puericultura e informação sanitária para as mulheres indígenas” (ERVEDOSA, 1974, p. 68). Essa preocupação social, se por um lado é louvável, pelo outro se mostra perpassada por alguns equívocos ideológicos, como os constantes de sua palestra intitulada “Os colonizadores do século XX”, que, publicada no primeiro número da *Mensagem*, em 1951, e com o propósito de dar as boas-vindas aos novos estudantes, imagina-os de volta a Angola, após a conclusão dos estudos, casados com moças da metrópole que seriam suas “auxiliares” na promoção de uma “maior civilização” dos “criados negros” (LARA, 1996, p. 8). Para Alda, portanto, o fato colonial é não só incontornável como quase oportuno, de modo que não é de se espantar que, no mesmo texto, ela afirme que o papel das “raparigas africanas embora sendo importante não é primordial como o vosso”, cabendo àquelas a tarefa de acompanhar seus maridos, pois “em casos de domínio alguém tem que ser dominador, e as raparigas, neste caso, são quem se submete” (LARA, 1996, p. 8).

Nesse momento histórico – ou talvez por causa dele –, marcado pelo início da preocupação nacionalista que, alguns anos depois, em 1961, faria eclodir o processo de luta pela independência angolana, Alda Lara parece acatar a idéia da subalternidade feminina, vendo como características próprias ou naturais da mulher a gerência e/ou execução dos afazeres domésticos, a criação e educação dos filhos e até mesmo a satisfação das vontades do marido, iluminando, portanto, a teoria biológica que Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, combatia furiosamente nessa mesma época. Mas antes de refutarmos por completo o pensamento de Alda Lara, devemos considerar as conjunturas sócio-econômicas e políticas que norteavam a vida em Angola nos anos 40 e 50, como, por exemplo, o alto índice de analfabetismo da população (estimado em mais de 95%)⁴ e a submissão dos colonizados ao trabalho forçado – o chamado “contrato” – para atender as necessidades da metrópole, sem falar nas precárias condições de moradia, saúde e alimentação. Todos esses aspectos, somados à

imposição, por parte dos colonizadores, de uma cultura eurocêntrica regida pelo patriarcado, se não justificam, pelo menos suavizam as palavras da autora na referida palestra de boas-vindas dedicada aos estudantes africanos que chegavam a Lisboa.

Assim, herdeira de seu tempo, Alda Lara revela, em sua produção poética, o gosto pela forma fixa, metrificada e rimada, que aparece com alguma frequência ao longo de sua obra, sempre tematicamente imersa no cotidiano, valorizando “os papéis informais, as improvisações, a resistência das mulheres” e apreendendo o sujeito poético “como parte do mundo” (DIAS, 1994, p. 374), daí também a preferência pelo emprego da primeira pessoa do singular.

Presente na única obra de Alda Lara, *Poemas*, publicada *post mortem* em 1966, o poema “Voz na encruzilhada” (LARA, s.d., p. 47-49), datado de 1952, é composto em redondilha maior com rimas não regulares e apresenta um sujeito poético que, acompanhado de dois amigos, chega a uma “encruzilhada” e se vê obrigado a escolher o seu rumo.

Não é novidade que a “encruzilhada” seja o lugar onde se cruzam estradas ou caminhos e, portanto, analogamente considerado uma espécie de centro do mundo que leva à reflexão e à pausa, logo seguido pelo rompimento da zona de conforto e pela necessidade de uma tomada de decisão. É por isso que, no poema, o sujeito poético se vê, a todo instante, forçado a escolher entre dois amigos – um que tinha bom vinho e seguia para o Norte e outro que levava bom pão e ia para o Sul –, situação contraposta à união representada pelo “caminho/ muito direito e relvado”, cuja metáfora maior é a medalha dada pela “Mãe”, “uma só para os três”. Os signos “medalha” e “Mãe” chegam a se confundir pela metonímia se considerados sob o prisma da união, caracterizando-se, tanto uma quanto a outra, indissolúveis, “uma só para os três”. Em tal sentido, essa “Mãe”, grafada com a maiúscula alegorizante, assume um valor absoluto, transcendente, pois a figura materna é associada à fecundidade da terra, sendo concebida como a “mátria por oposição à pátria colonial” (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 227). Os verbos, no poema, oscilam entre o pretérito perfeito e o imperfeito, o que revela o interstício entre a ação e a indeterminação reforçado pelas anáforas, pelo emprego de reticências, pelos travessões indicativos do discurso direto e pela existência de um fio narrativo organizado em redondilhas maiores.

Além disso, levando em conta que o sujeito poético é feminino (“liberta”, “guiada”), o título “Voz na encruzilhada” se torna bastante significativo, à medida que representa o rompimento da tradição, fruto do patriarcado e do fato colonial, para

instaurar um novo tempo, delineado pela construção de um sujeito cuja pertença é social – ele deixa de ser objeto para se tornar parte do mundo – e que se torna capaz de sustentar uma vontade própria, mesmo que esta chegue à beira de uma letargia e se apresente como uma não-ação (“não disse nada”).

Nesse sentido, Eni Puccinelli Orlandi afirma que “o silêncio não é o vazio, ou o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma instância significativa. Isso nos leva à compreensão do ‘vazio’ da linguagem como um *horizonte* e não como *falta*” (2007, p. 68). Em outras palavras, precisamos atentar para o fato de que não agir é também uma espécie de ação, ou, melhor explicando, constitui uma ação por omissão, de modo que o caráter volitivo continua presente mesmo quando o sujeito poético se mantém “só na Encruzilhada”, já que neste caso a escolha é a permanência.

De qualquer forma, trata-se de uma “liberdade adiada”⁵, pois, ao focalizar um espaço público (“estrada” ocupada por “soldados”) e se valer de signos como o “pão”, o “vinho” e a “medalha” (que pode ser associada à hóstia), a mulher, neste poema, embora já rasure o discurso católico, europeu e masculino, ainda não assume o tom cotidiano que caracteriza o universo feminino, mantendo-se “liberta” e, paradoxalmente, “guiada”.

Outro aspecto a ser observado é que a chegada à “Encruzilhada” – escrita também com a maiúscula alegorizante – deu-se “pela boca da noite”, mais um símbolo de passagem que pode ser tomado como positivo ou negativo, conforme seja visto como a preparação para o dia (a reconstrução da própria vida) ou como a fermentação do vir a ser (as trevas e, por via de consequência, a morte).

Ao contrário do sujeito poético, os dois amigos já tinham uma noção do caminho a seguir, mas só o fizeram quando “vieram os soldados/ de ambos os lados da estrada”, o que de alguma forma reitera a inércia do sujeito poético na tomada de decisões. Quanto aos soldados, podemos pensá-los como militares ou como seguidores de uma causa – quem sabe um prelúdio dos partidos políticos que se formariam em Angola alguns anos depois –, já com um posicionamento notório. Com a partida dos amigos, um para o Norte e outro para o Sul, o sujeito poético, permanecendo “só na Encruzilhada”, acabou por adotar a si mesmo como um terceiro e próprio lado, o de guardião da amizade, de modo que ficaram sob os seus cuidados o “cantil do vinho”, o “saco de pão” e a “medalha/ que não podia partir/ e era uma só para os três”. No entanto, porque desprovido de partidários, esse ponto de interseção é bastante frágil e,

assim, alvo certo de ataques, inclusive dos próprios amigos, que, ao seguirem para o Norte ou para o Sul, filiaram-se a duas correntes ideológicas antagônicas.

Nessa senda, o tiroteio noturno que, advindo “de ambos os lados da estrada”, deu cabo do sujeito poético logo que “a manhã rompeu”, pode ser tomado em seus dois aspectos: o primeiro como a morte física propriamente dita – neste caso, o transcendental se apropria do poema, guiando-o até o seu desfecho – e o segundo como a morte simbólica da amizade e, sem dúvida, da memória, materializada pela “bala” traiçoeira que “prostrou” o sujeito poético, pelo “cantil do vinho/ todo partido e tombado” e pelo “saco do pão branquinho (...) do outro lado, caído”, enquanto a “medalha inteira,/ - única inteira para os três” jazia “tombada” sobre seu peito.

Felizmente, e contrariando as expectativas, os dois versos finais da antepenúltima e as duas últimas estrofes resgatam a esperança da manutenção da unidade – quiçá tocantes à igualdade, à nacionalidade e à identidade – em concomitância ao resgate do sujeito poético pelos amigos: “Vieram ambos [o do Norte e o do Sul] à estrada”. Se a morte física se configura, a simbólica não, pois os laços afetivos e a memória são preservados pelo gestual dos amigos que se reúnem na tentativa de salvar o sujeito poético. Este, por sua vez, embora fisicamente não mais sentisse nada “porque já tinha partido”, “andava agora feliz/ pelos caminhos sem dono,/ pelas estradas sem fim” graças à amizade comprovada e resistente às diversidades ideológicas de cada um.

A imagem da encruzilhada, neste poema, conduz a um encontro com os “outros”, sejam eles exteriores, como os dois amigos do sujeito poético, ou interiores, como a decisão de não tomar partido e, com isso, descobrir uma terceira via chamada autoconhecimento. Tal posição caracteriza, como afirmamos há pouco, uma rasura ao discurso masculino que preludia a assunção de uma liberdade no universo feminino, já que “para falar, o sujeito tem necessidade de silêncio, um silêncio que é fundamento necessário ao sentido e que ele reinstaura falando” (ORLANDI, 2007, p. 69). Assim, embora o sujeito poético tenha se mantido em silêncio ao longo de todo o poema, não há dúvida acerca da iminência de sua voz, como comprova o título “Voz na encruzilhada”. Trata-se de uma voz que fala pela via do silêncio.

2- NOÉMIA DE SOUSA: O APELO

Nascida em 1926, esta poeta moçambicana herdou do pai, ainda em tenra idade, já que foi alfabetizada entre os quatro e cinco anos, o gosto pela leitura. Aos oito anos, com a morte do pai, um alto funcionário público, a família teve de se adaptar à nova realidade financeira, mudando-se de residência e transferindo-se os filhos para a escola pública. Noémia de Sousa, assim, começou a enxergar e a experimentar na pele as injustiças sociais, resultando daí a sua “tomada de consciência”.

Alguns anos depois, a poeta concluiu o curso comercial na Escola Técnica e, trabalhando no jornal *O brado africano*, dirigiu uma página feminina, embora a transformasse numa “página para toda a gente” (LABAN, 1998, p. 283) por discordar do termo. Noémia participou também da Associação Africana e, por suas atividades nela, foi perseguida pela PIDE, o que consistiu num dos motivos – o outro era a vontade de conhecer a família – para sua ida a Lisboa, no final de 1951, onde conheceu, entre outros, Alda Espírito Santo, com quem apresentou trabalhos sobre música e dança no Centro de Estudos Africanos.

Essa preocupação com as injustiças sociais daria lugar a uma poesia de contorno social e voltada para a dura vivência dos moçambicanos no período da pré-independência. Na década de 1950, a preocupação acerca do papel da mulher na sociedade também já era uma característica da produção literária de Noémia de Sousa, como podemos observar no poema “Apelo” (2001, p. 95), que, datado de 21 de maio de 1951, apresenta as agruras das mulheres que saíam do subúrbio para a cidade a fim de vender carvão e, para tanto, apregoavam em ronga: “Macala”.

O poema é construído a partir de uma seqüência narrativa marcada pelo prosaísmo e pelo emprego de travessões enunciativos da venda do carvão pela “irmã do mato”, cuja voz “cansada” é estrangulada e fuzilada por alguém que o sujeito poético não determina, mas que insinua estar ligado à repetitiva labuta diária e, principalmente, à situação vivenciada pela população durante a vigência do período colonial. Nesse sentido, Noémia de Sousa, mais uma vez, dá vazão aos papéis informais desempenhados por sujeitos que, em consequência de sua condição social, até então estavam emudecidos, de modo que, assim agindo, provoca a demolição do “pensamento normativo, metafísico, fundante” (DIAS, 1998, p. 252).

Em “Macala”, uma dose de humanitarismo permeia o olhar do sujeito poético, que, notando a ausência da mulher que vendia carvão, entrevê nas flores roxas da seringueira “um mau presságio”: onde estaria ela, “com seus filhos eternos/ (um nas costas, outro no ventre)”? Na época em que foi escrito o poema, a taxa de fertilidade era

muito superior à atual, que corresponde a 5,3 filhos por mulher. Do pensamento acerca do sumiço da mulher parte o pedido à “África, minha mãe-terra” para que não abandone aquela “irmã heróica” e, portanto, merecedora de ser perpetuada “no monumento glorioso dos teus [da mãe África] braços”.

Assim, a denúncia da situação da mulher que vendia carvão para sobreviver determina o seu *status* perante o sujeito poético; este, por sua vez, admira-a pela força e pela persistência da voz que, mesmo cansada e reduzida a um “sussurro rouco,/ desesperado e trágico”, nunca se rendeu aos desmandos da situação colonial, ou seja, mesmo estrangulada ou fuzilada, jamais seria silenciada, posto ter seu lugar garantido na memória africana ou, mais especificamente, moçambicana.

3- ALDA ESPÍRITO SANTO: A VEZ PRIMEIRA

Ao longo de sua História, São Tomé e Príncipe atravessou períodos de crise, como, por exemplo, o massacre de Batepá que, ocorrido em fevereiro de 1953 em decorrência de uma manobra política do então governador Carlos Gorgulho, significou a morte de mais de mil pessoas que manifestaram resistência ao regime do “contrato” – trabalho forçado – vigente desde 1875. Pouco antes disso, mais precisamente em 09 de janeiro de 1953, Alda Espírito Santo regressava de Lisboa e, vivenciando a situação que fazia daquele um “ambiente escaldante” (LABAN, 2002, p. 86), escreveu às pressas um artigo a respeito daquelas injustiças sociais todas e o enviou, por meio de Palma Carlos⁶, a Portugal, com a recomendação de que o entregasse a Agostinho Neto, então estudante de Medicina⁷. Este fato demonstra a organização e o entrosamento dos africanos que, na metrópole, reuniam-se e promoviam palestras tanto na Casa dos Estudantes do Império quanto no número 37 da Rua Actor Vale, a casa da Tia Andreza, como ficou conhecida a morada da família Espírito Santo, que, ao abrir as portas aos então jovens intelectuais, “permitiu a aproximação de gerações e a transmissão de um caldo de cultura em vias de se perder” (MOURÃO, 1997, p. 125). Alda Espírito Santo fez parte dessa geração e contribuiu quer para a (re)afirmação dos valores africanos⁸, quer como fomentadora da luta pela independência que começava a brotar. Essa celebração da terra natal percorre a obra da autora todo o tempo, tanto é assim que seu primeiro livro, publicado em 1978⁹, tem o título *É nosso o solo sagrado da terra*. Mas é na denúncia das injustiças sociais que encontramos a característica mais marcante na poesia de Alda Espírito Santo, que se vale das situações cotidianas para dar voz aos

silenciados ou inferiorizados pelo sistema colonial, como podemos ver no poema “Pela vez primeira” (1978, p. 141).

O fundo histórico deste poema está atrelado às manobras políticas do governador Carlos Gorgulho, que, em 1947, desejoso de atrair a mão-de-obra local para laborar nas roças sob o regime do contrato, aumentou o imposto individual e proibiu a produção e o comércio do vinho de palma, retirando das sanguês – mulheres trajadas de acordo com a tradição – a sua base econômica. Em entrevista a Michel Laban, a poeta explica:

A maior parte das mulheres eram analfabetas. Quando se fazia a extracção do óleo de palma – a sua extracção era um processo muito complicado, manual –, ficava o coconote. O invólucro exterior, duro, era partido à pedra, e saía o coconote que era exportado para fazer óleo. Era uma forma de sobrevivência das mulheres: partirem o *caroço* (ou coconote) e venderem-no nas lojas. Creio que houve uma altura em que por qualquer razão obstaram a que a mulher vendesse o *caroço*, que era afinal a sua forma de sobrevivência e manutenção dos filhos. Elas juntaram-se em multidão e foram perante as autoridades protestar. Conseguiram de novo vender o *caroço*. (LABAN, 2002, p. 95-96).

Observemos, no poema, que a terceira pessoa e a predominância dos verbos de ação no presente do indicativo estendem o tom insubordinado da poesia de Alda Espírito Santo para o silêncio quebrado por aquelas mulheres que têm “fome” não só de alimento, mas também de falar. Desta forma, a condição de “duplamente colonizadas” atribuída às mulheres africanas passa a ser contestada a partir da experiência cotidiana e pelo signo da união: juntas, elas transformam o silêncio em grito, ganhando força – e fôlego – para reivindicar seus direitos e conquistar novos espaços, já hoje garantidos pelo princípio da isonomia previsto no art. 15 da Constituição da República Democrática de São Tomé e Príncipe.¹⁰

Concluindo, representar poeticamente o cotidiano feminino é – com a licença da cabo-verdiana Fátima Bettencourt – como “semear em pó”, numa terra que, apesar de regada a suor ou lágrima, ainda assim é capaz de germinar a semente, transformá-la numa pequena muda e, mais tarde, num ancestral e longo imbondeiro que representa não só as vozes de Alda Espírito Santo, Alda Lara e Noémia de Sousa, mas de todas as mulheres são-tomenses, angolanas e moçambicanas.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De Vãos e Ilhas: literatura e comunitarismos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá: Eduem, 2005.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. “Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças”. In *Estudos Feministas*, ano 2. Rio de Janeiro: UFRJ; CIEC, 2. sem. 1994, p. 373-382.

_____. “Hermenêutica do cotidiano na historiografia contemporânea”. In *Projeto História*, n. 17. São Paulo: PUC, 1998, p. 223-258.

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. Luanda: Edição da Sociedade Cultural de Angola, 1974.

LABAN, Michel. Encontro com Noémia de Sousa. In: *Moçambique. Encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, v. 1, p. 243-346.

_____. Encontro com Alda Espírito Santo. In: *São Tomé e Príncipe. Encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2002, v. 1, p. 61-104.

LARA, Alda. *Poemas*. 4. ed. Porto: Vertente, s.d.

_____. Os colonizadores do século XX. In *Mensagem. Boletim da Casa dos Estudantes do Império (1º vol.)*. Lisboa: ALAC, 1996, p. 2-10.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Trad. Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

MOURÃO, Fernando. “Memória dos anos cinqüenta”. In: *Mensagem*. Lisboa: Editora ACEI, 1997, p. 125.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SANTO, Alda Espírito. *É nosso o solo sagrado da terra*. Lisboa: Ulmeiro, 1978.

SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. Maputo: AEMO, 2001.

SPIVAK, Gayatri. “The Rani of Simur”. In BARKER, Francis (ed.). *Europe and its Others*. Vol. 1. Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature. Colchester: University of Essex Press, 1985.

_____. “Quem reivindica a alteridade?” Trad. Patricia Silveira de Farias. In HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 187-205.

NOTAS:

- 1- Segundo estimativas de 2005, as populações de Angola, Moçambique e São Tomé e Príncipe perfaziam, respectivamente, o total de 14.533.000, 19.420.036 e 148.968 habitantes. (Fontes: United Nations Population Division. *World Population Prospects: The 2002 Revision*. V. 1: Comprehensive Tables; Instituto Nacional de Estatística de Moçambique; Instituto Nacional de Estatística de São Tomé e Príncipe).
- 2- Para o nosso levantamento de dados, consideramos os cargos de Ministra de Estado, Deputada e Governadora de Província. Moçambique tem o maior número de mulheres no Poder, correspondente a 35,9% do total de membros: 08 Ministras (de um total de 28), 94 Deputadas (de um total de 250) e 02 Governadoras (de um total de 11). Em Angola, as mulheres somam 12,9% do total de membros: 07 Ministras (de um total de 31), 33 Deputadas (de um total de 268) e 01 Governadora (de um total de 18). São Tomé e Príncipe tem o pior índice, com 11,4% de mulheres no Poder: 05 Ministras (de um total de 13), 03 Deputadas (de um total de 55) e nenhuma Governadora.
- 3- De acordo com Spivak, *outremização* é o processo pelo qual o discurso imperial fabrica o “outro”, de modo que este seja tomado como excluído ou sujeito dominado pelo discurso de poder.
- 4- Atualmente, a taxa de analfabetismo está estimada em 32,6%. (Fonte: World Bank. *World Development Report CD-ROM 2007*. Washington: The World Bank, 2007).
- 5- A expressão “liberdade adiada” é de Dina Salústio e intitula um conto de sua obra *Mornas eram as noites* (Lisboa: Instituto Camões, 1999, p. 7-8).
- 6- Manuel João da Palma Carlos era um advogado português que denunciou o massacre e, por isso, foi perseguido e preso.
- 7- Após esse fato, Agostinho Neto, que mais tarde seria o primeiro presidente angolano, dedicou a Alda Espírito Santo o poema “Massacre em São Tomé”.
- 8- Sobre a Negritude, diz Alda Espírito Santo: “A negritude era uma afirmação necessária porque os povos africanos eram tidos pelos outros como inferiores. Era necessário que os africanos tomassem consciência da sua identidade” (LABAN, 2002, p. 67).
- 9- Embora a publicação tenha ocorrido somente em 1978, os poemas foram escritos desde o final dos anos 40.
- 10- O artigo 15º prevê os princípios de igualdade: “1. Todos os cidadãos são iguais perante a lei, gozam dos mesmos direitos e estão sujeitos aos mesmos deveres, sem distinção de origem social, raça, sexo, tendência política, crença religiosa ou convicção filosófica. 2. A mulher é igual ao homem em direitos e deveres, sendo-lhe assegurada plena participação na vida política, econômica, social e cultural”.

CARLOS DE OLIVEIRA: POESIAS PARA TRANSFORMARFábio Moreira - PUC/RJ¹

Pergunto ao vento que passa
Notícias do meu país
E o vento cala a desgraça
O vento nada me diz.
(...)

Pergunto à gente que passa
Por que vai de olhos no chão.
Silêncio – é tudo o que tem
Quem vive na servidão.
(...)

E a noite cresce por dentro
Dos homens do meu país.
Peço notícias ao vento
E o vento nada me diz.
(...)

Mesmo na noite mais triste
Em tempo de servidão
Há sempre alguém que resiste
Há sempre alguém que diz não.²

Escolhi o poema *Trova do vento que passa*, do poeta português Manuel Alegre, para abrir esse trabalho, considerando a sua referência a um período muito particular da história de Portugal: a ditadura salazarista. Os versos “Pergunto à gente que passa/por que vai de olhos no chão” parecem aludir à atmosfera particular e sombria que o regime de Salazar impôs à sociedade portuguesa na primeira metade do século XX. Em meio à obscuridade fascista, num país onde o silêncio imperava, o Neo-Realismo surgiu como

¹ Mestrando em Estudos Literários – PUC/RJ

um movimento artístico que buscou fazer uma literatura consciente e que reagisse à atmosfera sufocante que pairava sobre Portugal.

O Neo-realismo português encontrou os seus temas principais na dinâmica histórica e social da luta de classes, exigindo à arte e aos artistas um compromisso e uma militância que eram o oposto da teoria da “arte pela arte”. O artista deveria ser uma força ativa, considerando o homem como um ser social, afastando-se, conseqüentemente, do subjetivismo. A identidade do movimento neo-realista se encontra na tensão entre as concepções artísticas e ideológicas, que Rosa Maria Martelo sintetiza como um movimento que “passa fundamentalmente pela discussão do papel social do artista e dos modos de expressar, em arte, uma nova posição ideológica”.³ Não se pretende aqui discutir a polêmica gerada em torno da arte neo-realista, como a de que havia uma negação da esfera estética e uma subjugação do fenômeno artístico e literário a propósitos políticos e ideológicos que mergulharam muitos dos neo-realistas num mar de equívocos, pois o que nos interessa aqui é estabelecer a relação entre a poesia de Carlos de Oliveira e o mundo, entre a voz do poeta - que é coletiva e portadora de uma eficácia simbólica de conscientização do povo para modificar a obscura realidade - e seus destinatários.

Carlos de Oliveira foi um escritor profundamente comprometido com a consciência e a luta de classes, combinando a preocupação de uma intervenção social com uma reflexão sobre a escrita no processo de sua produção. Com sua obra, pretendeu arrancar a sociedade portuguesa do seu estado de sono, de sua inércia moral para um questionamento, para um repensar da história de Portugal, que se fazia fundamental na primeira metade do século XX. Dessa forma, pretendemos analisar o posicionamento crítico e político do intelectual e escritor português Carlos de Oliveira e a sua articulação dentro do movimento neo-realista português, movimento artístico e cultural indissolivelmente ligado à luta pela liberdade e à democracia e contra a ditadura fascista em Portugal. Escolhemos, para tanto, alguns poemas publicados nos livros *Turismo* (1942), *Mãe Pobre* (1945) e *Colheita Perdida* (1948), de maneira que possamos examinar o modo como o escritor Carlos de Oliveira pôs sua palavra à disposição da luta social, em prol de um projeto histórico que acreditava na transformação social de um país cerceado e dominado pela ditadura salazarista. Nesse contexto, a poesia de Carlos de Oliveira funciona como um instrumento de denúncia a serviço de um projeto político libertário.

Do livro de poesias *Mãe Pobre*, publicado em 1945, pode-se depreender uma produção matricial e uma espécie de base para a integração e afirmação do escritor Carlos de Oliveira dentro do Neo-Realismo português, firmando-se como uma chave para uma adequada compreensão e avaliação do seu processo de criação e desenvolvimento. Mas para delinear melhor as propostas traçadas por Carlos de Oliveira no livro de poesia *Mãe Pobre*, é de grande relevância que nos voltemos à sua primeira produção poética, *Turismo*.

Publicado em 1942, *Turismo* integrou a coleção *Novo Cancioneiro*. As obras dessa coleção foram fortemente determinadas em retomar os textos da tradição oral, recuperando o cancioneiro da época medieval como uma nova maneira de olhar o mundo e opor-se à elite do Modernismo português. O título é bastante significativo se posto ao lado da proposta neo-realista de recolher uma produção popular e resgatar os temas e as formas da poesia do cancioneiro medieval, seguindo os objetivos de uma “renovação poética em articulação com as opções estético-ideológicas”, segundo Rosa Maria Martelo.⁴

Turismo pode ser dividido em três partes: “Infância”, remetendo-se a uma reorganização do mundo e como uma resposta à arte que volta-se para o conteúdo, promovendo uma ruptura com a linguagem didática do Neo-realismo e provando ser possível a confluência de um trabalho formal e de conteúdo ao mesmo tempo; “Amazônia”, como uma espécie de memorização de sua infância no Brasil e “Gândara”, lugar de Portugal onde o escritor foi acolhido e onde se estabelece as correlações entre a aridez da vida dos camponeses e a aridez da terra. Nessas duas últimas partes, o poeta relembra as paisagens físicas e humanas, retratando uma Amazônia de natureza exuberante e a Gândara de uma natureza seca, parada e estagnada. Para Rosa Maria Martelo, o termo, a palavra que dá título ao livro de poesias – *Turismo*, “constitui um microtexto deceptivo e pleno de ironia, porquanto o espaço em que se movimenta o sujeito (...) é o de uma paisagem socialmente caracterizada pela carência de quase tudo”.⁵

Para Manuel Gusmão⁶, *Turismo* “ganha um valor de certo modo matricial” na medida em que reúne os elementos dos lugares da memória do poeta. Essa produção poética parece corresponder a uma reprodução da memória do poeta, expondo uma sequência de passagens sociais de carência como parte constituinte de um discurso referencial. A ação afirmativa, instauradora e interrogativa do poeta configura o melhor exemplo do poder mágico da palavra poética:

I

Terra
sem uma gota
de céu.

II

Tão pequenas
a infância, a terra.
Com tão pouco
mistério.
Chamo às estrelas
rosas.
E a terra, a infância,
crescem,
no seu jardim
aéreo.

III

Transmutação
do sol em ouro.
Cai em gotas,
das folhas,
a manhã deslumbrada.

IV

Chamo
a cada ramo
de árvore
uma asa.

E as árvores voam.

Mas tornam-se mais fundas
as raízes da casa,
mais densa
a terra sobre a infância.

É o outro lado
da magia.

V

E a nuvem
no céu há tantas horas,
água suspensa
porque eu quis,
desmorona-se e cai.

Caem com ela
as árvores voadoras.

VI

Céu
sem uma gota
de terra.⁷

No trecho do emblemático poema *Infância*, a ação do poeta faz crescer a terra e a infância, transmutando os elementos palpáveis, tão sem significado, “com tão pouco mistério” em elementos poéticos, revelando o “outro lado da magia” e a possibilidade de conciliar o poder da poesia com a ação social.

Nos poemas de *Turismo* há uma denúncia que se intenciona a partir das contradições sociais que “permitem a alguns a superficialidade turística de passar de leve e ao lado do sofrimento dos outros”.⁸ O eixo temático do qual *Turismo* é composto é a carência social, veiculada como um objeto da solidariedade do sujeito, cuja infância é vista sob a ótica da denúncia de uma exploração e opressão social. Dotado de plena intenção humanista, *Turismo* tem o objetivo de denunciar as situações de injustiça social através de uma poesia de intervenção empenhada na transformação social de fundamentação marxista.

Essa fundamentação marxista é percebida mais nitidamente em *Mãe Pobre* que, segundo Rosa Maria Martelo, é o livro que mais corresponde a uma poética caracterizável como neo-realista, podendo nele verificar-se a problemática das tensões e dos problemas de tão polêmico movimento. Publicado em 1945, este livro corresponde, ainda, “a uma reelaboração do projeto seguido pelo título *Turismo*, que anunciava uma obra em preparação”⁹

Mãe Pobre, tomando aqui as palavras de Manuel Gusmão, “estabelece uma relação entre a poesia e o mundo, entre a voz [do poeta] e seus destinatários. A poesia é a voz, o veículo da interlocução; a voz é a ação, portadora de uma eficácia simbólica”. E é através dessa voz coletiva que o poeta exerce o papel de um intelectual que conscientiza o povo, para a partir daí modificar a obscura realidade que os limitava, conjugando a cultura e a ação política a uma luta contra o Fascismo. Ao promover um diálogo que tem o intuito de unir e conscientizar o povo na luta contra a opressão exercida pela ditadura salazarista, *Mãe Pobre* corrobora com o projeto de intervenção na sociedade.

Um dos traços característicos de *Mãe Pobre* é o de um poeta que não fala sozinho, portador de uma voz “que se destaca, na surdina das vozes que traduz, apenas porque a missão do poeta é a de cantar, de dizer de forma audível o sofrimento comum”.¹⁰

A democratização explícita de sua auto-intitulada “tosca e rude” poesia, cuja inspiração é tirada do coletivo, da voz do outro, do povo, é facilmente notada no poema “Coração”, no qual o poeta afirma ser a poesia o veículo para o fim a que se propõe. A

alteridade atribuída ao livro *Mãe Pobre* demonstra os laços de solidariedade entre o poeta e o povo, reivindicando para este último uma integração que desencadeasse uma ação coletiva:

1

Tosca e rude poesia,
meus versos plebeus
são corações fechados,
trágico peso de palavras
como um descer da noite
aos descampados.

Ó noite ocidental,
que outra voz nos consente
a solidão?
Cingidos de desprezo,
somos os humilhados
cristos desta paixão.

E quanto mais nos gelar a frialdade
dos teus inúteis astros,
mortos de marfim,
mais e mais, gênio do povo,
tu cantarás em mim.

2

Olhos do povo que cismais chorando,
olhos turvos de outrora,
chegai-vos ao calor que irá secando
o coração – da chuva que em nós chora.

3

Quem soprou na Gândara
a última chama?
Se quiseres, ó morte,
abro-te os lençóis
e dou-te a minha cama.

Vai meu coração
pelas aldeias moiras
onde pena e erra,
peregrinação
ao tojo da terra.

Caminheiro cansado
sem nenhum bordão,
onde houver um sonho
para ser sonhado
está meu coração.

4

Canta na noite, sentimento da terra
ou morreste, flor estranha?
Há tanto que chove e nós sem lenha,
sem paz e sem guerra.

Há tanto. E eu sei lá bem

se inda persistes,
minha incólume esperança.
Vão-me doendo os olhos já de serem tristes.

Vão-me doendo,
que mos turva de sombra o desespero.
E escrevendo à luz débil me pergunto
se é a morte ou a manhã que espero.

Nesse poema é latente a intervenção social: “Quem soprou na Gândara a última chama?”, mas é necessário repetir que o poeta não se faz porta-voz, pois a voz do povo é que canta através dele: “(...) gênio do povo, tu cantarás em mim”. Esse *tu* refere-se ao povo português, que é convocado para fazer dos versos do poeta um utensílio de pensamento e denúncia. Ao fazer-se porta-voz do povo, Carlos de Oliveira lapida a linguagem deste e a transforma em linguagem poética, em uma linguagem que se torna conscientizadora e profunda, e a utiliza como um instrumento de transmissão de um modo de pensar, que poderá levar a uma vontade de mudança.

Mesmo movido por um forte “sentimento da terra”, o poeta não é afirmativo, pois mostra-se tenso, desesperado, oscilante. Ao propor questões para serem refletidas, o poeta mostra-se duvidoso: “Há tanto que chove e nós sem lenha,/sem paz e sem guerra”, pois nesse mar de estagnação do povo português, o poeta questiona: “E eu sei lá bem/ se inda persistes,/ minha incólume esperança./ Vão-me doendo os olhos já de serem tristes”. Mas essa dúvida não o faz desistir de examinar sua própria consciência, de questionar o ânimo perdido a que seu povo se entregou, por que assim abdicaria e abster-se-ia de transformar a realidade opressora e obscura que o cercava a si e a seu povo. Mesmo com a dor que transtorna (“Vão-me doendo[os olhos], / que mos turva de sombra o desespero.”), o poeta confia no poder de transformação que a poesia é capaz de efetivar: “E escrevendo à luz débil me pergunto/ se é a morte ou a manhã que espero”.

Se *Mãe Pobre* é tido como a enunciação do combate proposto pelo Neo-realismo e, numa perspectiva mais reduzida, por Carlos de Oliveira, o livro posterior, *Colheita Perdida*, publicado em 1948, representa, segundo Rosa Maria Martelo, “o que o título sugere; não que o compromisso em *Mãe Pobre* seja quebrado, mas há um adiamento, um hiato ou, mais exatamente, um desvio”¹¹, uma vez que os poemas nele presentes “acentuam o momento sombrio da dialética do desespero.”¹²

Só, em meu quarto, escrevo à luz do olvido;

Deixai que escreva pela noite dentro:
Sou um pouco de dia anoitecido
Mas sou convosco a treva florescendo.

Por abismos de mitos e descrenças
Venho de longe, nem eu sei de aonde:
Sou a alegria humana que se esconde
Num bicho de fábulas e crenças.

Deixai que conte pela noite fora
Como a vigília é longa e desumana:
Doira-me os versos já a luz da aurora,
Terra da nova pátria que nos chama.

Nunca o fogo dos fâscios nos cegou
E esta própria tristeza não é minha:
Fi-la das lágrimas que Portugal chorou
Para fazer maior a luz que se avizinha.

Buscando corroborar a proposta anunciada pela poesia de Carlos de Oliveira, podemos dizer que o poema “A noite inquieta”, acima transcrito, ecoa como o sinal de uma “vigília longa e desumana” a que se propôs para vislumbrar uma transformação por meio de uma conscientização das mentes e de transformação da realidade portuguesa através de uma reflexão sobre um momento histórico em que os grandes problemas dos homens deixaram de ser individuais para serem coletivos.

REFERÊNCIAS

ALEGRE, Manuel. *Praça da Canção*. Lisboa: Campo das Letras, 1998.

GUSMÃO, Manuel de. *A poesia de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Seara Nova, 1981.

LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e forma da poesia neo-realista*. Lisboa: Ulisséia, 1968.

MARTELO, Rosa Maria. *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*. Porto: Campos das Letras, 1998.

OLIVEIRA, Carlos de. “Infância”. Turismo. In: *Trabalho Poético*. Lisboa: Caminho, 1992.

PITA, António Pedro. “A árvore e o espelho”. In: *Encontro Neo-realista*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-realismo/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1997.

RODRIGUES, Urbano Tavares. “O Neo-Realismo geo-social, político e artístico”. In: *Encontro Neo-realista*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-realismo/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1997.

NOTAS

¹ ALEGRE, 1998, p.17.

² MARTELO, 1998, p.83.

³ Idem, p.96.

⁴ Idem, p.201.

⁵ GUSMÃO, 1981, p.27.

⁶ OLIVEIRA, 1992, p.17-22.

⁷ MARTELO, 1998, p.201.

⁸ Idem, p.208.

⁹ Idem, p. 212.

¹⁰ Idem, p.226.

¹¹ GUSMÃO, 1981, p.30.

¹² MARTELO, 1998, p.231.

O PROCESSO INVESTIGATIVO EM *BALADA DA PRAIA DOS CÃES*

Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro - UNESP*

INTRODUÇÃO

Neste trabalho procuraremos promover uma leitura de *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, enfocando, principalmente, a paródia do romance policial realizada por essa narrativa. A paródia ao gênero policial tem, segundo nossa perspectiva, seu cerne no desdobramento da noção de investigação, uma vez que, a perquirição sobre o crime é suplantada pela atuação de um narrador/autor que focaliza não a resolução do enigma, mas a construção de uma narrativa sobre ele. Nesse sentido, o romance cardosiano torna-se uma obra sobre a construção de narrativas, a sua própria e a do detetive, colocando-as em questão, questionando-as, investigando-as. A noção de investigação, tradicional nos romances policiais, se desdobra transformando-se num elemento estrutural central da obra, como buscaremos demonstrar.

1 UMA ESPIRAL DE INVESTIGAÇÕES

Em termos gerais, poder-se-á dizer que em *Balada da Praia dos Cães* se encontram as características que, grosso modo, são consideradas como fundadoras do gênero policial (principalmente em sua versão clássica): a estruturação em duas histórias (a do crime e a da investigação), a presença de uma estrutura investigativa e a homologia detetive-leitor.

No que diz respeito à presença das duas histórias, deve-se destacar que o próprio modo como o romance de Cardoso Pires é estruturado parece fazer referência a essa peculiaridade do gênero policial. Note-se como a divisão da obra em duas partes, uma intitulada “A investigação” e a outra “A reconstituição”, reproduzem, como quer Piteri¹, na estrutura do romance as fases de um processo-crime. Além disso, à semelhança do romance enigma, na narrativa de Cardoso Pires, temos a configuração da “ausência” da

* Mestrando em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. São José do Rio Preto – SP – Brasil. Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri. Bolsista FAPESP.

“história do crime” propriamente dita; o que temos é o seu resultado, ou seja, não encontramos imediatamente narrado os acontecimentos que levaram à morte do Major Dantas Castro, mas nos é apresentado o seu corpo. Nesse sentido há que se notar que o romance cardoseano usa um procedimento semelhante ao de um Van Dine, por exemplo. Vejamos como se inicia a obra de Cardoso Pires²:

CADÁVER DE UM DESCONHECIDO
encontrado na Praia do Mastro em 3-4-1960:

1. Indivíduo do sexo masculino, 1,72m de altura, bom estado de nutrição, idade provável cinquenta anos-----
2. não aparenta rigidez cadavérica, não tem livores-----
3. na calote craniana, ao nível da sutura dta. occipito-parietal, há uma perfuração circular de 4mm de diâmetro provocada por projétil [...]

E agora observemos as primeiras linhas de um romance do Van Dine³:

Odell Margaret

Rua Setenta e Um, 184, Oeste. Assassinato. Estrangulada por volta das vinte e três horas. Apartamento saqueado. Jóias roubadas. Corpo descoberto por Amy Gibson, camareira.

Em ambos os textos a primeira “informação” dada ao leitor é a da existência de um corpo, de que houve um crime, e isso é o que basta sobre a “primeira história” nesse momento, pois é o papel da “história da investigação” descobrir o que houve na “história do crime”. Instaure-se, portanto, a investigação no centro da narrativa, investigação essa que é conduzida pelo detetive, mas também pelo leitor a partir do relato do narrador. Essa investigação, no entanto, não se restringe a uma tentativa de esclarecimento acerca dos fatos ligados ao crime, expandindo-se para uma perquirição das narrativas sobre o crime; investigando, inclusive, o próprio romance.

Há freqüentemente na obra uma desestabilização tanto da noção de “saber” quanto da de “verdade”, que se dá em pelo menos três sentidos, todos eles ligados a uma falta de credibilidade que atinge aqueles que constroem as narrativas: o primeiro está ligado à narração conforme a consciência dos personagens, em especial a de Elias, que, muitas vezes, é flagrado em dúvidas sobre os acontecimentos; o segundo refere-se a uma falta de credibilidade das fontes de informação, principalmente no que diz respeito ao depoimento de Mena; o terceiro relaciona-se com intervenções pontuais do narrador/autor que questionam a narrativa. No primeiro caso temos a construção de um

“detetive imperfeito”, que não trilha o tradicional caminho da dedução certa; no segundo, confrontamo-nos com diferentes histórias, todas elas manchadas pela dúvida quanto à sua fidedignidade; no terceiro, deparamo-nos com um sujeito textual que imerge sua narrativa nesse mar de dúvidas e desconfianças e faz com que recaia sobre ela o mesmo ceticismo.

O primeiro modo de desestabilização da “verdade” e, por extensão, do “saber”, ocorre majoritariamente por meio das focalizações mediadas pela consciência do detetive, que, em diversos momentos da narrativa, mostra-se vacilante, vê-se diante de pistas que não consegue decifrar. É o que se presencia no trecho: “Quando é que o Barroca foi alertado para estes avisos? Em 15-5-59 na sua cama de caserna ou depois, numa leitura segunda, na Casa da Vereda? Com que pressentimento infernal sublinhou ele aquilo, com que intenção?”⁴. Aqui se identifica o trabalho de reconstrução e de preenchimento de lacunas praticado pelo detetive, que tenta estabelecer nexos entre os vestígios e os acontecimentos, mas fica patente a sua desorientação, as suas dúvidas, que vão ressurgir, entre outros momentos, no “baile das datas”: “Mas revelado, quando? Na véspera do crime, como dissera Mena ao arquitecto? E hoje é a própria Mena que tem dúvidas [...]”⁵. Note-se como estão aqui expressos os questionamentos de Elias, mas também a desconfiança dele com relação à versão dos fatos contada por Mena, desconfiança que permeia praticamente toda a história. Adentramos, agora, numa imbricação entre o primeiro e o segundo modos de desestabilização do saber, pois, para além das dúvidas do detetive acerca dos acontecimentos, temos o seu descrédito com relação às várias versões sobre eles. Nesse sentido, o trecho a seguir parece ser bastante ilustrativo:

O Paris de cabo era ali amarrado à Casa da Vereda, ele que não pensasse escapar. Ali. Paris-sur-Tage, estúpida de graça. E mais uma vez era impressionante a clareza com que expunha, sentia-se nele a tal felicidade dramática de que falava Mena há bocado.

(Felicidade dramática, ela disse isso? Elias aperta o olho amolecido neste embalar do conto de Mena.⁶

A dúvida do detetive não recai mais sobre uma ação, ou sobre as circunstâncias que levaram a ela. No fragmento acima, o que está em jogo é a própria narrativa: a pergunta não é acerca da veracidade de um acontecimento, mas sobre o que foi contado e como foi. Note-se como o cerne do questionamento passa do nível fenomenológico para o representativo e como o foco deixa de ser a verdade dos acontecimentos e passa a

ser a da narração. Essa mudança parece inserir uma profunda descrença na noção de “verdade” na narrativa cardoseana, pois, o que se questiona são as fontes, os depoimentos, dos quais tanto o detetive quanto o narrador se utilizam. Tal contestação torna-se ainda mais relevante se levarmos em conta que se trata de um momento no qual o narrador invade a subjetividade de Elias, revelando seus pensamentos, pois, fica patente que o próprio detetive vê todos os depoimentos e provas como narrativas. A postura do próprio narrador parece apontar para o mesmo sentido ao se referir às declarações de Mena como “conto”, termo utilizado, principalmente, para textos ficcionais ou “enganosos”.

No que se refere ao terceiro modo de desestabilização da noção de “verdade”, que, segundo afirmamos, consiste numa imersão do relato do narrador/autor no mar de dúvidas e desconfiças que a sua própria narrativa constrói, podemos percebê-lo no fragmento abaixo:

Elias espalma a mão para apreciar a unha gigante. Roda-a à contraluz como se fosse um diamante, mira-a e admira-a e vai memorando que só as intelectuais ou as camponesas é que deixam crescer assim os pêlos dos sovacos em liberdade, não era a primeira vez que observava isso. Mas na jovem dos pavões havia uma indiferença humilhadora nesse à-vontade com que punha à vista aquelas emanações secretas do corpo. Haveria?⁷

Note-se como se parte de uma narração do ponto de vista de Elias chegando-se a uma focalização interna por meio da qual o narrador nos revela os pensamentos do detetive. Aqui, entretanto, ao contrário do que ocorre em outros momentos, o narrador/autor não se limita a esclarecer que o que vai exposto é a opinião de seu personagem; ele põe em dúvida a percepção de Elias sobre os fatos. Ao proceder dessa forma, coloca-se em suspense, sob certo ponto de vista, a própria narração que é o romance, pois a obra se utiliza freqüentemente da perspectiva e dos pensamentos de Elias como veículo narrativo. Poder-se-á afirmar, portanto, que a incerteza se entranha inapelavelmente na obra, tornando-se um de seus pilares de sustentação.

Tendo em vista as três modulações de desconfiança quanto às várias narrativas, incluído, aqui, o próprio romance, é possível dizer que a noção de onisciência não se aplica à obra cardoseana, que parece não parar de nos apontar para os buracos, os problemas, as limitações que a acomete. Talvez o melhor seja dizer que estamos frente a uma narrativa que nos permite questionar a própria existência de um “narrador onisciente”, tendo em vista que se vale de um narrador que, de fato, demonstra ter conhecimento completo de sua narrativa, mas que não se quer (ou não se coloca como)

conhecedor de toda a verdade sobre o que narra. Constrói-se, desse modo, uma obra que parece desconfiar de si mesma e da autoridade do narrador.

Nesse sentido, *Balada da Praia dos Cães* afasta-se consideravelmente dos romances policiais clássicos em que a narração se apresenta como uma verdade incontestável devido aos dotes superiores de um detetive espetacular. Poder-se-á dizer que esse é um dos elementos que o relato de Cardoso Pires se distingue do romance enigma, pois neste nota-se um teor autoritário, uma vez que se apresenta como um discurso autorizado por um ser superior que lhe empresta um valor de verdade. Essa diferença se explicita em alguns procedimentos narrativos adotados na obra cardoseana, tais como o recurso à focalização interna, à variação de pontos de vista e ao jogo com diversas vozes que contribuem para uma

subversão da onisciência concretizada [...] em sintonia com as conquistas científicas, o pensamento filosófico e as inovações culturais que tiveram lugar na primeira metade do nosso século [XX]. Referimo-nos à crise do paradigma positivista e a valorização das peculiaridades subjectivas [...] a Teoria da Relatividade geral de Einstein exerceu uma influência importante em consequência da sua vulgarização relacionada com a idéia de que a compreensão do mundo resulta de pontos de vista estritamente pessoais.⁸

Tudo isso repercute na obra do escritor português, principalmente no que se refere ao seu ceticismo, decorrente da idéia de que os acontecimentos só podem ser revisitados enquanto narrativas, e mais, enquanto narrativas vistas sob determinado ponto de vista que as tornam irremediavelmente ligadas ao seu enunciador, uma vez que em cada versão dos fatos temos a irrupção de um sujeito enunciador que, querendo ou não, insere em seu texto (em seu enunciado) uma forte carga ideológica.

Outro aspecto que distancia o narrador de *Balada da Praia dos Cães* dos narradores prototípicos dos romances policiais clássicos é o modo como ele trabalha a informação. Isso porque, de um modo geral, mesmo quando o narrador de um romance policial clássico emprega vários pontos de vista para compor seu relato, essas diversas perspectivas apresentam-se como diferentes peças que o detetive (e o narrador) deve organizar para, ao final, chegar à composição de um grande quebra-cabeça em que todos aqueles pedaços foram encaixados e harmonizados. Na obra de Cardoso Pires, ao contrário, muitas vezes os diferentes pontos de vista não podem ser conciliados, eles não se completam, antes, se opõem, porque entram em jogo diferentes ideologias, que instauram no texto uma complexa polifonia.

Nesse sentido, poder-se-á dizer, grosso modo, que a obra cardoseana e o romance policial tradicional apresentam duas maneiras distintas de se depreender (e representar) o mundo, pois, enquanto este gênero – em especial nas obras anteriores ao surgimento do romance *noir* – tinha como um de seus fundamentos a crença na capacidade do homem de ordenar e entender o mundo onde vive como algo coeso e coerente; o romance do escritor português parece se aproximar mais das narrativas contemporâneas, nas quais encontramos o “ceticismo epistemológico de um tempo que levou ao extremo o desencantamento do mundo. Relaciona-se com o niilismo que corroeu as verdades e desacreditou as ideologias”⁹. Contrapõem-se, portanto, uma percepção positivista e “harmônica” do mundo e uma cética e problematizadora.

Os diferentes modos de apreensão do real se traduzem nas obras em modos distintos de representação e apresentação, assim, cabe demonstrar como se distinguem os procedimentos pelos quais se consolidam nas obras essas visões distintas da realidade.

No romance policial clássico, em especial, a narrativa é conduzida por um narrador homodiegético, que, geralmente, é um amigo do detetive, o que se constata, por exemplo, nas histórias de Sherlock Holmes e em grande parte das histórias de Poirot. Esse personagem-narrador acompanha todos os passos do detetive, tendo, a princípio, acesso a todas as informações que ele, e é quem nos relata os seus feitos. Como afirma Martin Cerezo¹⁰, o recurso a esse amigo-narrador é uma técnica literária que está fortemente vinculada a uma “eficiência narrativa”. De fato, a presença desse tipo de narrador amplia as informações, uma vez que possibilita, muitas vezes, o aparecimento de dois pontos de vista na história (o do detetive e o do amigo), permitindo que seja feita uma confrontação entre a interpretação de ambos.

Além disso, em histórias como as de Sherlock Holmes e Poirot, os seus companheiros têm como uma de suas atribuições realçar a inteligência do detetive por contraste, ou seja, segundo Martin Cerezo¹¹, enquanto o detetive representa uma inteligência superior, o seu companheiro representa o “senso comum”. Esses romances policiais são marcados, portanto, por um “narrador-cronista” que vai relatando as aventuras dos detetives. Trata-se de um narrador equisciente¹² mas que está sempre “um passo atrás” do detetive, pois este é detentor de um conhecimento “superior”, muitas vezes exótico, de um saber que se estrutura numa rígida lógica dedutiva e que consegue a partir de parcos (e muitas vezes falsos) indícios desvendar os mais complexos casos. A própria noção de equisciência nesse caso é bastante controversa, pois o narrador-

companheiro tem realmente acesso a todos os dados que o detetive, ele não tem, contudo, acesso à sua mente, aos seus pensamentos e, portanto, não tem o mesmo conhecimento que este. Trata-se, aqui, não de uma diferença de informações, mas de uma diferença de interpretações e que é fundamental para a construção da intriga no romance policial.

Por meio desses recursos narrativos, segundo Colmeiro¹³, instaura-se a ilusão de que leitor e detetive compartilham as mesmas informações, o que, de fato, não acontece, pois o leitor não segue a narrativa do detetive, mas a do narrador e “su investigación por definición no puede ser igual a la del investigador ya que la perspectiva del investigador y la que el narrador ofrece al lector nunca coinciden plenamente en la novela policiaca”.

Instigado por esse engodo, o leitor do romance policial insere-se num jogo em que tenta desvendar, antes do detetive, o enigma, o crime presente na história. Pode-se dizer que esse é outro elemento que *Balada da Praia dos Cães* subverte, pois no início dessa narrativa já se revela qual é a resolução do detetive: “E estes são os três suspeitos, os que mataram e levaram o segredo com eles.”¹⁴. Note-se como, numa frase, Mena, Fontenova e Barroca passam de suspeitos a criminosos. Temos, portanto, uma antecipação dos resultados da detecção de Elias, mas que não redunde em um desinteresse por parte do leitor, porque, no romance, a “história oficial” é apenas uma das muitas versões possíveis.

De maneira semelhante ao que ocorre no gênero policial, o leitor do romance de Cardoso Pires é inserido numa narrativa que exige dele uma postura ativa, mas, ao contrário daquele, o leitor deste não busca desvendar o crime antes do detetive, mas reconstruir os passos que levaram Elias a criar essa narrativa. Desse modo, poder-se-á dizer que, enquanto os romances policiais tradicionais se estruturam em torno da resolução do crime, a obra cardoseana tem sua base num desdobramento vertiginoso do processo de investigação que se converte numa espiral de investigações. Isso porque, para além da detecção promovida pelo detetive, tem-se a que é realizada pelo leitor, e mais, encontramos ainda a construção de um romance que pode ser lido como uma pesquisa dos limites do gênero policial. Sob uma outra perspectiva, visualiza-se, também, uma investigação da própria sociedade portuguesa da década de 60 e, por extensão, das sociedades do terror como um todo.

Essa investigação, segundo nos parece, tem como um de seus elementos fundamentais a focalização do personagem Elias Santana, pois é a partir da perquirição da investigação do detetive que se revela o Estado Português durante o salazarismo.

Nesse sentido, ganha relevo a “excessiva recolha de detalhes [...] [que] revela diretamente o tipo de preocupação dos agentes de polícia: isto é, a insegurança e o medo de perder o controle dos fatos”¹⁵. Essa é a imagem que vai se desenhando no desenrolar do texto, a de polícias (PIDE e PJ) que se caracterizam por uma constante vigilância, que não respeitam os direitos individuais, uma polícia violenta e corrupta. Nos termos de Piteri¹⁶, paulatinamente “as arbitrariedades desse organismo repressivo [a Pide] do governo salazarista: violação de correspondência, serviço de escuta, rede de informantes, métodos de tortura, infiltração de agentes entre presos políticos.”

A constante referência aos quadros com o retrato de Salazar que permeiam a narrativa é outro aspecto sintomático da construção de um Portugal sobre constante vigilância, pois, segundo Pereira¹⁷, “representa sua [de Salazar] onipresença e a onipotência dos que em seu nome exercem o poder hipertrofiado dos regimes de exceção que, entretanto, se pretende velado sob uma aparência de paz e normalidade”.

Em termos de relação com o romance policial deve-se destacar ainda um deslocamento da noção de observação, característica prototípica do detetive clássico, para a de vigilância. Num caso, temos um método de investigação, em outro, um meio de controle. Controle da vida do indivíduo, mas também dos discursos por um regime que, segundo Margato¹⁸, impôs, por mais de quatro décadas a sua versão homogênea dos fatos. Nesse sentido cabe repetir que o próprio romance coloca-se em tensão com o discurso oficial, pois percebe-se uma oposição evidente entre um discurso autoritário (o do Estado) e um plural (a narrativa). Pluralidade que se evidencia até pelo fato de incluir o unívoco, ou seja, no romance há espaço também para o discurso autoritário.

Constrói-se, desse modo, uma imagem de uma sociedade oprimida, com medo. Essa imagem surge principalmente por meio da construção de um “Portugal em miniatura” na Casa da Vereda, mas também pelo desnudamento das arbitrariedades do governo salazarista, em especial, em relação à violência e à quebra dos direitos individuais; destaca-se também a presença de uma mentalidade marialva, machista, ainda fortemente atuante na sociedade portuguesa, um dos elementos que favorecem a explicação de uma certa “passividade” em relação a esse regime ditatorial.

Ressalta-se, assim, como quer Petrov¹⁹, como os conflitos que se instauram no texto estão interligados com o “contexto político e social existente em Portugal nos anos 60”. Não é de se estranhar, portanto, que o próprio motivo do crime esteja relacionado com uma questão social. Esse é, inclusive, um dos aspectos do romance policial clássico subvertido por *Balada da Praia dos Cães*, pois, segundo Cabral²⁰, naquelas narrativas

“as contradições sociais nunca aparecem como o <<motor>> da intriga, na medida em que são as paixões privadas que imperam enquanto motivação do crime.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração o que foi apresentado, pode-se dizer que se percebe a paródia ao romance policial em *Balada da Praia dos Cães*, principalmente, no que diz respeito a uma alteração fundamental na estruturação narrativa, pois, neste, observa-se uma ênfase no processo investigativo não como um meio para se chegar à resolução do enigma, mas para demonstrar como tal história sobre o crime foi tecida. A própria noção de enigma sobre um abalo, uma vez que, revela-se, logo de cara, a conclusão a que chega o detetive. Permanece, no entanto, a curiosidade e, de certo modo, o enigma é restabelecido, pois a solução do detetive não encerra o caso, pois o narrador/autor constantemente nos revela o modo como Elias constrói a sua verdade sobre os fatos e o modo como essa “verdade” está subordinada a de um Estado repressor e violento que ele próprio representa. Institui-se assim uma mudança de paradigma do detetive que, ao contrário do que era usual no romance policial clássico e até mesmo no *noir*, faz parte de uma corporação que limita o seu campo de atuação.

Embora a resolução do crime proposta por esse detetive seja constantemente desestabilizada pela presença de um narrador/autor irônico que não se cansa de apontar os cacoetes de Elias, deve-se ter em mente que é a partir desse personagem que a noção de investigação se propaga. Isso porque, de um modo geral, é por meio dele que vão sendo revelados os bastidores da polícia, um dos principais veículos utilizados pelo governo salazarista para reprimir qualquer manifestação contrária aos seus interesses. Constrói-se, desse modo, no decorrer da narrativa uma imagem de Portugal com medo, sob constante vigilância, um país oprimido pelo peso do poder de um Estado totalitarista que impõe o seu discurso e a sua vontade e suprime a dos outros.

REFERÊNCIAS

CABRAL, E. *José Cardoso Pires: representações do mundo social na ficção (1958-82)*. Lisboa: Cosmos, 1999.

FIGUEIREDO, V. L. F. Crise da narrativa e ilusionismo verbal. *Semear*, Rio de Janeiro, v. 7, p. 237-246, 2002. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/7Sem_17.html>. Acesso em: 27 mai 2008.

MARGATO, I. Literatura e testemunho: estratégias de representação. In: CAIO, L. R. et al (Org.). *Nas malhas da narratividade*. Assis (SP): FCL-Assis-UNESP-Publicações, 2007. p.155-167.

MARTIN CEREZO, I. La evolución del detective en el género policíaco. *Tonos*, v.10, p. 362-384, 2005. Disponível em: <<http://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/Q-Martin.htm>>. Acesso em: 22 abr 2008.

PEREIRA, M. L. Poder e erotismo na *Balada* de Cardoso Pires. *Semear*, Rio de Janeiro, n. 11, p.243-265, 2005.

PETROV, P. *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e Rubem Braga*. 1996, 427f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada Portugal e Brasil) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa.

PIRES, J. C. *Balada da Praia dos Cães*. 3 ed. Lisboa: Planeta, 2000.

TACCA, O. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TODOROV, T. Tipologia do romance policial. In:____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p.93-104.

NOTAS

¹ Piteri, 2001, p.2.

² Pires, 2000, p.5.

³ Van Dine *apud* Todorov, 1970, p.96.

⁴ Pires, 2000, p. 46.

⁵ Pires, 2000, p.191.

⁶ Pires, 2000, p. 123.

⁷ Pires, 2000, p.117.

⁸ Petrov, 1996, p. 383-384.

⁹ Figueiredo, 2002.

¹⁰ Martin Cerezo, 2005.

¹¹ Martin Cerezo, 2005.

¹² Tacca, 1983, p.68.

¹³ Colmeiro, 1994, p.76-77.

¹⁴ Pires, 2000, p. 13.

¹⁵ Margato, 2007, p.164.

¹⁶ Piteri, 2001, p.10.

¹⁷ Pereira, 2005, p.259.

¹⁸ Margato, 2007, p.165.

¹⁹ Petrov, 1996, p.299.

²⁰ Cabral, 1999, p.229.

IMAGENS DA CHINA EM CAMILO PESSANHA

Fernando Ulisses Mendonça Serafim - UNESP/IBILCE¹

Camilo Pessanha é uma imagem fugidia, uma presença quase mítica na Literatura Portuguesa moderna. Mestre de mestres, não parece, a despeito de sua genialidade, ter procurado destaque e reconhecimento como poeta, o que só aumenta o interesse pela sua história particular um tanto nebulosa. Poeta dos elementos fugidios, mais afeitos às águas do que aos moinhos, viveu o sonho e os pesadelos do Oriente distante. Com efeito, há quem o idealize como a encarnação do Decadentismo *fin de siècle*, do auto-exílio, do *outsider* abandonado ao ópio. Este trabalho propõe o repensar de alguns desses lugares comuns a partir do estudo de textos chineses do autor português, com especial atenção ao livro *China: estudos e traduções*, no qual Pessanha se dedica a analisar aspectos da cultura e sociedade chinesas.

1 O “EXOTA”

Macau, território português incrustado no Oriente (até a sua reincorporação, efetivada em 1999 pela República Popular Chinesa), foi o lugar “escolhido” por Camilo Pessanha para que se levasse a cabo a sua carreira como professor e jurista. No dizer de Paulo Franchetti, assinale-se que “muito ao contrário de uma decisão emocional, a mudança para a China foi a alternativa possível após anos de esforço para obter um posto de trabalho em Portugal e várias hipóteses e tentativas de emigração”¹. É de se considerar, portanto, o impulso de imersão de Camilo Pessanha numa cultura estrangeira, e muito lhe calhou assumir tal posto numa terra distante. A explicação do fascínio de Pessanha pelo Oriente pode ter se originado de motivos de ordem pessoal e ideológica, mas os caminhos que o levaram a Macau mais parecem ter advindo de necessidade material. É certo que tais fatos, levados à tona por estudiosos como Paulo

¹ Graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista, *campus* São José do Rio Preto (UNESP/IBILCE)

Franchetti, Gustavo Rubim e Daniel Pires, ajudam a redefinir o foco da análise dos textos de Pessanha: de uma superficial análise biográfica, baseada numa espécie de misticismo personalista, parte-se para uma lucidez interpretativa capaz de evidenciar as complexas estruturas dos principais temas de Camilo Pessanha, tanto em sua (quase desconhecida) prosa quanto em sua poesia.

É preciso ingressar num suposto *ethos* do exotismo para entendê-lo como forma de enfrentamento dos problemas culturais, com o respaldo de uma “arqueogenealogia” (à maneira de Foucault) do orientalismo de Pessanha. Gustavo Rubim propõe, em seu artigo *Pessanha – Exota* um cotejo com outros ensaios e autores. Citando o romancista e sinólogo francês Victor Segalen, Rubim ressalta a alteridade como exigência dessa ótica que constitui o que o francês denomina “estética do diverso”, que pode ser traduzida na máxima “à sentir vivement la Chine, je n’ai jamais éprouvé le désir d’être chinois”: “para sentir vivamente a China, nunca experimentei o desejo de ser chinês”². Por esta via, tem-se que o outro é a medida segundo a qual será erigida uma postura crítica, o que implica dizer que o estrangeiro indelevelmente o será, e tal “disfarce” engendra um olhar atento ao que se passa nesta terra para sempre estranha. A descoberta reside, pois, na estranheza; da mesma forma, os padrões de comparação são estabelecidos conforme a vivência na terra natal. O exotismo se alimenta desse impasse de “estar não estando”, paradoxalmente exigindo do sujeito uma identidade que lhe é negada àquele momento e que subsiste somente no plano da memória.

A prosa de Camilo Pessanha nunca se refere à China de modo romanesco, e jamais prova, ao contrário de patrícios como Wenceslau de Moraes, o desejo de ser oriental. Em certos trechos suas impressões deixam mesmo entrever uma atitude de distanciamento hostil. Com efeito, Portugal nunca deixa de ser o ponto fundamental ao qual o autor sempre retorna:

“Em Macau é fácil à imaginação exaltada pela nostalgia, em alguma nesga de pinhal menos frequentada pela população chinesa, abstrair da visão dos prédios chineses, dos pagodes chineses, das sepulturas chinesas [...] e criar-se, em certas épocas do ano e a certas horas do dia, a ilusão de terra portuguesa”³

No texto do qual se retirou o excerto acima, Pessanha tece filigranas do que considera o sentimento do exilado. Este discurso, que tem como pano de fundo a lendária estadia de Camões em Macau, exagera (até o limite de um suposto ultra-neo-

romantismo, como bem assinala Gustavo Rubim) os matizes de um exotismo “inconsciente”, centrado na subjetividade e na afetividade do indivíduo. As relações estabelecidas entre as imagens do momento presente (Macau) e as reminiscências baças do passado fugidio determinam a emergência de uma poética cuja nostalgia é, antes de tudo, um procedimento estético. Em última instância, é posta em questão a sublevação do signo na impermanência cuja origem e (paradoxal) constância é a todo tempo reavivada pela estranheza que resulta do apelo ao mergulho no desconhecido, pela elaboração de um *ethos* cuja referência mais próxima (e, ironicamente, mais distante) será o Outro, o exótico, o estrangeiro. O “exota” será, como sugere Ségalen, um estrangeiro mesmo em sua terra, se considerarmos quão precária é esta relação de alteridade. Neste sentido, destacamos uma frase que antecipa a máxima sartreana: “*L’Inhumain: son véritable nom est l’autre*”⁴. A semelhança, neste sentido, é a própria anulação. Camilo Pessanha, repetidamente tachado de “marginal” pelos seus inúmeros detratores, intenta a dessemelhança para declinar dessa marginalidade. O pitoresco é que por vezes temos a impressão de que este movimento é absolutamente involuntário, o que atesta certa malícia do autor português cuja relevância fora até certo ponto ignorada pela própria crítica literária.

2 OS TEXTOS CHINESES

A matéria-prima dos textos chineses de Pessanha é o diverso. Seja nos contidos elogios ou nas indecorosas críticas, fica implícito um espírito indolente (português, naturalmente) que vê com certa indolência o fato de não ser chinês, vivendo entre eles. Evidente que esta indolência está muito mais próxima de uma postura ativa do que de uma confortável apatia. Como comentarista da vida chinesa, Pessanha remete sempre ao público europeu as suas impressões, julgando-as sob o crivo de uma sensibilidade ocidental, apoiada nas mais diversas áreas do conhecimento ocidental.

A arte chinesa é abordada mais especificamente no breve texto “*Sobre a estética chinesa*”, de 1910. Camilo Pessanha analisa obras chinesas pelo seu viés estético, advertindo que tratará apenas do que chama “defeitos” da arte chinesa. Com efeito, de pronto se nota a presença de valores ocidentais tradicionais: “arte pura”, “falta de elevação”, “inferioridade” da arte chinesa são termos recorrentes, e ressaltam uma suposta artificialidade de temas, espacialidade descuidada e processos “errados” de

composição. Para Pessanha, a literalidade de considerável fração da arte chinesa, acompanhada de deméritos técnicos evidentes, é uma marca de sua arte meramente decorativa. Não há, segundo ele, reflexão do ponto de vista filosófico na arte figurativa dos chineses, o que não raro lhe confere um status de descartável manufatura, num processo de automatização do objeto contrário ao conteúdo de singularidade característico do objeto artístico ocidental. Por esta mesma via, assinala o desprezo dos chineses pela nudez artística, cujo conceito é destrinchado a partir da ideia da perfeição estética, do despojamento limítrofe resultante do abandono à mais pura sabedoria do logos filosófico. Sabedoria esta que Pessanha julga não terem os chineses alcançado enquanto estivessem atados à estéril mimese da vida concreta, à reprodução da natureza enquanto fenômeno visual, à humanidade como existência palpável.

Pessanha é um intelectual de preceitos ocidentais, e seu olhar sobre a China está sempre modulado entre a estupefação e a radicalidade. Esta tensão, expressa de modo muito menos enfático em sua poesia (mesmo porque a China não é um tema central de seus versos), confere uma certa forma de autoridade à sua ensaística. Para seus contemporâneos europeus, Pessanha poderia representar uma espécie de voz da civilidade ocidental no Oriente: seu não-declarado papel de “adido” da cultura europeia em Macau o impelia a isso. Como sinólogo e português, Pessanha medeia civilização e culturas chinesa e europeia. Em seu texto *“Introdução a um estudo sobre a civilização chinesa”*⁵, Pessanha mantém o seu olhar de viajante sobre as imagens que presencia, nunca se anulando como cronista: seus pareceres são majoritariamente incisivos e, portanto, parciais.

3 PESSANHA E OS VERSOS CHINESES

Apesar de ter escrito severas críticas a certos usos da arte chinesa, Camilo Pessanha foi, bem à moda oriental, um disciplinado aprendiz dos costumes de Macau, seu rincão. Parece-nos válido supor que os pólos da repulsa e do encantamento se punham de modo intenso na vida cotidiana deste “sino-português” nas ruas sujas da colônia, e dessa dúplice via surgiram fascínio e desprezo, do mesmo modo como é postulado o ensinamento secular do convívio entre opostos manifesto no *yin-yang*. A escrita de temas chineses em Camilo Pessanha é constituída dessa dialética, e é tornada limítrofe a partir da vigência desse providencial exílio, desse necessário desdobramento

entre dois “eus”: o português – saudoso e rancoroso, e o chinês – disciplinado e um tanto desumanizado.

Pessanha estudara com obstinação a língua chinesa e traduzira versos tradicionais. A cultura chinesa, marcada por tradições cultivadas por milênios, o cativara de modo indelével. Apesar das críticas às quais nos reportamos há pouco, Pessanha reconhece na vitalidade da cultura e das tradições chinesas um tesouro desconhecido do Ocidente. Numa conferência de 1915 destinada aos portugueses de Macau, o poeta dedica grande atenção ao conjunto de possibilidades relacionadas à forma dos poemas chineses, proporcionada pela riqueza de matizes dos ideogramas. Beleza estética e fluência prosódica, segundo o autor, são características vitais da literatura chinesa. Para Camilo Pessanha, o patrimônio cultural chinês deve muito à habilidade expressiva dos ideogramas; a longevidade do registro ideográfico o fascina. Todas essas considerações, convém recordar, se dão pelo império de um senso estético eurocentrista até mesmo conservador em certos pontos de sua prosa ensaística, um contra-senso se as opusermos aos traços incontestes de modernidade que permeiam sua poesia.

Essa dubiedade entre o conservadorismo crítico de Pessanha e a ousadia de sua poesia torna ainda mais evidente a figura do exilado. Este “exotismo de comparação”, concebido a partir de espaços culturais bem delimitados, não parece capaz de suscitar uma posição de neutralidade e relativização dos fenômenos culturais localizados. A China, com seus pagodes, esgotos, sábios e mendigos, permanece sendo um contrapeso à civilidade europeia. Deste modo, a literatura chinesa se faz como existência autóctone, paralela à do Ocidente.

É o curso da História, segundo Pessanha, quem engendra a literatura chinesa. No passado residem os saberes que a constituíram, bem como à sociedade, rica tanto em mazelas quanto em tradições. Sabendo disso, o poeta opta por traduzir poemas que narram os grandes feitos de remotas dinastias, ao mesmo tempo em que produz ensaios caracterizados por um cotidiano citadino brutal e desordeiro. Camilo Pessanha introduz a seus conterrâneos a complexa teia de idiossincrasias capaz de conter atrocidades e prodigalidades num caos harmônico. Neste contexto, o autor encontra como fonte primordial desse dualismo os ensinamentos compilados por Confúcio. Para Camilo Pessanha, é impossível dissociar os termos éticos propostos no “*Livro das Transformações*” do caráter do povo chinês, daquilo que ele se tornara na visão eurocentrista. Com efeito, essa tentativa de generalização tende ao cientificismo

ocidental, embora seja possível visualizar um componente de misticismo na constituição deste *ethos*. Torna-se relevante, por esta ótica, observar o fato de um livro sagrado ⁶ ter sido concebido como obra literária de grande valor – embora esse fato não nos credencie a acreditar num suposto deísmo de Pessanha. A sua admiração pela China advém das tradições arraigadas, do senso de unidade e resistência deste povo e, portanto, não figura como uma admiração de cunho místico-religiosa, ao contrário do que alguns textos críticos sobre Pessanha sugerem.

Á GUIA DE CONCLUSÃO

Concluimos este trabalho chamando a atenção para o fato de que a crítica da obra de Camilo Pessanha tem procurado, num movimento que se iniciou há aproximadamente quinze anos, desmobilizar estereótipos (biográficos, principalmente) que durante décadas contaminaram a leitura e o entendimento de sua poesia e prosa. Evidentemente, a poesia de Pessanha é ainda mais volumosa em termos de crítica. Todavia, o entendimento de sua prosa tem obtido justificada relevância, sobretudo no que diz respeito à discussão sobre a temática do exílio e à desconstrução da figura do poeta isolado e marginalizado, sustentada à base de lugares comuns sob uma suposta aura de didatismo. Mais do que uma concepção de poesia, a estadia de Camilo Pessanha em Macau determinou uma abordagem absolutamente original no que tange ao enfrentamento de alguns *topoi*. Dialogia, tradição e ideologia convergem nesses textos que, mesmo escritos há quase um século, não perderam a elegância de suas proposições.

REFERÊNCIAS

FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio, melancolia: leituras de Camilo Passanha*. São Paulo: EdUSP, 2001.

PESSANHA, Camilo. Macau e a gruta de Camões. In.: *Contos, crônicas, cartas escolhidas*. Org. António Quadros. Lisboa: Europa-América, 1988. pp. 181-186.

_____. Introdução a um estudo sobre a civilização chinesa. In. *Contos, crônicas, cartas escolhidas*. Org. António Quadros. Lisboa: Europa-América, 1988. pp. 121-149.

_____. Sobre a estética chinesa. In.: *Contos, crónicas, cartas escolhidas*. Org. António Quadros. Lisboa: Europa-América, 1988. pp.117–121.

RUBIM, Gustavo. *Pessanha – Exota*. : Lisboa : Catálogo da Exposição Weltliteratur: Madrid, Paris, Berlim, São Petersburgo, o Mundo!: Calouste Gulbenkian, 2008.

SÉGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme*. Montpellier: Fata Morgana, 1978.

NOTAS

¹ Franchetti, 2008, p. 10

² Ségalen, *apud* Rubim, n/d.

³ Pessanha, 1988, p. 183.

⁴ Ségalen, *apud* Rubim, n/d.

⁵ Pessanha, 1988, pp. 121-149.

⁶ O já mencionado “*Livro das Transformações*”, de Confúcio.

PRÊMIO DE LITERATURA DA AGÊNCIA GERAL DAS COLÔNIAS: UMA FERRAMENTA DE DOMINAÇÃO DO ESTADO NOVO PORTUGUÊS

Flávia Arruda Rodrigues - PUC-Rio ¹

A escrita deste texto coincide com a exposição de minhas primeiras formulações a respeito do que foi e do que representou, em termos de dominação, a realização das várias edições do Concurso de Literatura Colonial da Agência Geral das Colônias (AGC), promovido pelo Estado Novo português, principalmente entre 1926 e 1951 (prêmios também foram entregues entre 1954 e 1969, mas, devido à transformação das colônias em províncias ultramarinas pela revogação do Ato Colonial, passou-se a justificar as outorgas com nomes de patronos, entre eles Camilo Pessanha e Fernão Mendes Pinto). De início, é preciso salientar que esta pesquisa, feita com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), e que resultará, em tempo hábil, numa dissertação de mestrado a ser defendida na PUC-Rio, não se alicerça na qualidade literária de seu objeto de pesquisa. Apesar da pouca bibliografia teórica que aborda o tema e mesmo da dificuldade de se encontrar obras tão antigas em sebos e editoras, é possível, como ponto de partida, estabelecer um consenso entre o pensamento de estudiosos como Margarida Calafate Ribeiro, Francisco Noa e Russel G. Hamilton: os romances, reportagens e tratados sociológicos, geográficos e antropológicos que, premiados nas diferentes categorias do concurso salazarista, produziam conhecimento necessário ao prolongamento do império, não têm méritos na elaboração literária ou na pluralidade de sentidos que seus leitores possam vir a encontrar, mas sim na oportunidade que abrem para a evidenciação de estratégias de estabelecimento de hierarquias, postas em prática no período de dominação colonial do Estado Novo – estratégias que propunham o compartilhamento de um pensamento oficial único na sociedade metropolitana, onde, afinal, residia a opinião pública e o apoio político portugueses, também servindo de paradigma estatal para os colonizadores e colonizados dos territórios de Além-Mar. Convém assinalar que os participantes de

¹ Mestranda em Letras/Estudos de Literatura Portuguesa da PUC-Rio e bolsista do CNPq

tais concursos eram, principalmente, oficiais do exército lusitano, funcionários da administração colonial e profissionais como jornalistas e historiadores portugueses, filosoficamente alinhados com o governo totalitário da época. As poucas autoras escolhidas pelo concurso eram, via de regra, esposas destes simpatizantes e/ou legitimadores do Estado Novo. Francisco Noa ressalta que “devido tanto ao carácter impositivo destes critérios, como a outros factores inerentes à própria qualidade das obras e a sensibilidade estética dos universos metropolitanos de recepção, os prémios de literatura colonial acabaram por ser objeto de polémica e contestação”.ⁱ

Também conforme assinala Russel G. Hamilton,

As novelas coloniais, de autores sobretudo brancos não-angolanos, abundavam nas revelações exóticas do “continente africano” e dos seus habitantes “selvagens”, como para darem credenciais à percepção colectiva que a Europa tinha da África. Muitos destes escritores coloniais eram militares ou administradores portugueses que viveram sua própria experiência no interior de Angola e pouco mais fizeram que produzir, nas suas novelas geralmente desprovidas de valor artístico e sempre culturalmente orientadas, documentários etnológicos de amadores a procurar os próprios retratos filosófico-psicológicos.ⁱⁱ

Margarida Calafate Ribeiro, ao comentar o Concurso de Literatura Colonial da Agência Geral das Colónias, em sua obra *Uma história de regressos: Império, guerra colonial e pós-colonialismo*, comenta que essa produção chancelada pelo Estado português, constituída por autores interessados no valor econômico das premiações, passava ao largo do imaginário literário da metrópole. E que esta, por sua vez, não se interessava pelos temas africanos.

Se entendermos um corpus de obras de imaginação, focalizando experiências e percepções do mundo colonial, imbuídas de um ponto de vista imperialista e colonialista, há que se reconhecer, com alguma estranheza, que em Portugal esta literatura constitui um aspecto marginal do imaginário literário. Se, por outro lado, pensarmos na literatura metropolitana, poucas referências encontramos à África. (...) África parecia assim um tema consignado aos “escritores coloniais”, que o tempo e as circunstâncias, após os anos 50, viriam a transformar em “ultramarinos”, a que se ligavam nomes sem contrapeso no mundo literário contemporâneo.ⁱⁱⁱ

É importante frisar esse argumento de Margarida Calafate Ribeiro com uma constatação: se por um lado fazemos essas considerações com um olhar dirigido ao passado a partir do século XXI, apoiado no pensamento de teóricos que problematizam o colonialismo e a situação pós-colonial, como Frantz Fanon, Stuart Hall, Kwame

Anthony Appiah e Étienne Balibar, por exemplo, identificando continuidades histórico-culturais, é de fato surpreendente perceber que o que reconhecemos hoje como violência praticada pelos colonizadores – aqui, em especial os portugueses – não era considerado um problema nas sociedades portuguesas das décadas de 1930 a 1950 – nem mesmo, como poderíamos vir a pensar, para as esquerdas portuguesas, que enfrentavam duras perseguições, censuras e violações de direitos promovidas pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) na luta contra a assim chamada “política de espírito” obscurantista de António Ferro, então chefe da propaganda estatal e mentor das diretrizes culturais. Uma ilustração dessa peculiaridade pode ser dada a partir da análise atenta do manifesto “À nação”, distribuído pelo general português oposicionista Norton de Matos a 9 de julho de 1948, quando do anúncio de sua candidatura à presidência da República, em oposição ao *status quo* representado por António de Oliveira Salazar, que era presidente do conselho de ministros (Norton de Matos desistiu da campanha na véspera das eleições e o general Óscar Carmona foi, assim, reeleito). Afora a afirmação do respeito aos direitos “à vida e à existência sã, à liberdade pessoal, ao trabalho (com o dever correlativo), à residência e à inviolabilidade do domicílio, ao sigilo de correspondência”^{iv}, entre outros, a plataforma do general oposicionista se apoiava quase inteiramente em sua experiência como administrador colonial. Mais do que isso, defendia a importância dos territórios conquistados como fonte de recursos e mão-de-obra importantes para a economia portuguesa, como no seguinte trecho:

Hoje, mais do que nunca quer Portugal marcar o lugar a que tem direito no mundo, engrandecer-se e prestigiar-se, manter ciosamente as suas independência e soberania fundamentais e cooperar internacionalmente para a consolidação da paz universal, servindo-se para tanto do seu espírito empreendedor, do seu gênio colonizador e da sua bondade natural que só injustiças e violências podem alterar.^v

Um outro exemplo dessa relação de amparo econômico que os portugueses da metrópole encontravam em suas colônias pode ser verificado no artigo “Interessemos os portugueses no desenvolvimento do nosso império colonial”, publicado pelo capitão Salgueiro Rego na edição do Diário de Lisboa de 11 de junho de 1945. Poucos meses antes do fim da 2ª Guerra Mundial, ele chama a atenção dos leitores para a necessidade de se “fazer interessar todos os bons portugueses pelo seu desenvolvimento, cultivando-se em alto grau o desejo patriótico de uma boa colonização”^{vi}:

Se uma grande parte dos portugueses ali pudesse ir, com a maior ou menor permanência, o amor à terra colonial, a admiração pelas suas grandes riquezas e naturais encantos de paisagem, bem diferente da que temos visto aqui, o desejo que nos fica de ver desenvolvidas todas essas riquezas que ali nos chamam, para lhes darmos o nosso esforço, fazendo sempre mais e melhor, e enfim o respeito que se impõe pela nossa soberania, era bem melhor sentida pela Nação e teríamos na Metrópole o ambiente de justificado e consciente entusiasmo por tudo aquilo que é nosso e nos dá razão de existência no meio das grandes nações civilizadas.^{vii}

Dessa forma, podemos nos concentrar em algumas estratégias que perpassam os livros premiados pelo Concurso de Literatura Colonial da Agência Geral das Colônias (AGC). Para tanto, detenhamo-nos por ora em dois: *O velo d'oiro (novela colonial)*, de Henrique Galvão, premiado em 1931, e *Pedra do Feitiço – Reportagens africanas vividas e escritas por Ferreira da Costa*, do autor homônimo Ferreira da Costa, título escolhido em 1945. Em ambas as obras, nota-se o uso da língua portuguesa, como é sabido, a do colonizador – como ferramenta de diferenciação (e por consequência, de rebaixamento e controle) em relação às populações locais dominadas. Parece-nos um mecanismo bastante parecido como o que Frantz Fanon denominou *petit-nègre*^{viii}, e que Russel G. Hamilton adaptou para “variantes de crioulo faladas por africanos semiassimilados (que) vieram a ser conhecidas como *pequeno português* ou, de modo mais pejorativo, *pretoguês*”^{ix}.

Em *Pedra do Feitiço*, essas representações da fala do negro caracterizam-se não apenas pela reprodução, logicamente a partir do que seria audição do colonizador lusitano, porém, mais perversamente (na nossa visão pós-colonial, reitero), pelo grafar incorreto da norma culta da língua portuguesa de então. De forma a explicar melhor, reproduzo dois excertos de *Pedra do Feitiço*. O primeiro passa-se no momento em que lavadeiras e meninos segredam o que foram, no livro, nominados “dichotes trocistas” na “metafórica língua mussoronga”^x, expressões que já nos oferecem indícios do julgamento que o colonizador faz da língua nativa de sua alteridade. O segundo é um depoimento de Anica, uma jovem negra que, no romance, cuida zelosamente, literalmente na saúde e na doença, de José Queiroz, protagonista de uma das assim chamadas reportagens do autor. A narrativa, uma das quatro que compõem a obra, gira em torno da inviabilidade conjugal desse amor, uma vez que Queiroz é português, branco, e, apesar de ser, na prática, casado com Anica, decide que precisa de uma esposa branca como ele.

-- Num está bem... Num está bem... Tôdo genti fala fala... Tôdo genti tá mêmü rir dos blanco... Mamãi do patlão Quêró fica mêmü sim nada e vai

dormi todus dia todus noite com cozinêru Gidja... Tôdo gênti fala fala...
Num está bem...^{xi}

-- Sô Raú, eu gosta munto sô Quêró... Us muié trata dos hómi... Faz seus
coisa... Sô Quêró é mê hómi. Us coração preto us coração branco todos é
tudo íngua... Todos...^{xii}

Ou seja, é sintomático que “mesmo” esteja grafado “mêmu”, no lugar, por exemplo, de “mesmu”. Ou que “muié” queira dizer algo que, aos ouvidos portugueses, soasse “mulhé”. Da mesma forma que “íngua” ou “mé hómi” significam um rebaixamento explícito da condição de falante da língua portuguesa. Por mais que o autor quisesse (com o benefício da dúvida da isenção, que fosse) reproduzir a fala do negro tal qual ele a ouvia, acreditamos que não faria sentido interferir a esse ponto na grafia do idioma – se não fosse pela intenção de deixar flagrante a impossibilidade de o colonizado se igualar a ele pela fala. E então retornamos a Frantz Fanon, em sua definição de *petit-nègre*:

Falar *petit-nègre* a um preto é afligi-lo, pois ele fica estigmatizado como “aquele que fala *petit-nègre*”. Entretanto, pode-se argumentar que não há intenção nem desejo de afligi-lo. Concordamos, mas é justamente essa ausência de intenção, esta desenvoltura, esta descontração, esta facilidade em enquadrá-lo, em aprisioná-lo, em primitivizá-lo, que é humilhante. (...) aquele que se dirige em *petit-nègre* a um homem de cor ou a um árabe não reconhece no próprio comportamento uma tara, um vício, é que nunca parou pra pensar.^{xiii}

Em *O velo d'oiro* encontramos exemplo semelhante, ainda que o romance tenha como característica mais visível, conforme afirma Margarida Calafate Ribeiro em sua análise da obra, o aspecto moralizante e ideológico “dado no plano a nível narratológico, pela evolução do herói que se transforma num exemplo do colono do Estado Novo e, no plano textual, num discurso disseminado pelo texto e integrado na narrativa sob a forma de comentários (...)”.^{xiv} Estendendo a análise, poderíamos dizer que a construção discursiva dessa postura eurocêntrica se impõe, ainda, diante da pronúncia de palavras nos idiomas nativos.

Se não fora a nota bizarra que davam os pretos cruzando frequentemente a estrada ou espreitando curiosamente por entre o capim, eu não poderia conceber que pertencesse à África aquela paisagem abençoada, onde sangravam telhados vermelhos do Minho e pastavam rebanhos suaves da Beira – tão diferente, tão diferente, eu tinha imaginado a África através das minhas fantasias.^{xv}

Preguntou se ele era inglês, mas os pretos responderam:

-- É um branco.

Trata-se, por consequência dum português. Para os indígenas, o branco é só o português. Os outros são o *ingrez* e o *aremão*.^{xvi}

O mucancala continuava a olhar-nos com ódio e pavor, de dentro dos seus olhos encovados de bicho; as poucas palavras que conseguimos arrancar-lhe – e essas por diligência do Mandobe que chegou a engatinhar diante dele para se fazer entender – eram duma língua tão inacessível aos ouvidos humanos como os sons vocais dos animais do mato. Um idioma áspero e gutural, com as palavras separadas ou intermiadas por estalidos da língua e cujos sons originais se formavam tanto nas cordas vocais como nos beijos e na própria língua.^{xvii}

A partir de considerações como essas, a pesquisa se voltará, entre outros pontos, para o estudo de aspectos do cânone nacional desses países (melhor dizendo, do que hoje reconhecemos como países, uma vez que as fronteiras foram geograficamente delimitadas pelos colonizadores, sendo também invenção dos impérios), no sentido de fazer uma análise de uma possível incorporação das obras como essas (ou de suas influências) na constituição dos arcabouços literários nacionais, a partir de diferentes visões dos críticos locais.

Da mesma forma, o trabalho procurará compreender como se deu, qualitativa e quantitativamente a leitura desses textos, na metrópole e nas colônias. É instigante perceber, por exemplo, o volume de vendas desses títulos: na orelha da 7ª edição de *Pedra do feitiço*, por exemplo, há uma pequena peça publicitária divulgando o livro, comemorando, assim, “o maior êxito livreiro dos últimos tempos: 6.000 exemplares vendidos em 25 dias”. Além disso, lê-se que, só de Ferreira da Costa, a Editora Educação Nacional lançara outras duas obras: *Na pista do marfim e da morte* (também vencedora do Concurso de Literatura Colonial da AGC no ano anterior), lançada em 1944, com nove edições consecutivas até 1945 (e chegando à 12ª edição em 1950), bem como *Cinco noites de tormenta*, também de 1945, com duas.

Francisco Noa, por sua vez, ao comentar o prefácio de Eduardo Paixão à segunda edição de *Cacimbo*, de 1974, destaca as palavras do autor: “Escrevo para o povo e o povo me compreendeu esgotando edições sucessivas. Não devo o relativo êxito alancado a favores da crítica.”^{xviii} Igualmente curiosa (ao menos, ao nosso olhar contemporâneo) e não menos significativa para o entendimento das relações coloniais entre centro e periferia, é a dedicatória escrita a bico de pena por um comprador chamado Luiz, talvez funcionário da administração portuguesa, ou filho de algum, que

presenteou sua amada Tiquinha com um livro como *Pedra do Feitiço* e que nos deixa, assim, uma outra pista a seguir:

Para Tiquinha querida, como prova que nunca esqueço o dia 21, que foi para mim tão feliz que ao recordá-lo me sinto feliz de novo, e sempre radiante pela melhor decisão da nossa vida!!! Com todo o amor do sempre e todo seu,

Luiz

REFERÊNCIAS

APPIAH, Kwame Anthony. Pendendo para o nativismo. *Na casa de meu pai: A África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BALIBAR, Étienne. “A forma nação: história e ideologia”. In: _____; WALLERSTEIN, Immanuel. *Race, nation, class: ambiguous identities*. London & New York: Verso, 1991.

COSTA, Ferreira da. *Pedra do Feitiço: reportagens africanas vividas e escritas por Ferreira da Costa*. 7ª ed. Porto: Edição Livraria Educação Nacional, 1945.

FANON, Franz. O negro e a linguagem. In: *Pele negra máscaras brancas*. (Trad. Renato da Silveira). Salvador: EDUFBA, 2008.

GALVÃO, Henrique. *O velo d’ouro (novela colonial)*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1931.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial: In: *Da diáspora: Identidades e mediações culturais* (org. Liv Sovik). Belo Horizonte: Ed UFMG, 2003.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte e Brasília: Editora UFMG e Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HAMILTON, Russel G.. Preto no branco, branco no preto – Contradições linguísticas na novelística angolana. In: *Luandino – José Luandino Vieira e sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*. Coleção Signos 32. Lisboa: Edições 70, 1980.

MATOS, Norton de. À nação. Disponível em www.arqnet.pt/portal/discursos/julho05.html. Acesso em 29 jun. 2009.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

REGO, Sagueiro. Interessemos os portugueses no desenvolvimento do nosso império colonial. *Diário de Lisboa*, Lisboa. v.1, n.8.097, p.3, 11 jun. 1945.

RIBEIRO, Margarida Calafate. A construção da imagem do império africano na Literatura. In: *Uma história de regressos: Império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento, 2004.

NOTAS

ⁱ Noa, 2006, p.389.

ⁱⁱ Hamilton, 1980, p.163-164.

ⁱⁱⁱ Ribeiro, 2004, p.137.

^{iv} Matos, 2009.

^v Matos, 2009.

^{vi} Rego, 1945, p.3.

^{vii} Rego, 1945, p.3.

^{viii} Fanon, 2008, p. 45.

^{ix} Hamilton, 1980, p.154.

^x Costa, 1945, p.99.

^{xi} Costa, 1945, p.100.

^{xii} Costa, 1945, p.171.

^{xiii} Fanon, 2008, p.45.

^{xiv} Ribeiro, 2004, p.139.

^{xv} Galvão, 1931, p.30.

^{xvi} Galvão, 1931, p.112.

^{xvii} Galvão, 1931, p.186.

^{xviii} Noa, 2006, p.376.

TRÂNSITOS, IDENTIDADE E CULTURAS EM *AS MULHERES DO MEU PAI* DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Flávia de Araújo Teles Brito – UFBA

Essa comunicação aborda o romance *As Mulheres do meu pai* de José Eduardo Agualusa na perspectiva de reflexão de identidade, trânsitos e culturas. Resulta de um trabalho de conclusão da disciplina Trânsitos Culturais I do curso de Letras Vernáculas da Universidade Federal da Bahia lecionada pela professora Dr.^a Maria de Fátima Maia Ribeiro.

A partir da leitura da narrativa *As mulheres do meu pai* de José Eduardo Agualusa refleti sobre questões identitárias e culturais importantes. O romance-viagem apresenta trânsitos, conflitos identitários e diálogos culturais capazes de proporcionar ao leitor questionamentos de histórias de vida e a possibilidade de encontro com realidades diversas. O autor nos guia majestosamente pela África do Sul, Moçambique e Angola intercalados com acontecimentos no Brasil e em Portugal.

A ESTÓRIA

Na obra, um casal português entra em contato com paisagens, pessoas e costumes em várias cidades da zona rural e urbana durante a trajetória de busca da personagem Laurentina por familiares e mulheres do seu verdadeiro pai em África. A documentarista portuguesa, personagem central da estória, percorre todos os caminhos que seu suposto pai percorreu durante a vida. O músico e compositor angolano Faustino Manso deixou sete viúvas e dezoito filhos e um dos seus filhos seria ela (Laurentina) que havia sido criada em Portugal por pais adotivos. Seu namorado Mandume, mesmo não gostando da idéia, decide acompanhá-la e a princípio tem dificuldades em se identificar com os outros modos de vida e experimenta um conflito de identidade devido a sua ancestralidade africana. Laurentina vivencia um processo mais pacífico de aproximação e diálogo com as novas culturas que se vislumbram ao longo da viagem

O romance *As mulheres do meu pai* começa com o narrador-personagem (*presumida voz do autor*) propondo mesclar ficção com realidade e fazendo uma metalinguagem, ou seja, revelando como será a estória e como serão alguns personagens do roteiro de um *suposto* documentário.

O leitor encontra uma miscelânea entre verdade e imaginação que se entrelaçam a todo instante. Os personagens são capazes de construir e contar suas relações e memórias, sendo possível escrever as suas vidas como forma de expressão e liberdade. A história é como um roteiro de filme que surge a partir da idéia de documentar uma suposta viagem real de Laurentina e entra em contraste com as andanças ficcional ou real do personagem-narrador (autor) pelo Brasil.

Durante a leitura do romance-documentário, apreendemos a narração, tanto dos fatos, quanto de paisagens de diferentes perspectivas. A voz do narrador-personagem é alternada com a de outros personagens que assumem a estória. E esses hibridismos de narrativas impressionam o leitor, pois é apresentada a visão de mundo de cada personagem, seus anseios, desejos e frustrações em forma de cartas, diário, depoimentos e entrevistas sem linearidades de fatos. Os fatos antigos sempre voltam e misturam às narrativas atuais dando um ar de mistério.

CONFLITO DE IDENTIDADE

No início da obra *As mulheres do meu pai*, o personagem Mandume parecia ter dificuldades e resistência em aceitar o contato em países africanos, porém, ao longo da viagem redescobre conflitos interiores e relembra os desajustes da declaração da identidade em alguns momentos da vida.

Felizmente os meus pais ficaram em Portugal. Nasci em Lisboa. Sou português. Houve uma fase da minha vida, entre as dores e ardores da adolescência, em que tive dúvidas. Essas coisas. Não há quem enfrente a crise de identidade. (AGUALUSA, 2007, p. 70).

Culturas díspares se encontram em plena época denominada pós-colonial. O estranhamento é um grande revelador de aspectos divergentes de grupos em contato. No romance, Mandume demonstra dificuldade de adaptação ao continente africano e tem espanto na relação inicial com Luanda, só observa o aspecto ruim da cidade.

Esta cidade é um somatório de horrores: pobreza mais racismo mais estupidez mais ignorância mais conservadorismo mais machismo mais intolerância mais arrogância mais ruído. Muito ruído. (AGUALUSA, 2007, p. 69-70).

A personagem Laurentina, ao contrário, sente muita curiosidade e vontade de conhecer a cultura dos seus antepassados e fica muito sentida em saber que seu namorado Mandume não tinha a mesma opinião em relação ao continente africano.

Irrita-me o desprezo que demonstra em relação à África. Mandume decidiu ser português. Está no direito. Não creio, porém, que para se ser um bom português tenha de renegar todos os seus ancestrais. Sou certamente uma boa portuguesa, mas também me sinto um pouco indiana; finalmente, vim a Angola procurar o que em mim possa haver de africano. (AGUALUSA, 2007, p.36)

A personagem Laurentina - ao decidir procurar seus familiares em África - não tinha intenção de renegar seus costumes portugueses, afinal foi criada em Portugal, mas apenas queria ter contato com a cultura dos seus pais e conhecer novos pensamentos e hábitos.

Mas, e isto nos parece importante: essa perspectiva de fronteiras múltiplas (o homem dividido ou integralizado em pelo menos duas fronteiras), onde ele se desenraiza de sua terra de origem sem se enraizar na terra de origem dos outros, coexistindo com grupos sociais migrantes de outras culturas, pode constituir um hábito crítico (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 83)

A impressão ruim do continente africano foi internalizada pelo personagem Mandume devido opiniões e manifestações de seu pai que morava em Portugal e relembrava da África como lugar de sofrimento, após ter convivido com guerras e perdido seu irmão (tio de Mandume) em batalha.

Não precisa prevenir-me. Nunca gostei de África. Vi como África destruiu os meus pais. [...] Raízes? Raízes têm as plantas e é por isso que não se podem mover. Eu não tenho raízes. Sou um homem livre. Era inteiramente livre até conhecer Laurentina. Digo-lhe: — Tu és a minha pátria, o meu passado, todo o meu futuro... (AGUALUSA, 2007, p. 41)

Após a chegada do personagem no território africano e de descobertas inusitadas de seu passado, Mandume começa a aceitar suas origens e resolve buscar notícias de seus familiares angolanos. A decisão de rever a sua família é fortemente combatida pelo seu pai que está em Portugal e pretendeu esquecer suas origens. Numa passagem no

romance, Mandume, em contato telefônico com o pai em Portugal, discute sobre a possibilidade de reencontro com seus familiares esquecidos em África.

É um encontro com o novo mundo e com novas realidades que favorece uma reflexão interior do personagem Mandume (com seu *Eu*) em vários momentos de solidão e convivência com uma garotinha que conhece. As novas experiências vivenciadas proporcionam oportunidades de mudanças de pensamentos e atitudes. Foi preciso sair do seu país para descobrir novas formas de observar o mundo.

Laurentina ao realizar entrevistas com mulheres do seu suposto pai conhece realidades impressionantes, ouve narrativas de vida singulares e enriquecedoras. Seu passado é redescoberto e seus desajustes amorosos são acentuados ao entrar em contato com novas memórias através da viagem conturbada na Malembelembe (devagarinho devagarinho vai...) conduzido pelo personagem Pouca Sorte. Mandume conhece uma garotinha, conhece novas culturas e se redescobre o outro lugar e novos sentimentos interiores. É uma viagem de descobertas e aventuras singulares em diversos ambientes.

ALTERIDADE

O romance *As mulheres do meu pai* fotografa muito bem o cotidiano Luanda, a capital de Angola, e revelam a mistura de línguas e pessoas na cidade. O trânsito cultural é uma grande marca da narrativa e exprime a contato com a cultura local e de imigrantes como é possível perceber nesta passagem da obra.

Hoje, misturam-se pelas ruas de Luanda o umbundo oblongo dos ovimbundos. O Lingala (língua que nasceu para ser cantada) e o francês arranhado dos regrês. O português afinado dos burgueses. O surdo português dos portugueses. O raro quimbundo das derradeiras bessanganas. A isto junte-se, como os novos tempos, uma pitada do mandarim elíptico dos chineses, um cheiro a especiarias do árabe solar dos libaneses; e ainda alguns vocábulos em hebreu ressuscitado, colhidos sem pressa nas manhãs de domingo, em alguns dos mais sofisticados bares da ilha. Mais o inglês, em tons sortidos, de ingleses, americanos e sul-africanos. O português feliz dos brasileiros. O espanhol encantado de um ou outro cubano que ficou para trás. (AGUALUSA, 2007, p. 66).

O escritor Agualusa, nessa obra, apresenta muitos aspectos e impressões visuais, territoriais e geográficas das cidades africanas, um olhar de viajantes e espectadores. E demonstra muito bem o caráter de encontros culturais, porém não está latente a idéia de mestiçagem e nem mesmo de criouliização (muito debatida e revelada por críticos em

outras obras do autor). O que o romance delineia são conflitos e expressões da alteridade, bem como definição e busca de identidade pelos personagens. O contato e trocas culturais aparecem durante toda a passagem do livro.

FORMAS, ESTILOS E CRÍTICAS

As Mulheres do meu pai é uma narrativa com uma linguagem simples, clara e com muitos diálogos, é uma escrita detalhada de paisagens, personagens e ambientes. A leitura da obra possibilita um passeio pela literatura e países diversos como Brasil, Portugal e Angola. Culturas e trânsitos de pessoas são marcantes e vivas através da passagem dos personagens pelos três continentes: africano, europeu e americano.

A referência a clássicos da literatura brasileira é clara, o autor cita inclusive o lugar em que Tomaz Antonio Gonzaga faleceu (a pequena ilha mágica em Moçambique). Aspectos da literatura brasileira estão presentes como estilos, formas e descrição de personagens. O autor deixa fatos explícitos e implícitos sobre a aproximação com a literatura do Brasil.

A apropriação e recriação de personagens da literatura universal também estão presentes na obra, o autor faz alusão e descrição de forma interessante e similar aos clássicos, observe essa passagem:

O militar que ia ao volante era alto e desengonçado; o outro, baixo e roliço, com um farto bigode em forma de vassoura. Dom Quixote saiu do carro e espreguiçou-se. Sancho Pança saiu também, preguiçosamente, fez menção de arrumar a barriga dentro das calças, desistiu, aproximou-se do embondeiro e urinou com fragor. (AGUALUSA, 2007, p. 105)

Versão atual dos personagens criado por Cervantes na paisagem africana. Uma verdadeira intertextualidade, alusão, ou mesmo, paródia textual e revelação de conhecimento da literatura ocidental.

A música também percorre o romance e parece mesmo uma trilha sonora do documentário sobre mulheres. Nas regiões africanas, o leitor encontra músicos e sons que parecem ecoar apenas ao ler a obra. O autor, inclusive, compara a banda de músicos encontrada em solo africano com a banda do Brasil de Carlinhos Brown. A música não poderia faltar e momentos marcantes de encontros com sons e ritmos africanos foram importantes para compreensão e *mergulho* na cultura africana.

Em relação a eventos e acontecimentos de Angola, Agualusa faz uma crítica à guerra e à poesia libertária, de combate. O personagem Mandume, como já havia mencionado, afirma que a guerra destruiu laços familiares. E também não considera versos e poesia de protestos como literatura angolana. Observe o trecho do romance, quando o personagem Mandume revela o contato com textos de seus pais:

Li alguns dos livros que eles guardam no escritório, isso a que alguns chamam literatura angolana: *A vitória é certa camarada!*, *A poesia é uma arma*, *Sábado vermelho*. Panfletos políticos, escritos, o mais das vezes, com os pés. (AGUALUSA, 2007, p. 41).

Pessoalmente não compartilho a mesma opinião do personagem Mandume, que pode ser a opinião do autor, pois considero textos literários angolanos de Agostinho Neto como importantes para a época e como textos belíssimos e fortes de sentimentos. A literatura é forte e vibrante de desejos e atitudes de mobilização social par ao período vivenciado.

CONCLUSÃO

Culturas e trânsitos são aspectos marcantes na obra de sonhos, desejos e momentos de questionamentos do eurocentrismo. *As mulheres do meu pai* oferece diálogos entre pessoas com vivências e costumes diversos, o *outro* e o *eu* se encontram em diferentes continentes.

As Mulheres do meu pai de Eduardo Agualusa é uma narrativa reveladora, na medida em que traz à tona a grande diversidade cultural que os países africanos apresentam e a expressão do drama existencial do ser humano. A estória desvenda a busca do homem, seus anseios, seus desejos e a expressão de opiniões e idéias intrínsecas à condição humana. Uma viagem impossível de ser esquecida.

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. *As mulheres do meu pai*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Fronteiras de Solidariedade. In: *De vãos e ilhas: literatura e comunitarismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

PAISAGENS DO EXÍLIO NAS POÉTICAS E JORGE DE SENA E RUI KNOPFLI

Flavia Tebaldi Henriques de Queiroz - UFF¹

Ao fazermos uma breve viagem pela literatura, observamos que esta sempre foi permeada pela visão, pelo olhar do escritor. Desde o *Antigo Testamento*, repleto de descrições da criação do mundo, entre outras descrições, passando pela *Ilíada* e *Odisséia*, de Homero, por *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, seria infinita a lista de obras com descrições tão minuciosas que, ao serem lidas, transformam-se em imagens, aproximando o leitor da história e conferindo à mesma um impressionante realismo, e, ao mesmo tempo, transferindo a esse leitor as sensações do autor naquele momento. É a partir dessa relação entre subjetividade e representação imagética que nos propomos a investigar a questão da visualidade na poesia de exílio de dois poetas do século XX: Jorge de Sena e Rui Knopfli. O primeiro, Português de nascimento, mas desde muito cedo, um cidadão do mundo, quer como oficial da Marinha Mercante portuguesa, sua primeira profissão, ainda jovem, e que marcaria sua vida e ressurgiria em sua obra, quer mais tarde, como intelectual, figura de resistência ao regime político, exilado por quase trinta anos no Brasil e nos Estados Unidos da América até sua morte, nesse último país. Sena tem sua estréia no quadro literário português na década de 40, através dos *Cadernos de Poesia*, para os quais colaborava, primeiro, como poeta iniciante, e, mais tarde, como um dos membros do seu corpo editorial.

Já o segundo poeta surge no cenário literário a partir da segunda metade da década de 1950, quando, preconizando uma inevitável Guerra Colonial que se iniciaria de fato em 1961 entre as então colônias portuguesas em África e Portugal, emergiu em Moçambique um grupo de intelectuais e escritores com participação ativa no movimento pró-independência daquele lugar. Ao redor da revista literária *Msaho*, fundada pelo poeta e ensaísta Virgílio de Lemos, reuniam-se nomes que figuram na

¹ Aluna do curso de Doutorado em Literatura Comparada da Universidade Federal Fluminense e bolsista CNPq.

história e na literatura do país, como José Craveirinha, Noémia de Souza, Rui Guerra e Rui Nogar.

Moçambicano de ascendência portuguesa, durante sua vida Knopfli conheceu os dois lados do sectarismo e do preconceito étnico-social próprios de uma sociedade colonialista. Primeiro, por fazer parte de um extrato branco e de origem europeia, fato que sozinho já lhe conferia status. Mais tarde, durante décadas de trabalho poético, seria então ele, muitas vezes, o alvo de um tipo de “preconceito às avessas”, ao ver sua poesia muitas vezes mal interpretada e rotulada como europeísta e alienante. E, dessa forma, ao buscar a afirmação de uma africanidade, se não era, a princípio, um exilado, de acordo com o significado etimológico da palavra, foi sempre, em seu país, um deslocado, tendo sido sua poesia, por esse motivo, ao mesmo tempo lugar e fruto desse exílio pessoal e político.

Talvez não sejam tão aparentes as semelhanças que nos fazem propor uma análise comparativa da obra poética desses dois autores. Mas, em comum, ambos têm o fato de, por motivos diversos, haverem vivenciado a experiência do exílio. Desse modo, indagamo-nos até que ponto a poesia feita sob a vivência do exílio e a partir dela, traz em si características comuns, criando, assim, uma espécie de “poética de exílio”. E, além disso, como cada poeta, em seu tempo e através da sua mundividência particular demonstra visualmente essa experiência.

Iniciemos então, pela poesia knopfliana, que, a fim de que haja uma melhor compreensão de suas tensões internas, devemos contextualizá-la na Moçambique das décadas de 50 a 70, momento em que a então colônia passava pelo processo de afirmação de sua identidade. Naquele instante, o parâmetro comparativo da escrita de Rui Knopfli era o também poeta José Craveirinha, até hoje considerado o maior nome da poesia moçambicana, além da poetisa Noémia de Souza. Em comum, os dois paradigmas da poesia do autor têm uma obra cuja voz é a de um Eu coletivo negro até então marginalizada, e que traz em sua estrutura elementos de nítida recusa da cultura europeia, como a escassez de referências à literatura portuguesa e europeia, e ênfase na sonoridade sincopada do verso, remetendo-o a uma tradição oral que se pretendia resgatar como símbolo da cultura africana, além da ausência de adjetivos em oposição ao uso exacerbado de verbos de ação que apontam para uma poesia que se quer denunciadora, como podemos observar no exemplo abaixo, de José Craveirinha:

Se me visses morrer

Os milhões de vezes que nasci...
Se me visses chorar
Os milhões de vezes que te riste...
Se me visses gritar
Os milhões de vezes que me calei
Se me visses cantar
Os milhões de vezes que morri
E sangrei
Digo-te, irmão europeu
Também tu
Havias de nascer
Havias de chorar
Havias de cantar
Havias de gritar
Havias de morrer
E sangrar...
Milhões de vezes como eu.

Aliado a essa comparação perpetrada a todo o momento entre a poesia knopfliana e as de Craveirinha e Noémia – não raro consideradas como *poesia negra*, em oposição a uma *poesia branca* feita por Knopfli –, havia então, um outro fato ainda mais premente: o poder ideológico da palavra nessa sociedade àquela altura. A palavra que forma e transforma o sistema de valores sociais de um povo.

Seguindo os passos de Paul Ricoeur, (Ricoeur, 2007.) podemos delimitar as funções da ideologia em três: a *função geral*, que estaria ligada à necessidade de um grupo social de conferir uma imagem de si mesmo, de representar-se. A função de *dominação*, ligada à manipulação ideológica pelo sistema de autoridade, como sistema justificativo de dominação, uma vez que uma comunidade histórica só se torna realidade política através da capacidade de decisão, e a terceira e última, a *função de deformação*, que trata da ideologia a partir do conceito marxista, ou seja, a função da ideologia que se apropria desta como elemento gerador da sociedade e a deforma, transformando-a em instrumento do discurso capitalista. A partir daí, podemos compreender a recepção que a poesia de Rui Knopfli teve em seu país através do choque ideológico vivido pela sociedade moçambicana da época.

Para a crítica moçambicana da época, representada principalmente no nome de Alfredo Margarido, os valores necessários num momento de agudeza política como o das décadas de 50 a 70 não eram os de Rui Knopfli. Desejava-se uma literatura que recusasse tudo aquilo que se conhecia como sua raiz cultural. O valor de uma obra estava na escrita desligada de todo o jugo cultural europeu. Uma literatura que se atrelasse e espelhasse o povo naquilo que ele tinha de mais forte no momento: o seu desejo de reconhecimento como nação. Enfim, uma literatura que ecoasse como a voz

por tantos séculos abafada do negro. Para tanto, a quebra com todo e qualquer paradigma colonizador era quase obrigatória. Knopfli tornava-se, nesse momento, o corpo de delito da literatura moçambicana.

Consciente de sua incapacidade em retratar, pela poesia, os dilemas do negro moçambicano, o escritor optou, então, por uma poesia que, sem abrir mão do cânone literário europeu, afirmasse a seu modo a africanidade. A africanidade, para ele, não estava ligada à raça, mas às experiências de vida.

Exemplo do pensamento de Knopfli sobre a questão do papel dos poetas negros na literatura moçambicana da época, no trecho abaixo, o poeta reconhece a importância de Craveirinha e dos escritores negros na luta por melhores condições e pelo reconhecimento da identidade moçambicana.

[...] Eu não posso assumir dores que não sinto. Eu posso reconhecer uma injustiça social larguíssima ou uma injustiça mais que social, que é a injustiça da situação colonial, que não direi que era criminosa, mas que era anômala – que é uma coisa de que eu me apercebi muito cedo, na adolescência, como é que é possível a existência das colônias, como é que há povos que têm dependências e que governam outros povos – mas eu não posso vir falar do ponto de vista dos injustiçados. Só do meu ponto de vista.

[...] O José Craveirinha tem uma importância na África de língua portuguesa a que eu não posso aspirar, nem deveria mencionar. Não sou mulato, não sofri na carne as humilhações, o preconceito, a discriminação... o que é que pretendiam quando vinham lá com essa história de influências, a falar deste ou daquele como fontes, geralmente moçambicanas onde eu ia beber a inspiração? Que eu viesse fingir isso? Como é que eu posso fingir em verso o negro humilhado que não sou? (Monteiro, 2003, p. 27).

Contudo, apesar de assumir suas raízes europeias e a impossibilidade de cantar o drama do negro africano, Knopfli não deixa de reclamar a sua inclusão e de sua obra no hall de uma experiência colonial. Assim, assumindo a impossibilidade de produzir uma poesia “negra”, Rui Knopfli opta por representar, em sua obra, um Eu poético particular, como contraponto à voz coletiva de José Craveirinha e Noémia de Souza, que representavam tão completamente os princípios defendidos pelo movimento da Negritude.

Michel Collot, em sua obra *La poésie moderne et la structure d’horizon*, estudo sobre a relação entre a poesia moderna e a representação da visualidade, afirma que “toda experiência poética engendra pelo menos três termos: um sujeito, um mundo, uma linguagem” (Collot, 1989, p.5), o que nos leva a crer que a forma de ver esse mundo, que é subjetiva, particular, será fator decisivo na formação da poesia de cada escritor.

Ainda de acordo com Collot, a paisagem seria uma configuração do lugar, o espaço percebido pelo sujeito, sendo, assim, uma construção subjetiva da realidade, como afirma no trecho abaixo:

Dans ce contexte, le mot ne designe évidemment pas le ou les paysages dépeints par tel ou tel auteur, ou par tel ou tel texte, mas une certaine image du monde, intimement liée à la sensibilité et au style de l'écrivain: non tel ou tel référent, mais un ensemble de signifiés. (Collot, 1997, p. 191)

Assim, ela é subjetiva. Porém, ao mesmo tempo em que é pessoal, o ponto de vista particular de que parte o sujeito para formular essa concepção de paisagem está impregnado pela assimilação cultural previamente apreendida por esse sujeito. O ponto de vista particular é, também, um ponto de vista coletivo, social. E é esse modo de representar-se individualmente, de ver o mundo como um homem deslocado, na Moçambique de Rui Knopfli que vamos observar nos poemas a seguir.

No poema *Naturalidades*, o poeta busca, através da contraposição entre elementos constitutivos dos espaços europeu e africano, construir duas perspectivas imagéticas, uma positiva, ligada ao continente africano, e outra, negativa, ligada à Europa, empregando a paisagem como elemento ratificador da identidade do autor.

Europeu, me dizem.
Eivam-me de literatura e doutrina
européias
e europeu me chamam.

Não sei se o que escrevo tem a raiz de algum
pensamento europeu.
É provável...Não. É certo,
mas africano sou.
Pulsa-me o coração ao ritmo dolente
desta luz e deste quebranto.
Trago no sangue uma amplidão
de coordenadas geográficas e mais Índico.

Rosas não me dizem nada,
caso-me mais à agrura das micaias
e ao silêncio longo e roxo das tardes
com gritos de aves estranhas.

Chamais-me europeu? Pronto, calo-me.
Mas dentro de mim há savanas de aridez
e planuras sem fim
com longos rios langues e sinuosos,
uma fita de fumo vertical,
um negro e uma viola estalando.

Podemos observar no poema que a descrição paisagística vale-se como elemento de identificação entre o poeta e um povo, um país, uma cultura. Nele, o poeta nega sua nacionalidade europeia, através da auto-associação aos referenciais africanos, forma de reclamar para si uma nacionalidade moçambicana e, antes, africana, como essência. Tal estratégia vai ao encontro do que afirma no trecho abaixo:

Não há nenhuma voz que exprima o descontentamento, o desgosto da situação colonial como a minha. Se me disseses “E o Craveirinha?”. Não. Isso é do ponto de vista deles. Nenhum intelectual deles deu testemunho como eu dei. Estiveram lá outros, escreveram versos sobre as palmeiras oscilando ao vento e as ancas da vendedeira e não sei quê, puro exotismo[...]. A verdade é que eu nunca poderia sentir como um europeu. Porque eu era só filho de europeus. A Europa para mim era só uma ideia, uma miragem, e todas as minhas vivências, aquelas que me tocavam mais de perto o coração, a não ser as culturais, eram todas de origem africana. O meu poema Naturalidade, se não me engano, começa assim: “Rosas não me dizem nada...” [...] Eu nunca reivindiquei a nacionalidade moçambicana, só reivindiquei um facto, que ainda hoje reivindico, de ser africano. (Op. Cit., p. 26)

Já em seu primeiro livro, *O País dos Outros*, 1959, onde se insere o poema acima citado, podemos observar a tensão acerca da sua nacionalidade que irá permear toda a poética knopfliana. Aí, o país dos outros é não somente aquele do colonizador, uma vez que Moçambique não pertencia politicamente, de fato, ao africano, habitante original da terra, e sim, ao dominador português, mas é também o país que o poeta quer como seu, ainda que o mesmo lhe seja negado. Senso de deslocamento que será uma constante na obra de Rui Knopfli.

Contudo, o mesmo autor que busca uma identificação com a África em seus poemas, segue uma tradição romântico-europeia de exaltação nacionalista através dessa mesma contraposição de valores. A mesma estratégia pode ser observada em “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, exemplo de poesia romântica da literatura brasileira. Dessa forma, Knopfli insere-se, na mesma tradição literária europeia do poeta brasileiro.

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer eu encontro lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar –sozinho, à noite–
Mais prazer eu encontro lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que disfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Ao se qualificar como escritor pós-colonial moçambicano, uma vez que pratica, por um lado, um discurso híbrido, ao qual afere um nacionalismo africano reemergente, mas, apropriando-se e revisando os cânones literários europeus, Knopfli recusa-se a aceitar a africanidade como essência, mas, sim, como resultado de uma experiência, apresentando-se como alteridade poética da Negritude, propondo um discurso de reconfiguração da identidade cultural daquele lugar. Postura essa que ratifica a afirmação Diana Brydon, quando diz que “o escritor pós-colonial, filósofo ou teórico torna-se, diz, por meio da revisão dos cânones, um subversor dos axiomas herdados à escrita imperial”. (Apud, 2003, p. 47.)

A mesma estratégia discursiva será observada em diversos outros poemas do escritor, como forma de aderir a uma “africanidade”, como é o caso de *Hidrografia*:

São belos os nomes dos rios
na velha Europa.
Sena, Danúbio, Reno são
palavras cheias de suaves inflexões,
lembrando em tardes de oiro fino,
frutos e folhas caindo, a tristeza
outoniça dos chorões.
O Guadalquivir carrega em si espadas
de rendilha prata,
como o Genil ao sol poete,
o sangue de Federico.
E quantas histórias de terror
contam as escuras águas do Reno?
Quantas sagas de epopéia
não arrasta consigo a corrente
do Dniepre.
Quantos sonhos destroçados
navegam com detritos
à superfície do Sena?

Belos como os rios são
os nomes dos rios na velha Europa.
Desvendada, sua beleza flui
sem mistérios.
Todo o mistério reside nos rios
da minha terra.
Toda a beleza secreta e virgem que resta
está nos rios da minha terra.
[...]
Vinde acordar
as grossas veias da água grande!
Vinde aprender os nomes de Uanéteze, Mazimechopes,
Massintonto e Sábîè.
Vinde escutar a música latejante
das ignoradas veias que mergulham
no vasto, coleantecorpo do Incomáti,
o nome melodiosos dos rios
da minha terra,
a estranha beleza das suas histórias
e das suas gentes altivas sofrendo
e lutando nas margens do pão e da fome.
[...]
ou o Rovuna acordando exóticas
lembranças de velhos, coloniais
navios de roda revolvendo águas pardacentas
rolando memórias islâmicas de tráfico e escravatura.

Também aqui, o espaço imagético é o de um continente ainda em estado de latência, de uma natureza intocada, virgem, pura das contaminações da civilização, representada no poema por substantivos como mistério e beleza e pelos adjetivos secreto, virgem e exóticos, e cuja única contaminação é a fome e a lembrança deixada pelos navios coloniais. Na primeira estrofe, o autor utiliza-se da imagem de “frutos e folhas caindo” com o objetivo de representar metaforicamente também o declínio do império europeu. Ainda na mesma estrofe, a imagem com que a encerra é a da “tristeza outonival dos chorões”, que pode ser lido, no contexto histórico-político em que se insere o poema, como a relação entre o declínio do domínio europeu e a violência histórica dos processos de colonização.

Ao usar referenciais negativos relacionados ao colonizador, sob forma de paralelismos, o poeta visa ainda a desconstrução da própria autoridade moral do europeu, de modo a deslegitimar o empreendimento colonial. Assim, sugere a existência de uma relação entre estética e violência na história europeia. Nos dois poemas, é possível observar a intencionalidade do autor em contrapor, através da rede de sintagmas nominais, a África e o colonizador, como forma de afirmação da nacionalidade, ligando sua poesia a um determinado *horizonte de expectativas* do leitor,

o que nos reporta novamente à questão dos valores ideológico-sociais desejados naquele momento.

Podemos notar que, ao imprimir valores éticos e morais à paisagem africana e, como paradigma à europeia, o escritor promove uma reelaboração do espaço e da paisagem pelo seu imaginário e pela sua escritura. Assim, ao mesmo tempo em que o poeta reconstrói uma imagem do mundo, constroi uma imagem do próprio eu, evidenciando seu ponto de vista particular.

Outra estratégia discursiva é observada em *Lenda*, de *A Ilha de Próspero* (1972), como forma de ratificação de uma africanidade, o que vem afirmar novamente a existência de um hibridismo cultural e de um senso de deslocamento do poeta.

Há muitos, muitos anos já – tantos
que o real mal esboçava o corpo
de que viria a ser fantasia e lenda
e o homem era um bicho inocente
e natural pois nem sequer inventara
ainda mistérios para depois da morte,
lugares recônditos para o amor
e coisas como o pecado, o crime ou a guerra
– aconteceu, certa feita, terem acordado
as gentes de terra firme para um estranho
facto: a neblina era pesada e densa
e não se via mais a ilha. Aflitos,
os homens gritaram: “– Desapareceu
a ilha, desapareceu a ilha!”
Parecia terem-na tragado as águas,
era só um mar de chumbo a perde
de vista, um pasmo silencioso sem
o claro rumor de gaivotas e velas brancas
na baía. Quando voltou a surgir,
raia o sol e a ilha estava no céu,
reclinada entre nuvens e azul,
o insuportável diamante iridescente
de que ainda hoje guarda o resplendor.

Nesse poema, Rui Knopfli aproxima-se da cultura africana ao retomar a tradição pré-colonial do conto popular oral africano-moçambicano. Assim, o autor visa a se inserir numa escrita de oposição à tradição da escrita ocidental. Associado ao modelo efabulativo tradicional, o poema volta a se fechar na temática moçambicana ao narrar o lendário desaparecimento da ilha. Outro ponto de destaque na compreensão do poema dentro do contexto em que se insere – a obra *A Ilha de Próspero* – ao conferir voz a Caliban, através do retorno à narrativa fantástica africana, Knopfli nega a Próspero uma autoridade que é dada a ele sobre a ilha.

Já em *Lírica para uma ave*, também do livro de 1959, o autor reconstrói um horizonte a partir do ponto de vista de um sujeito observador da guerra que se engendra, no qual a paisagem natural é modificada pela realidade do combate. No poema, podemos observar o uso de elementos simbólicos de grande apelo, como céu/ terra e a ave, que irá ligar os dois espaços, o espaço do humano ao do divino. Este, por sua vez, é adulterado pelos elementos bélicos que o tomam como espaço seu, fazendo com que perca sua função sacra.

Na primeira estrofe, caracterizada pelo silêncio, pelo sono e pela demência da ignorância, a ave ainda vive, embora ferida. É a partir da segunda estrofe que, pela aurora, preconiza-se uma tomada de consciência, no momento em que se observa a perda dos sentidos, “cerra os olhos/ cala na garganta a voz” (v. 14 e 15).

Vemos aí, a subversão do espaço africano como um espaço de pureza, o que se observa nos poemas *Naturalidade* e *Hidrografia*, ao antever a guerra colonial como inevitável. Chama-nos a atenção, a forma como Knopfli estrutura o poema, dividindo-o em dois momentos: o da alienação política e o da consciência. Todavia, embora seja um poema de cunho claramente político, quer como forma de resistência do autor a uma certa “opressão estilística”, quer como estratégia de impressão de um olhar particular, de um estilo próprio a respeito de um tema comum a todos os poetas de sua geração, o mesmo contrapõe-se à poética simplista de manifesto dos escritores do movimento da Negritude, ao se intitular *lírica*.

Num céu de chumbo e baionetas
caladas,
sobre uma floresta de sono
e demência,
tonta, esvoaça perdida
uma ave sangrenta.
Na turva e opressa manhã
se anuncia a cólera
do tempo.

Na hora
da aurora,
gemem ventos
fluem surdos rios.

Cerra os olhos,
Cala na garganta
a voz,
acorda audível
o pensamento:

No escuro cerne da floresta,
com sorrisos dependurando à entrada,

degola-se uma ave.
Por enquanto mais nada, senão
o torvo tinir dos talheres
no banquete da morte impossível.

Importante enfatizar como o exílio pode ser interpretado de diversas formas. Nesses três primeiros poemas de Rui Knopfli, não há de fato um exílio geográfico. O que há é um exílio interior, um não-pertencer e um desejo de pertencer que coabitam o mesmo espaço interior do poeta concomitantemente.

Já a seguir, avançamos algumas décadas na vida de Rui Knopfli e chegamos a um momento particular de sua história e de sua poesia: seu exílio na Europa. Aí, uma vez que a representação da paisagem pode ser compreendida como interação entre sujeito, mundo e linguagem, as experiências vividas pelo autor também serão evidenciadas pela modificação da forma de representação imagética. Assim, essa se transforma nos poemas escritos durante o exílio, momento em que o espaço já não é mais o do país, mas o da memória, como se observa no poema *Pátria*:

Um caminho de areia solta conduzindo a parte
nenhuma. As árvores chamavam-se casuarina,
eucalipto, chanfruta. Plácidos os rios também
tinham nomes por que era costume designá-los.
Tal como as aves que sobrevoavam rente o matagal.

[...]
mas o sangue adubou
a terra, estremeceu o coração das árvores
e, meus irmãos, meus inimigos morriam. Uma
só ou várias línguas eram faladas e a isso,
por estranho que pareça, também chamávamos pátria.

De quatro paredes restaram as pedras. Com as folhas
de zinco e a madeira ferida dos travejamentos
perfaziam uma casa. Partes de um corpo
desmembrado, dispersas ao acaso, vento e silêncio
as atravessam e nelas não dura a memória

que em mim, residual, subsiste.

[...]
Ladeado de sombras e árvores, o caminho de areia,
que se dizia conduzir a parte alguma, abria

para o mundo. A experiência reduz, porém,
a segunda à primeira das asserções: pelo mundo
se alcança parte nenhuma; se restringe ficção
e paisagem ao exíguo mas essencial: legado
de palavras, pátria é só a língua em que me digo.

No poema lido, o escritor contrapõe as múltiplas imagens da pátria que guarda em sua memória à perda total de referentes do exílio, restando, como única e derradeira pátria, a língua. Podemos reparar que, segundo o autor, a guerra que destroi o referencial de espaço antes existente naquele lugar, também faz com que a memória, através da morte, seja destruída. Dessa forma, observamos uma quebra da função da memória como transmissora de uma cultura, prática comum aos povos africanos, através da tradição de narrativas orais, uma vez que essa não é mais utilizada em seu espaço físico de origem, tornando-se, no espaço mnemônico do poeta, um referente histórico. Aludindo claramente ao poema “*Em Creta, com o Minotauro*”, de Jorge de Sena, no qual o poeta português diz “*A pátria/ de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações/ nasci...*”, observamos que há, no poema, uma ausência consciente de representação imagética na estrofe que se refere às dores do exílio. E, ao voltarmos à relação sujeito–mundo–linguagem que descreveu Collot como matriz de uma experiência poética, concluímos que essa recusa de uma paisagem é denunciadora de uma transformação da relação do sujeito com o mundo.

Já essa relação sujeito–mundo–linguagem a que nos referimos na poética de Jorge de Sena assume outras nuances. Fruto quer de uma relação muito mais tensa com o mundo, quer de um movimento literário cujo cerne era a crença no poder transformador da palavra, os *Cadernos de Poesia*, Sena não tem como objetivo uma reconfiguração paisagística como afirmação da nação, como faz Knopfli. Para ele, a poesia é um meio vivenciar e transformar o mundo de que faz parte. Nesse contexto, o homem assume papel primordial, uma vez que é através dele e para ele que toda forma de mudança se dá. Assim, também muitas das representações imagéticas na sua poesia se dão através da metamorfose e do entrelaçamento de arte, experiência, homem e linguagem.

É o que vemos em *Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya*, poema em que, partindo de uma obra de arte, o quadro *Os Fuzilamentos*, do pintor espanhol Francisco de Goya, o escritor traça um panorama histórico das relações humanas e, ao mesmo tempo, imprime na obra seu ponto de vista de ético e moral. Dessa forma, a obra de arte e suas características visuais são postas em segundo plano, tornando-se pano de fundo para a sua transposição em poesia da relação sujeito–mundo–linguagem.

Não sei, meus filhos, que mundo será o vosso.
É possível, porque tudo é possível, que ele seja
Aquele que eu desejo para vós. Um simples mundo,

onde tudo tenha apenas a dificuldade que advém
de nada haver que não seja simples e natural.
Um mundo em que tudo seja permitido,
conforme o vosso gosto, o vosso anseio, o vosso prazer,
o vosso respeito pelos outros, o respeito dos outros por vós.
E é possível que não seja isto, nem seja sequer isto
o que vos interesse para viver. Tudo é possível,
ainda quando lutemos, como devemos lutar,
por quanto nos pareça a liberdade e a justiça,
ou mais que qualquer delas uma fiel
dedicação à honra de estar vivo.
Um dia sabereis que mais que a humanidade
não tem conta o número dos que pensaram assim,
amaram o seu semelhante no que ele tinha de único,
de insólito, de livre, de diferente,
e foram sacrificados, torturados, espancados,
e entregues hipocritamente à secular justiça,
para que os liquidasse “com suma piedade e sem efusão de sangue”.
[...]
estes fuzilamentos, este heroísmo, este horror,
foi uma entre mil, acontecida em Espanha
há mais de um século e que por violenta injustiça
ofendeu o coração de um pintor chamado Goya,
que tinha um coração muito grande e cheio de fúria
e de amor. Mas isto nada é, meus filhos.
Apenas um episódio, um episódio breve,
nesta cadeia de que sois um elo (ou não sereis)
de ferro e de suor e de sangue e algum sêmen
a caminho do mundo que vos sonho. [...]

Em *A Nave de Alcobaça*, o poeta faz alusão à grandiosa obra arquitetônica do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, primeira construção gótica em solo português, datada de 1178.

Novamente, a visualidade será, para Jorge de Sena, uma forma de representar o poder criador e transformador do homem, seja pela palavra, seja pela arquitetura. No poema, o escritor passa da descrição física da imponente construção à sua função como elemento de ligação do mundo material com o espiritual, sendo, em última instância, a representação física da própria humanidade, idéia resumida nos cinco versos finais.

Vazia, vertical, de pedra branca e fria,
longa de luz e linhas, do silêncio
a arcada sucessiva, madrugada
mortal da eternidade, vácuo puro
do espaço preenchido, pontiaguda
como se transparência cristalina
dos céus harmônicos, espessa, côncava
de retas concreção, ar retirado
ao tremor último da carne viva,
pedra não-pedra que em pilar se amarra
em feixes de brancura, geometria
do espírito provável, proporção

da essência tripartida, ideograma
da muda imensidão que se contrai
na perspectiva humana. Ambulatório
da expectativa tranqüila.

Nave e cetro,
e sepulcral resíduo, tempestade
suspensa e transferida. Rosa e tempo.
Escada horizontal. Cilindro curvo.
Exemplo e manifesto. Paz e forma
do abstracto e do concreto.

Hierarquia
de uma outra vida sobre a terra. Gesto
de pedra branca e fria, sem limites
por dentro dos limites. Esperança
vazia e vertical. Humanidade.

Dessa forma, podemos observar que na poética seniana, a visão, através da mundividência, é mais um elemento representativo do sentir e experimentar o mundo do que descrevê-lo, como notamos em Rui Knopfli. Nesse, a experiência está diretamente ligada a um lugar, Moçambique, e a um espaço ainda inexplorado pelo homem, o campo.

Ambos os discursos, contudo, mostram-se intimamente ligados a um ponto de vista de um intelectual, o qual deve manter-se como um perturbador do *status quo*. Segundo vimos nos poemas acima, cada um a sua maneira, seja confrontando-se contra um regime de governo, seja denunciando um mundo a transformar, como fez Jorge de Sena, ou ainda recusando um “preconceito às avessas”, e propondo um novo conceito e um olhar híbrido sobre a poesia e sobre a própria cultura africana ambos inscrevem-se não somente como artistas, como poetas, mas como intelectuais de seu tempo.

REFERÊNCIAS

COLLOT, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

_____. La notion de paysage dans la critique thématique. *Les enjeux du paysage*. Bruxelles: Ousia, 2001.

KNOPFLI, Rui. *Memória Consentida – 20 anos de poesia 1959/1979*. Prefácio de Luís de Souza Rabelo. Lisboa: IN-CM, 1982.

MONTEIRO, Fátima. *O País dos Outros: A poesia de Rui Knopfli*. Lisboa: IN-CM, 2003.

RICOEUR, Paul. *Hermenêutica e ideologia*. Petrópolis: Vozes, .

ÉTICA E ELOQUÊNCIA EM ALGUNS PRÓLOGOS E DEDICATÓRIAS DE OBRAS ANTIGAS PUBLICADAS NA CORTE PORTUGUESA DE AVIS

Flávio Antônio Fernandes Reis - USP¹

Este texto tem como fim o estudo do uso de composições latinas antigas em língua vulgar portuguesa compostas na corte de Avis no século XV. Para tanto, nossas análises baseiam-se em fontes quatrocentistas tais como: cartas, prólogos de traduções e as próprias obras traduzidas, principalmente os textos morais de Cícero, autor latino do século I a. C. tido por modelo de eloquência e virtude. Tivemos o cuidado de observar os costumes retóricos de escrita verossímeis ao tempo da composição dos textos analisados. Nesse sentido, os conceitos e a teoria mobilizados provêm daquelas doutrinas retóricas antigas que possuem longa duração nos costumes letrados ocidentais.

Os livros dos séculos XV e XVI são normalmente acompanhados por prólogos ou dedicatórias, textos introdutórios que noticiam, em geral, as motivações do livro, o modo de execução, seus valores de uso e principalmente o proveito do que vai escrito para o notável que mereceu a dedicatória. No caso das traduções dos textos latinos antigos, que no século XV chamavam-se “textos tornados em linguagem”, as dedicatórias e os prólogos destes textos trazem também juízos acerca do modo como se operou a passagem da língua latina para o vulgar, os resultados alcançados e também considerações sobre a língua, as personagens e os costumes antigos.ⁱ

Seguindo os costumes retóricos do tempo, encontramos comumente no proêmio dos textos introdutórios tópicos como a *humilitas* retórica e o encômio dirigido ao destinatário da obra. Em ambos os casos o fim é o mesmo: a *captatio benevolentiae* do leitor e o decoro com as obrigações de nobreza do letrado para com o fidalgo seu superior. A *humilitas* retórica denota obediência e humildade decorosa, normalmente pelo argumento da pouca eloquência na composição do texto e o reconhecimento da inaptidão para lidar com matérias tão elevadas. O epílogo também varia entre uma reafirmação do encômio inicial, a ilustração do principal ensinamento da obra e a

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do DLCV – FFLCH – USP. É bolsista FAPESP.

exposição de anotações sobre as personagens da invenção, o modo como se operou a passagem de uma língua à outra e a confirmação das escusas iniciais.

Inicialmente vale ressaltar que o caráter ético dos textos que estudamos já se denota no próprio gênero a que pertencem: todos são tratados morais que deliberam sobre o justo e o injusto, o honesto e o desonesto, as virtudes e os vícios, os deveres e suas prerrogativas. Ademais, das obras quatrocentistas vulgarizadas que nos chegaram, é unânime a presença de tratados morais e nas suas dedicatórias ou outros paratextos encontramos evidências dos usos éticos destes textos como exemplo e orientação para a conduta do leitor.

O *Prólogo do D.or Vasco Fernandez de Lucena sobre o Livro da Velhice de Tulio, que tornou de latim em lingoagem para o Senhor Infante Dom Pedro*ⁱⁱ é praticamente um comentário quatrocentista sobre o *De Senectute* de Cícero. Lucena reitera os ensinamentos do livro traduzido para preconizar uma doutrina proveitosa à monarquia portuguesa, sobretudo, ao Infante D. Pedro de Coimbra. O resultado disso é um *De Senectute* cristão que reforça a falência desta vida em favor dos merecimentos do *post mortem*. A velhice seria, para Lucena, o momento de privações e sofrimentos por causa do corpo, todavia um momento propício para o exercício das virtude em favor da alma. Esta interpretação evidencia a força que a *auctoritas* de Cícero possui na reflexão moral e religiosa de Lucena e evidencia como o discurso sobre a conduta palaciana portuguesa se apropria dos “antigos sabedores, que todas as couzas proveitosamente ordenarão”.ⁱⁱⁱ

No proêmio, Lucena apresenta o fim de sua tradução, utilizando como matéria de sua invenção o mesmo argumento apregoado por Catão, o narrador e principal interlocutor do *Livro da velhice*:

O entendimento armado e acompanhado de virtuosas ensinanças não possa perecer pello falecimento das naturais virtudes, que [a]os velhos por necessidade acontecem, e posto que os espirituais poderios da alma sejam assim criados da infinda luz da presença e Magestade de Deos que não possam envelhecer, nem pereção, posto que se dezate a composição do corpo.

Nesta passagem Lucena apresenta pelo menos dois pressupostos para a validade da obra moral que apresenta: a doutrina tomasiana da luz da graça e a imortalidade da alma. Trata-se dos dois fundamentos para qualquer doutrina coerente e teleológica que justifique o amor pelas virtudes e pela retidão moral. O primeiro, da luz da graça, é um princípio que inclui o homem como criação divina portadora do entendimento dado por

Deus, e o segundo princípio teológico alude à imortalidade da alma criada por Deus. Nos seus comentários, o letrado corrobora a doutrina encontrada no livro de Cícero e a confirma com a alusão a autoridades muito familiares ao leitor cristão quatrocentista, tais como Sêneca e São Jerônimo. Lucena refere-se aos lamentos de Sêneca por não reter mais na velhice duzentos pares de versos, como costumava fazer na juventude. Para Jerônimo, os mancebos suportam bem todas as coisas na memória já que possuem abundância e agudeza para delas cuidarem, enquanto os velhos necessitam de maiores maestrias para conservar a memória e reter a virtude da temperança. Ora, embora os velhos tenham tantos danos naturais, Lucena preconiza a virtude da fortaleza, como se ensina no *De Senectute*, exortando o leitor por meio de uma alegoria também proveniente da invenção ciceroniana. Desse modo, assim como os marinheiros devem ter mais indústria ao navegar um navio velho e quebrantado, os velhos, tomados por enfermidades e mal dispostos pela fraqueza devem continuar com trabalho até o derradeiro dia da vida.

Este proêmio ressalta os fraquejamentos da velhice e argumenta em favor dos benefícios da virtude para que esta fase da vida seja excelente. Mais, Lucena relata a D. Pedro, o destinatário e primeiro interessado na tradução do texto ciceroniano, a motivação que o instigou à tarefa de apresentar Cícero em língua portuguesa:

muito alto [e] excellente Princepe, depois que estes passados trasladei por vosso mandamento hu livro de Paulo Vergério, que falla dos liberais estudos e virtuosas manhas dos mancebos, o qual enderecey a Elrey nosso senhor, porque em elle podesse conservar as boas ensinanças que pertencem à sua idade, porque estava ocioso eu muito desejava occuparme em algũa couza, que a vossa Senhoria fosse, vos trasladey de latim em lingoagem este tractado de Tullio, que falla das artes e dos officios que aos velhos pertencem.

Lucena nos fala de duas obras: o livro de Paulo Vergério, endereçado ao jovem D. Afonso V, sucessor de D. Duarte em 1448; e o de Cícero, dirigido ao Infante D. Pedro, o irmão mais velho de D. Duarte e regente durante a menoridade de D. Afonso. Ao que tudo indica, estas traduções de Lucena foram publicadas no período de regência de D. Pedro, ou seja, entre 1433 e 1448. Além disso, tanto o Infante quanto D. Afonso V, os destinatários primordiais dos textos de Lucena, representam o poder máximo da monarquia portuguesa. Como dissemos, ambos os textos pertencem ao gênero daqueles livros endereçados à educação do monarca. Ao que parece, a atividade letrada de Lucena está concentrada na composição de obras deste cartáter e adequá-las aos leituras

que tem em vista, no caso, um príncipe jovem a quem dirige-se o livro de Paulo Vergério e um Infante mais velho, a quem é conveniente a leitura do livro e Cícero sobre a velhice. Ao Infante, Lucena aconselha uma das principais atividades que contribuem para a excelência do príncipe: trata-se do princípio do *otium cum dignitate*:

Vos tresladey de latim em lingoagem este tractado de Tulio, que falla das artes e dos officios que aos velhos pertencem, sabendo que em similhaveis livros, quando a occupação das couzas publicas vos da algú vagar, de grado estudaes, no qual tratado, senhor, achareis muitas virtuosas ensinaças para s[o]portardes ledamente os padecimentos da velhice.

O *otium cum dignitate*, ressaltado pela vida de Cícero, na escrita plutarquiana, e também nas suas prescrições oratórias, é um preceito conveniente ao homem político e retorna com frequência nos textos dos séculos XV e XVI, aconselhado aos leitores que cuidam dos afazeres públicos, sobretudo, os monarcas. Trata-se, certamente, de um dos aspectos da filosofia moral de Cícero mais benquistos e fáceis de adaptar-se às necessidades éticas palacianas quatrocentistas, além de evidenciar um desdobramento da cultura livresca que há algum tempo torna-se um dos primordiais atributos da educação da casa real portuguesa.

Lucena propõe mais do que a leitura de Cícero em língua vulgar, mas um verdadeiro projeto moral para as principais partes da vida, direcionando o *Tratado da Velhice* a D. Pedro de Coimbra, e o livro de Paulo Vergério sobre os saberes da mancebia para o jovem D. Afonso V. Desse modo, o letrado cobria as principais etapas da vida dos regedores do reino com preceitos morais que os tornassem excelentes para o exercício de suas funções na condução do poder. Ademais, o próprio Lucena ressalta a importância de sua tarefa de compor livros para a educação dos príncipes, comparando-se com Xenofonte, que compôs obras para a educação de Ciro, e Quinto Cúrsio para a de Alexandre.

No prólogo, como de costume, após as reverências iniciais e a exposição das motivações da obra, Lucena trata da vulgarização de Cícero, justificando desde o início a elocução do seu texto e lembrando que, apesar das suas limitações em imitar a eloquência ciceroniana, a validade está principalmente em salvaguardar as matérias em língua vernácula para o proveito moral dos leitores:

Como quer que eu veja certo que entendeis o latim mui cumpridamente, e que as obras de Tulio [v]os são assim familiares, que não haveis mister glosa

nem interpretação para as entender, conheça que a minha trasladação não guardará aquella dulçura, nem dignidade de eloquencia que há no latim, emperoo por que [v]os praz de lerdos por livros de lingoagem, para aproveitardes a muitos me trabalhei de o trasladar, nam porque o livro seja mais doce, mas porque seja mais commum, ca certamente o pequeno bem melhor he que o bem singular.

O proveito moral em detrimento da eloquência vernácula aparece nesta passagem e configura-se como um lugar comum do tempo para se referir às limitações do vulgar face ao latim. Em todo caso, importa-nos destacar os termos utilizados por Lucena para referir-se à trasladação do texto antigo, léxico este que evidencia uma “arte” ou técnica da vulgarização e seu *modus facendi* específico. Lucena refere-se à vulgarização por meio de três termos: a “glosa”, a “trasladação” e a “interpretação” que foram especificados logo em seguida:

E em isto não tirei letra, de letra, que seria trasladar, nem sentença de letra, que seria glosar, mas tirey sentença de sentença, que he bem e proveitosamente interpretar, segundo pello processo do livro cumpridamente ver poderá a vossa muy inclita Senhoria.

Este trecho evidencia que a formulação “tornar em linguagem” generaliza diferentes técnicas disponíveis de vulgarizar. Além do modo que utiliza, Lucena cita outros procedimentos como “tornar letra a letra”, que se chama “tralladar”. Quanto a isso, convém lembrar o dizer de Joseph Piel, segundo o qual o termo “tralladar”, no século XV, também significaria “transcrever”.^{iv} Além disso, é possível relacionar o prólogo de Lucena com o capítulo XCIX do *Leal conselheiro*, no qual D. Duarte alude a um processo que chamou de “tresladação ao pe de letera”, muito próximo ao “letra a letra” de Lucena. Este processo foi referido também por Vasque de Lucene, vulgarizador de Quinto Cúrcio em Borgonha, no que este último chamou de tradução “mot à mot”.

O outro processo é a “glosa”, que consiste em “tirar sentença de letra”, ou seja, sentença de palavra. Nesse sentido, lembramos as iterações sinonímicas que já aparecem nas vulgarizações do século XV e evidenciam a necessidade do vernáculo em realizar circunlóquios vocabulares para dar conta da célebre concisão latina. E por último, Lucena refere-se ao seu modo preferido de vulgarizar, “sentença por sentença, que é proveitosamente interpretar”. Ou seja, interpretar pode ser entendido como verter pensamento por pensamento, veiculados nas sentenças latinas, com a mesma ordenação

que aparece na língua de saída. Esta vulgarização das sentenças pela interpretação certamente resultava em textos com poucos cuidados elocutivos, ou seja, com a predominância das matérias em detrimento da eloquência, aspecto referido nas escusas dos prólogos. O primordial no fim de tudo era a interpretação da sentença para o proveito do leitor e não a sua plena realização elocutiva em língua vulgar.

Num outro prólogo quatrocentista, que acompanha a tradução da *Vida de Alexandre* de Quinto Cúrcio numa tradução francesa, há noções muito semelhantes às da carta de Vasco Fernandes de Lucena:

Neantmoins me suis pene de le translater le plus entier et pres du latin que j'ay peu, sans user de termes trop haulx ne trop obscurs. En aucuns lieux je n'ay peu translater clause a clause ne mot a mot, obstant la difficulté et briefté du latin, sy l'ay departi par chapitre et articles, affin qu'il fust plus cler.^v

Vasque de Lucene, tradutor de Quinto Cúrcio, apresenta nesta passagem um modo de vulgarizar semelhante ao do letrado português e ambos deram preferência à “clause a clause” ou “sentença a sentença”. O letrado de Borgonha demonstra preocupação em manter-se “pres du latin”, e indica o esforço no uso do léxico que não fosse nem “trop haulx” (muito elevado) nem “trop obscurs” (muito obscuro), ou seja, uma preocupação com a conveniência entre a *res* e as *uerba*. Como vemos, os mecanismos de escrita da vulgarização nos dois prólogos e os titubeios diante do latim assemelham-se, bem como o nome de ambos os letrados: Vasco Fernandes de Lucena e Vasque de Lucene. Álvaro da Costa Pimpão estudou esta homonímia e afirma que o último servira à infanta D. Isabel na corte de Borgonha e vulgarizou para o francês a *Vida de Alexandre* de Cúrcio, a *Ciropedia*, de Xenofonte, dirigida ao príncipe Carlos, o temerário. Atribui-se-lhe também uma versão francesa de *El Triunfo de las Donas*, de Juan Rodriguez de la Cámara. Já o Doutor Vasco Fernandez de Lucena, fidalgo do círculo de D. Pedro de Coimbra, foi antecessor de Rui de Pina no cargo de cronista, guarda-mor da Torre do Tombo e diplomata que representou Portugal no Concílio de Basiléia, em 1436.^{vi} Ressaltamos que as obras compostas na corte de Borgonha são textos de educação de príncipe, principalmente a *Ciropedia*, modelo do gênero para várias obras compostas ulteriormente.

Como era comum nos prólogos do tempo, o letrado fornece aos leitores algumas informações sobre as personagens do diálogo e os costumes antigos. Evidentemente, não fornece anotações históricas e lingüísticas exaustivas, mas se vale de saberes

disponíveis nas obras dos historiadores antigos disponíveis e em outras obras de Cícero. Nesse sentido, ressalta o costume antigo de mudar o nome de acordo com os feitos célebres, tais como Tito de Athenas ou Atico, a quem se dirige o texto de Cícero, que assim foi chamado pelo domínio das letras gregas. Também Metelo Crético e Cipião Africano que foram assim chamados não por nascimento, mas, conforme o costume antigo de acrescentar aos nomes os feitos bélicos. Em seguida, já caminhando para o epílogo, Lucena ressalta o ensinamento mais proeminente do texto de Cícero, dando ao leitor um resumo da doutrina central do *De Senectute*:

Marco Tulio em este Tratado mostra que as mingoas e os padecimentos da velhice não pertencem a idade, mas aos viciosos costumes dos velhos, porque vemos a virtuosa velhice ser a fim alegre, e sem querella, e não somente a não devem os homens aborrecer, mas devem-na ainda desejar.

Desse modo, alcança-se a *captatio* dos leitores pela afirmação da validade dos ensinamentos antigos, em nada divergentes com a doutrina cristã e legitimados pela longa duração da autoridade ciceroniana. Por fim, o letrado ilustra o principal ensinamento do *Cato Maior* por meio de metáforas ciceronianas trazidas no próprio *Tratado da Velhice*^{vii} e que são familiares às imagens dos leitores palacianos do século XV:

Assim como os marinheyros dezeirão chegar ao termo de seu caminho, tanto que podessem não tornarião atraz, e como os cavalleiros que cobiçam amansar alguns fortes e furiosos cavallos maliciosos, depois que os podem enfrear, e lhes fazem soportar as esporas, folgão por que assim sogigaram, posto que sejam mais fracos e mais quebrantados do que antes erão.

Nesta passagem final evidencia-se o uso do tratado moral como fonte de conduta para o leitor que se educa pelo esforço e pelo domínio de si, princípio fundamental da filosofia moral latina antiga. Este domínio de si é evidenciado por palavras como “amansar”, “enfrear”, “suportar” e “sogigaram” (sujeitaram) que conduzem o homem à excelência moral. Estamos diante também de uma interpretação quatrocentista da filosofia de inspiração platônica e estóica, fontes declaradas dos textos de Cícero que preconizam o alcance do bem pelo conhecimento de si e das razões da existência humana.

No *Prólogo que fez o D.or Vasco Fernandez de Lucena a El Rey Dom Afonso o 5º sobre o Livro de Paulo Vergerio que lhe tornou de latim em lingoagem por mandado*

do Infante D. Pedro, Regedor que foi destes reinos,^{viii} Lucena aconselha ao monarca a leitura e o aprendizado das virtudes tratadas no livro então vulgarizado:

Muito alto e poderoso Principe, a vossa senhoria que queirais este livro leer a meude e acostumar a virtuosas manhas do que lhe falla, em guiza que cumpridamente sigais vossos antecessores, e a vossos sucessores sejais muito caro de todas as virtudes, e exemplo.

Esta passagem evidencia o caráter ético vinculado à obra de Vergério, sobretudo no uso de noções de modelos de virtudes e exemplos a serem seguidos. A imitação das virtudes dos modelos excelentes é o pressuposto da leitura aconselhada ao monarca. Chamamos a atenção para um outro aspecto presente no texto de Lucena. Confiante na *auctoritas* das obras antigas e de sábios italianos como Paulo Vergério que também emula os antigos, Lucena descarta a possibilidade de compor uma obra moral de seu próprio punho, dado que se o fizesse, não faria mais que emendar as palavras dos antigos sabedores:

E porque, como diz a escriptura, tantos livros se podem fazer que não haverá fim, e mais proveitoso sera estudar bem os que estão feitos, que fazer outros de novo, conferi de vos trasladar de latim em nossa lingagem hu Tratado que fes Paulo Vergerio, que falla dos virtuosos costumes e dos estudos liberais dos mancebos, posto que piqueno seja em volume, he asaz grande em substancia.

Trata-se do mesmo argumento utilizado por Damião de Góis, em 1538, em defesa de sua composição do *De Senectute* em língua vulgar. Segundo ele, as obras antigas são suficientemente excelentes para a orientação dos “mancebos” naquilo que chamou de “virtuosos costumes” e “estudos liberais”. A distinção entre estes dois proveitos não pode ser desprezada, pois os “virtuosos costumes” dizem respeito à conduta do monarca diante dos seus pares e os “estudos liberais” relacionam-se com as *litterae humaniores* ou *studia humanitatis* que incluem, segundo um costume antigo, disciplinas como as letras antigas (gramática e retórica), história e filosofia moral.^{ix}

De modo semelhante ao que encontramos no prólogo sobre o *Tratado da velhice*, no *De ingenius moribus* de Paulo Vergério, Lucena optou por salvaguardar os ensinamentos em detrimento das suas limitações elocutivas. O livro de Paulo Vergério foi composto por volta de 1400 para Ubertino, filho do nobre paduano Francesco Carrara. Trata-se de um tratado de educação baseado no *Trivium* (gramática, lógica e retórica) e no *Quadrivium* (aritmética, geometria, música e astronomia), juntamente com saberes de medicina, leis e teologia. Mas, o fundamental da obra de Vergério são as

artes humaniores, isto é, a moral, as letras e a retórica. Justificando a vulgarização desta importante obra, Lucena declara:

Não limey as palavras, nem colorey alguas sentenças, as quais eu sube tornar com aquella dulcura de eloquencia que em latim hiam escritas, conhecendo que mais principalmente olhareis as boas ensinaças de que lhe falla, que a formosa ordenança das palavras.

Além de soar mais uma vez como artifício de modéstia retórica, chamamos a atenção para o uso dos termos: “não limey” e “nem colorey” que dizem respeito diretamente à elocução do texto e são metáforas que nos remetem aos versos 285 a 290 da *Epistola ad Pisones* de Horácio. Contudo, mesmo em face de todas estas dificuldades elocutivas, Lucena declara que soube “tornar em linguagem” com “aquella dulcura de eloquencia que em latim hiam escritas”. No entanto, certamente por modéstia retórica e decoro, o letrado adverte D. Afonso V a se prender, não à eloquência da “formosa” ordenança das frases, mas às “boas ensinaças” de que fala. No epílogo do texto, o letrado retoma esta advertência inicial, dizendo que “os cavalleiros mais considerão a fermosura e bondade dos cavallos, que os esmaltes dos freyos e as pinturas dos guarnecimentos”.

Além dos prólogos de obras morais, há também um texto vulgarizado por Lucena que chegou ao nosso tempo. Trata-se da *Oração que fez o Deão de Vergy* e do prólogo que a acompanha. Em meados do século XV, no reinado de D. Afonso V, após os percalços da batalha de Alfarrobeira, ocorrida entre o monarca português e seu tutor, D. Pedro de Coimbra, esteve em Portugal o deão de Vergy, embaixador do Duque Felipe de Borgonha. O deão pronunciou um discurso, “em estilo Romaõ”, defendendo a memória do infante D. Pedro e pedindo pelos direitos dos descendentes do duque de Coimbra. Vasco Fernandes de Lucena traduziu este texto e importa-nos destacar, no prólogo desta obra, a diversidade de referências antigas e modernas, cristãs e pagãs destacadas pelo letrado na oração que foi proferida na corte de D. Afonso V.

No epílogo, de acordo com os preceitos do discurso epidítico, Lucena lembra o entusiasmo de ler a oração do deão que lhe trouxe à memória as muitas qualidades do regente de Coimbra, injustiçado do mesmo modo como fora Sêneca por Nero, Sócrates, “homem pouco menos que divinal” que também pereceu condenado, Zeno e Marco Régulo. Epiditicamente, para justificar o infortúnio de D. Pedro, o letrado compara a sorte do Infante com a de notáveis figuras da história antiga e lembra que “pera padecer

muitos malles, como nenio falla, nascidos somos (sic).” Este sentimento é ilustrado por ditos antigos, tais como aquele no qual a deusa Minerva, “desejando de galadoar o serviço de dous cavaleiros seus devotos, mandou que dormissem, e nom acordassem, pollos leyyar das miseryas da presente vida, e viverem no outro segre para sempre bemaventurados.” Lucena, junto ao encômio de D. Pedro, apresenta uma noção da vida como um vale de lágrimas e vulnerável às vicissitudes da fatalidade.

Na elocução, o discurso do Deão de Vergy imita a oratória ciceroniana como observamos na passagem em que Lucena compara o texto proferido ao que Cícero fez “defendendo a Seisto Roscio”. Ademais, a vulgarização de Lucena apresenta uma grande variedade de citações, dentre as quais destacamos: as *Digestas* ou código justiniano e as glosas de Bartolo, ^x livros bíblicos como o “levítico”, o “deuteronomy”, o *Eclesiastes*, citações de “oracio”, Virgílio, o *Górgias* de Sócrates, Julio Cesar, Túlio, Diógenes, Orígenes, Plutarco, São Gregório, Aristóteles, Homero, Cipião, Ulisses, Enéias e outros. O que nos importa ressaltar na tradução de Lucena é o numeroso e diversificado universo de autores antigos trazidos como autoridades ou modelos a serem seguidos nas letras e na vida. Mais, há uma comunhão indistinta de autores pagãos greco-latinos e cristão, de fato, os primeiros são cristianizados e não poderiam deixar de ser dados os determinantes do tempo. Ademais, a enumeração destes autores evidencia a quantidade e qualidade dos textos divulgados nas letras portuguesas no final do século XV, esmaecendo aquelas classificações idealistas que consideram a chamada “Idade Média” de iletrada e o chamado “renascimento” como retomada dos textos greco-latinos. O que observamos no confronto dos textos, na leitura dos prólogos e cartas, na quantidade das traduções e nas menções encontradas nas obras é a continuidade, em longa duração, de muitos autores gregos e latinos, tanto da filosofia moral, quanto da retórica como da história. Nomes como Platão, Tito Lívio, Heródoto, Cícero, Virgílio, Ovídio, Sêneca, Plutarco, Xenofonte e tantos outros jamais permaneceram no esquecimento total e foram lidos, refundidos e imitados ao longo dos séculos. No caso da corte portuguesa de Avis, encontramos uma incidência maior de autores como Cícero, Sêneca e Ovídio, que tiveram obras traduzidas para a língua vernácula portuguesa e são mencionados em textos de cartas, prólogos e em cancioneiros. Passemos agora ao estudo da dedicatória de D. Pedro de Coimbra a D. Duarte da tradução que fez do *De officiis* de Cícero.

Atribui-se a D. Pedro de Coimbra a vulgarização de duas obras antigas: o *Livro dos ofícios* de Cícero, vulgarizado integralmente pelo Infante e a participação,

juntamente com seu confessor frei João da Verba, da composição do *Tratado da virtuosa benfeitoria*. Este último é uma compilação de vários autores, tendo como obra central o *De Beneficiis* de Sêneca.^{xi} O *De Officiis* é um dos textos morais ciceronianos mais divulgados ao longo dos séculos, imitado por Santo Ambrósio (340-397) no *De Officiis Ministrorum* e uma das obras de Cícero mais vulgarizadas em diversas línguas vernáculas dos séculos XV e XVI. No Portugal quatrocentista, o *De Officiis* de Cícero foi traduzido na íntegra pelo infante D. Pedro que o chamou de *Livro dos ofícios*. Traduzido por volta de 1433 e 1438, o *Livro dos ofícios* português apareceu alguns anos depois da versão castelhana realizada pelo bispo D. Alfonso de Cartagena. Respondendo aos que discordavam da autoria de D. Pedro, Piel recorre a alguns argumentos, tais como: a menção feita pelo cronista Rui de Pina, no capítulo CXXV da *Crônica de D. Afonso V*, acerca “Das feições costumes e virtudes do Yfante Dom Pedro”^{xii}. Outro argumento é a menção da tradução do Infante na relação de livros de D. Duarte, hoje na Biblioteca Nacional de Lisboa: *Marco Túlio, o qual tirou em linguagem o Ifante D. Pedro*, obra que integra o conjunto dos “Títulos dos Livros de lingoagem do claro Rey D. Duarte”. Além das menções documentais, é sabido que a autoridade de escritores como Cícero e Sêneca nas matérias de retórica e filosofia moral não tiveram sua transmissão interrompida ao longo dos séculos. Assim, num momento em que a língua vernácula é tida como veículo para a sabedoria antiga, torna-se compreensível o interesse em verter aquelas obras para o romance, ainda mais quando as cortes cultas passam a se interessar pelos modelos políticos e morais antigos. Isto impulsionou a manipulação e divulgação de textos filosóficos e poéticos, com preferência para as obras consideradas como modelos para o “bem dizer” e, principalmente, o “bem fazer”.

Do mesmo modo que os prólogos, as dedicatórias também fornecem os pressupostos e disposições do autor para a obra acompanham. Na invenção das dedicatórias aparecem tópicos de *captatio benevolentiae* comuns ao gênero como a *humilitas* retórica, que diz respeito em geral às insuficiências na realização da vulgarização, a reverência hierárquica e o pedido de proteção. Esta última tópica é um costume recorrente nas dedicatórias estudadas que se caracteriza pela oferta da obra a um notável membro da monarquia, tornando-o cúmplice do autor. Com isso, a destinação do livro cumpre a função específica de favorecer o autor com a autoridade do destinatário e garantir a defesa do livro de possíveis opositores.

Na dedicatória do *Livro dos ofícios*, D. Pedro relata que, lendo aos seus amigos trechos do *De Officiis* de Cícero em português, foi instigado a vulgarizar esta obra. Assim, apesar das conhecidas dificuldades em realizar a tarefa, o Infante argumenta em favor da passagem de textos antigos para o vulgar, sobretudo, porque em Portugal o português é “mais geral” e desse modo seria mais proveitoso “aos portugueses amadores de virtude que nom som ou ao diante nom forem latinados”. E assim, D. Pedro deprecia a elocução de seu texto face à “abastança” de Cícero, mas ressalta a “ensinança” que contém o tratado ciceroniano.

Uma passagem notável do texto de D. Pedro é que evidencia o caráter ético da obra é a distinção que o letrado faz dos tipos de livros que tratam de filosofia moral. Ele os divide em dois tipos: de um lado aqueles que “trautam que cousa som as virtudes, quanto, por que, como devem seer prezadas e como vêem hũas das outras”; por outro lado, aqueles livros que dizem “como em cada virtude nos devemos aver e que maneira em cada hũa obra devemos de leer pera guardar ou cobrar estado virtuoso.” O *Livro dos ofícios*, para D. Pedro, insere-se no segundo tipo como obra da “philosophia moral”, útil porque o “conhecimento da perfeiçom das virtudes traz desejo de seerem avidas”, portanto, ele ensina a “quem nom souber como as poderá cobrar”:

“E por esto, Senhor, a mym parece que dos livros que vi de philosophia, este avantejadamente enssyna a cobrar o que os outros fazem amar e desejar. E quem bem o estudar e husar de ssua enssynança, entendo que será fora da pena e doesto que disse”^{xiii}

Estas observações são dirigidas ao rei D. Duarte e reforçam o argumento em favor dos usos éticos palacianos de tratados morais antigos. Este caráter supera recorrentemente os usos oratórios atribuídos ao texto antigo, pois, face às limitações lingüísticas, o letrado enveredava na tentativa de salvaguardar as matérias morais proveitosas aos leitores. Porém, mesmo com tantos obstáculos na passagem de uma língua à outra, o confronto com o latim resultou em novas soluções sintáticas e semânticas que D. Pedro veiculou sem constranger a língua romance. Nesse sentido, uma das características do *Livro dos ofícios* do infante D. Pedro, além dos usos morais mais proeminentes, é a contribuição elocutiva que forneceu à prosa portuguesa quatrocentista. Por outras obras, mas sobremaneira por esta – de latim antigo e da alçada de um célebre orador –, os letrados são forçados a fazer mudanças e adaptações, necessárias para salvaguardar as idéias e algumas características do texto latino. Desse

modo, a obra de D. Pedro assume um lugar importante na recepção da latinidade nas letras portuguesas, sobretudo por ser considerada a primeira obra antiga integralmente traduzida para a língua vernácula portuguesa.^{xiv}

No que diz respeito à elocução, Joseph Piel observa que a prosa de D. Pedro caracteriza-se por uma dualidade que se divide entre certo “servilismo excessivo” à língua latina e uma “liberdade soberana”, por vezes, afastando-se deliberadamente do texto de partida. Assim, Piel busca mostrar como as oscilações elocutivas do texto de D. Pedro dramatizam uma luta entre o português quatrocentista e o latim antigo, tendo como fim salvaguardar adequadamente o pensamento de Cícero na prosa vernácula. Piel continua dizendo que naqueles trechos em que o tradutor se sente “livre”, verifica-se certa “naturalidade” de escrita que o aproxima da prosa quatrocentista de um Fernão Lopes, sobretudo, nos trechos anedóticos e conhecidos por D. Pedro. Contudo, esta naturalidade desaparece quando o Infante se depara com passagens para as quais não dispunha de pressupostos de entendimento, aquelas, segundo o próprio D. Pedro “escritas para quem sabia”, que mesmo assim são vertidas para o português.^{xv}

Noutra dedicatória de D. Pedro de Coimbra ao rei D. Duarte, na qual o letrado oferece-lhe o *Tratado da virtuosa benfeitoria*, o Infante refere-se ao seu cuidado em alcançar o melhor modo em língua vulgar para as sentenças dos antigos:

O livro adeante scripto, o quall he dictado em alguus logares quanto quer scuro, e em outros bem claro; e parte troncada e em pausas curtas, que ao dictar som de gram trabalho, e outra parte em pausas compridas, que de rrazoar he mais chãa maneira.^{xvi}

Para Piel, este trecho revela uma “nova técnica da tradução com que o tradutor procurava imitar em português a concisão do período latino”.^{xvii} Assim, a formulação “parte troncada” refere-se às alusões do texto latino que escapavam ao letrado quatrocentista, “pausa curta” diz respeito à concisão da língua latina e por decorrência ao ritmo destas passagens; por outro lado, as “pausas compridas” seriam aqueles trechos que se assemelham sintaticamente à frase vernácula e por isso “de rrazoar he mais chãa maneira”.

O Infante salienta a diversidade de leitores de sua obra, mas observa que o modo como a compôs em língua vulgar é suficientemente satisfatório para atender a todos os “desvayrados” leitores, divididos entre “simpres, que chaaõ fallam” e “engenhoso e sotil, que filham prazer em nouas maneyras de curto fallar”:

E tall deferença he em elle feita porque, ainda que principalmente o livro aos príncipes seja aderçado, a outros muytos da geeral doutrina. E porque antre muytos ha desvayramento, assy de entenderes como de vontades, desvayradamente foy a obra composta, pera o engenhoso e sotill achar delectaçom a seu entendimento, e ao simprez porem nom minguassee a tal clareza per que aprender podesse as cousas que elle conuem. E também aquelles que filham prazer em nouas maneyras de curto fallar achassem hi alguñ comprimento, do que em esto quer o seu desejo. E os que chaaõ fallam e querem ouuyr achassem scriptura segundo seu geyto. ^{xviii}.

A obra tem como fim a educação do monarca e dos súditos reais e preconiza-lhes o aprendizado conveniente da geral doutrina das benfeitorias. Após as considerações éticas do livro, D. Pedro passa aos cuidados elocutivos na composição em língua romance. O letrado ilustra as palavras “ladinhas”, chamadas hoje de latinismos, pela metáfora de “campos de difícil acesso”. O leitor, ao “strar” ^{xix} estes terrenos, pode usufruir de prazer decorrente do obstáculo anterior. Desse modo, o infante concebe às “palavras alatinadas” um valor educativo que exige, por um lado, esforço de compreensão e, por outro, repúdio da preguiça e da presunção para enfrentar (transpor) os empecilhos:

E os que menos letrados forem do que eu som nom se anoiem dalgũas palavras alatinadas e termhos scuros, que em taaes obras se nom podem scusar, mayormente que he cousa compridoira de a persunçom, e a preguiça seer tirada ao entendimento ao quall ass como aas vezes stramos o campo perque ande a seu prazer. Assi conuem que outra hora lhe presentemos cousas scuras e fragosas, per as quaaes aynda que andar nom posso rregese, e faça com grande cuidado suas pegadas, por sentir depois da trabalhosa aspereza a doçura do fruyto com mayor sabor. ^{xx}

Curiosamente há um incentivo ao uso das “palavras alatinadas”, ao contrário do que aconselhava o capítulo XCIX do *Leal conselheiro* de D. Duarte. Desse modo, os latinismos são recursos que permitem enfrentar de modo legítimo e proveitoso as “scusas” do texto antigo. No entanto, se nesta passagem o uso dos latinismos é incentivado, na realização da composição observamos, por vezes, um uso indiossincrático das apropriações latinas. Um exemplo disso é a diversidade ortográfica do termo equivalente à *res publica* vertida como “cousa prúvica”, “repruvica”, “repubrica” e “republica”. Para Piel, isso evidencia que o Infante não se deixou seduzir pelas facilidades dos latinismos como o fizeram o Dr. Vasco Fernandes de Lucena e Enrique de Villena, tradutor da *Eneida*.^{xxi} Além disso, em diversas passagens, as adaptações lexicais do Infante deixam de lado os latinismos e, numa outra noção de tempo e espaço que nos escapam, optam por sobrepor as noções de seu tempo àquelas

do texto ciceroniano. Sem discutir se foi bem sucedido ou não, o fato é que suas soluções dão um caráter bem específico à prosa do *Livro dos ofícios* e aproximam o texto antigo das noções inerentes ao universo cavaleiresco e cristão do leitor quatrocentista.

Apesar do vacilante uso de latinismos e dos “lugares escuros” que vulgarizou de modo, por vezes, incompreensível ao nosso tempo, o texto de D. Pedro forneceu soluções satisfatórias para a passagem do latim ao vulgar. Disto resultou uma série de alterações, formalmente visíveis na arquitetura da frase e em certa medida nos sentidos obtidos. Obras como o *Livro dos ofícios* e a *Virtuosa benfeitoria*, provenientes do latim antigo, resultaram numa prosa que adotou o verbo no fim de frase, a ampla utilização de orações infinitivas, o ensaio da subordinação na busca de uma hierarquia mais precisa que aquela obtida com a coordenação. Neste balbuciar da prosa tratadística em língua vernácula, de um lado está o *Leal conselheiro* de D. Duarte, que por vezes se perde nas suas considerações lógicas e, de outro, o *Livro dos ofícios* e *Livro da virtuosa benfeitoria*, que por “parafrasearem” o *De Beneficiis* de Sêneca e o *De Officiis* ciceroniano nas suas configurações, têm uma “exposição muito mais fácil, apresentando uma estrutura periodal muito mais sólida e eurítmica”.^{xxii}

No conjunto de textos que observamos, a estratégia encontrada diante das dificuldades impostas pelo confronto entre o vernáculo e o latim antigo é a valorização da sentença na busca de maneiras compassadas para a elocução da sabedoria antiga. Nesse sentido, Jorge Alves Osório afirma que as traduções quatrocentistas colocam em evidência “o conhecimento da “sentença” por parte do tradutor”, com uma nítida preocupação de que o “conteúdo veiculado pela tradução seja suficientemente crível e válido para superar as dificuldades e limites lingüísticos da língua vulgar”.^{xxiii} Osório interpreta as vulgarizações do século XV como “uma clara intencionalidade pragmática que teria como possível propósito a formação de uma classe política, recentemente ascendida ao poder”.^{xxiv} Assim, ao referir-se à atuação intelectual de D. Pedro, Osório declara que a obra do Infante coaduna-se ao “novo contexto moral e cultural” diretamente relacionado a uma nova concepção “de monarca e de homem da nobreza” divulgada nos meios palacianos quatrocentistas, mais ligada ao modelo do cortesão letrado.^{xxv}

Em todo caso, fica evidente que a principal característica das vulgarizações quatrocentistas é instituir um modelo ético fundado nas *auctoritates* antigas. Mais, oferecer textos que apresentem modelos de conduta ética excelentes ao monarcas e seus

colaboradores. Trata-se de obras antigas e do punho de *auctoritates* incontestes revistas nos prólogos e cartas e utilizadas como fontes e modelos éticos convenientes à monarquia quatrocentistas.

REFERÊNCIAS

BOSSUAT, Robert. Vasque de Lucene, traducteur de Quinte-Curce (1468). *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*. Paris: Librairie E. Droz, Tomo VIII, p. 197-245, 1946.

D. PEDRO DE AVIS. *Livro dos Ofícios*. Edição de Joseph Piel. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1948.

_____. “Trautado da uirtuosa benfeiturya”. In: *Obras dos príncipes de Avis*. Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida. Porto: Lello, 1981.

LUCENA, Vasco Fernanades de. *Prólogo do D.or Vasco Fernandez de Lucena sobre o Livro da Velhice de Tulio, que tornou de latim em lingoagem para o Senhor Infante Dom Pedro*. In: Apêndices. *Livro dos Ofícios*. Edição de Joseph Piel. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1948.

_____. *Prólogo que fez o D.or Vasco Fernandez de Lucena a El Rey Dom Afonso o 5º sobre o Livro de Paulo Vergerio que lhe tornou de latim em lingoagem por mandado do Infante D. Pedro, Regedor que foi destes reinos*. Edição de Joseph Piel. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1948.

MANN, Nicolas. Orígenes del humanismo. In: KRAYE, Jill (editor). *Introducción al humanismo renascentista*. Edição espanhola de Carlos Clavería. Tradução de Lluís Cabré. Cambridge: University Press, 1998.

OSÓRIO, Jorge Alves. Cícero traduzido para o português no século XVI: Damião de Góis e o Livro da velhice. Separata de *Humanitas*, vols. XXXVII-XXXVIII, 1986.

_____. Duarte de Resende: Tradutor do “De Amicitia” de Cícero (1531). *Humanitas*. Coimbra: Instituto de estudos clássicos, vol. XLVII, II Tomo, 1995, p. 721-738.

PIMPÃO, Álvaro J. da Costa. *História da literatura portuguesa: Idade Média*. Coimbra, Atlântida, 1959.

RUI DE PINA. Crônica do Senhor Rey D. Affonso V. In: *Crônicas de Rui de Pina*. Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida. Lello editores, Porto, 1977

SARAIVA, Antonio José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1996.

NOTAS

-
- ⁱ BOSSUAT, 1946, p. 213.
- ⁱⁱ LUCENA, in PIEL, 1948, p. XLIII-XLVI.
- ⁱⁱⁱ LUCENA, in PIEL, 1948, p. XLIII.
- ^{iv} PIEL, 1948, p. 25, nota 2.
- ^v VASQUE DE LUCENE apud BOSSUAT, 1946, p. 210.
- ^{vi} PIMPÃO, 1959, pp. 67-68.
- ^{vii} GÓIS, Damião. Catão Maior ou da velhice. Fac-símile: Veneza; Estevão de Sabbio, 1538. Edição da Biblioteca Nacional de Lisboa, 2003, fl. 11. Catão refuta o argumento de que os velhos não são convenientes ao governo da república e os compara ao piloto de uma nau, que numa adversidade, é tão importante na condução da nau, quieto na popa, quanto os outros que correm para evitar a destruição do barco: “Porque os grandes feitos nam soamente se fazem com forças, e destreza do corpo, mais ainda com conselho, e autoridade, e juizo, das quaes cousas velhice nã tam soomentes nunca he priuada, mas antes muim abondosamente acompanhada, e ornada.”
- ^{viii} LUCENA, in PIEL, 1948, p. XLVII.
- ^{ix} MANN, in KRAYE, 1998, p. 19.
- ^x Estes textos fazem parte da tradição portuguesa desde, pelo menos, o início do século XV no reinado de D. João I. Oliveira Martins, em sua obra *Os filhos de D. João I*, informa acerca dos textos jurídicos em Portugal no reinado de D. João I de Avis: “E no decurso de do seu longo reinado de quasi meio século, transforma os costumes, as leis e até a chronologia, a este povo que recebia agonizante, e que entrega à história reconstituído pela introdução de idéias morais novas, e das novas leis que no seu tempo se restauravam na Itália, fazendo outra vez reviver o império das noções abstratas do direito antigo sobre que ia assentar soberana a monarquia. É de 1426 a carta régia em que D. João I remete à câmara de Lisboa dois livros com as leis do código Justiniano, a glosa e as conclusões de Bartholo para por ellas se fazerem livrar os feitos e dar as sentenças”. OLIVEIRA MARTINS. *Os filhos de D. João I*, op. cit., p. 16.
- ^{xi} Joaquim de Carvalho defende que esta obra aproxima-se do *Thesaurus exemplorum*, uma espécie de compilação de textos com larga fortuna na tradição latina ulterior e apresenta os elementos típicos do *exemplum* tais como o relato ou descrição, a doutrinação moral e a aplicação na vida do homem. Cf. PIEL, ed. do *Livro dos ofícios*, op. cit., p. XXI. Já Álvaro da Costa Pimpão associa a *Virtuosa benfeitoria* aos *manuales*, *florilegia* ou *defflorationes*, compilações nas quais se reuniam a substância dos ensinamentos excelentes, já que aquela obra traz texto e máximas de Aristóteles, Platão, Epimênides e Galeno com o eixo no livro de Sêneca.
- ^{xii} “Foy Pryncype de grande conselho, prudente, e de viva memória, e foy bem latinado, e assaz mystico em ciências e doutrina de letras, e dado muyto ao estudo, elle tirou de latym em linguaem o Regimento dos Pryncipes que Frei Gil Correado compos, e assy tirou o lyvro dos Offycios de Tullio, e Vegecio de Re Militari, e compôs o livro que se diz da Virtuosa Benfeytoria com huma confysam a qualquer Cristão muy proveytosa”. RUI DE PINA. Crônica do Senhor Rey D. Affonso V in *Crônicas de Rui de Pina*. Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida. Lello editores, Porto, 1977, p. 754.
- ^{xiii} D. PEDRO DE COIMBRA, 1948, p. 4.
- ^{xiv} PIEL, 1948, p. XXII.
- ^{xv} PIEL, 1948, p. XXII-XXIII.
- ^{xvi} D. PEDRO DE AVIS, 1981, p. 530.
- ^{xvii} PIEL, 1948, p. XXIII.
- ^{xviii} D. PEDRO DE AVIS, 1981, p. 530.
- ^{xix} Joseph Piel esclarece que “strar” significa “escolher sítios planos”. O dicionário de Candido Figueiredo registra-o como “estender, alastrar (palha ou mato) nos currais de gado, sobre o estrume já calcado”. Cf. PIEL. Introdução. In: *Livro dos ofícios*, op. cit., nota 1, p. XXIX.
- ^{xx} D. PEDRO DE AVIS, 1981, p. 534.
- ^{xxi} PIEL, 1948, p. XXXIII.
- ^{xxii} SARAIVA; LOPES, 1996, p. 116.
- ^{xxiii} OSÓRIO, 1986, p. 224.
- ^{xxiv} OSÓRIO, 1995, p. 725.
- ^{xxv} OSÓRIO, 1986, p. 212.

ARQUIVOS DO 25 DE ABRIL: O DIÁRIO DE NATÁLIA CORREIAGabriel da Cunha Pereira - UFJF¹Josyane Malta Nascimento - UFJF²**1. ACORDAR DE UM SONHO: O DESPERTAR DA ESCRITA OU A ESCRITA AO DESPERTAR**

Marca o início da escrita do diário de Natália Correia a madrugada de 25 de abril de 1974. Um amigo telefonara-lhe para avisar que finalmente a Revolução acontecera em Portugal. Incrédula, devido à gravidade dos fatos, Natália ligara o rádio. A notícia arrombara-lhe os ouvidos:

“Aqui Comando das Forças Armadas”.

Seguem-se apelos indecifráveis. Pede-se aos habitantes da cidade que recolham a suas casas. Invoca-se o bom senso do Comando das Forças Armadas (qual?) para evitar confrontações e derramamento de sangue. (CORREIA, 2003, p. 11)

O ceticismo de Natália Correia frente ao turbilhão de acontecimentos a levar, inicialmente, à descrença do que ocorria em Lisboa: “Que Forças Armadas são estas que, numa voz de abalo, rasgam o solo de uma longa espera desesperada e muda? Acaso trazem uma esperança no formato miserável de um novo desastre?” (CORREIA, 2003, p. 12). Portuguesa de origem açoriana, Natália Correia notabilizou-se em Portugal sobretudo como poeta. Fora para Lisboa em 1934, aos onze anos. Já em 45, participara do MUD (Movimento de Unidade Democrática). Em 1966, fora condenada a três anos de prisão (com pena suspensa), devido à organização de uma seleção de poesias eróticas portuguesas que abalariam, segundo a censura, a moral e os bons costumes portugueses. Natália Correia sempre fora patidária da liberdade, da subjetividade e da expressão poética em seu sentido mais amplo, em detrimento dos ideais fascista-ditatoriais de

¹ Doutorando em Estudos Literários pela UFJF.

² Doutoranda em Estudos Literários pela UFJF.

Antônio de Oliveira Salazar. Não é preciso, pois, ratificar que Natália exercera grande resistência literária e intelectual à repressão político-intelectual salazarista.

Como acreditar no fim de uma ditadura de quase meio século? Do fim do salazarismo, ao início do marcelismo, fora difícil conceber a Revolução “pós-ditadores”. E compreende-se porque Natália Correia haveria de ter tamanho ceticismo nos acontecimentos.

A poeta começara a escrever um diário na noite da Revolução dos Cravos convencendo-se, pouco a pouco, de que deveria viver e relatar a “festa”. Publicado em 1978, o diário fora intitulado *Não percas a rosa*, com subtítulo *Diário e algo mais*, com término em 15 de janeiro de 1978.

O diário não foi regradamente escrito durante todos os dias dos quase quatro anos de sua escrita, mas conta com a vivência datada dos dias escolhidos por Natália para serem contados, além de lembranças que, naquele momento da escrita diarística, vêm à memória da poeta.

No interessante prefácio do diário, Natália Correia declara a sua estranheza em:

(...) iniciar este diário nas horas entusiásticas em que deflagram os acontecimentos que lhe foram dando forma.

Como era possível viver a festa e simultaneamente relatá-la? A explicação ir-se-ia actualizando à medida que a contumácia das experiências vividas no quotidiano revolucionário, agindo fortemente sobre a minha consciência, me iam desvendando uma via de sentido espiritual em que me fui reconciliando comigo mesma ao arrepio dos destroços da estatúria ideológica quebrada. (CORREIA, 2003, p. 7).

Interessante vocábulo que a poeta utiliza: “contumácia”, substantivo e agente de “(...) as experiências vividas no quotidiano revolucionário”. Essa palavra traz em seu significado usual teimosia, obstinação, aferro, afinco, pertinácia. Em termos jurídicos quer dizer recusa a comparecer em justiça por questão criminal. A ambigüidade das linhas do diário remete-se a esses dois sentidos: o usual e o jurídico, pois ao mesmo tempo em que a experiência da escrita subjetiva do diário aponta para um obstinado relato dos acontecimentos presentes e cotidianos, também nos revela uma escritura que vai de encontro às leis e ao encontro de uma memória reprimida por quase meio século de censura. A poeta declara, então, a sua recusa a uma ideologia dominante: “Por outras palavras: não me imagino a frequentar as aulas de qualquer revolução vitoriosa.” (CORREIA, 2003, p. 15)

Nos primeiros dias após a Revolução, Natália escreve sobre suas comemorações diárias com amigos: iam para o bar da poeta denominado Botequim, entoavam poemas censurados e cantavam hinos de liberdade. Mas esse estado letárgico durara pouco nas páginas do diário da poeta. Dia a dia Natália ia percebendo que havia muito mais por detrás da Revolução cujas armas foram os cravos. O tom de sua escrita desloca-se pouco a pouco para uma espécie de relato ensaístico - o que não dispensou nas páginas do diário as referências a poetas portugueses e a poemas dela mesma. Seu ensaio diarístico (ou diário ensaístico) e poético toma uma forma harmonicamente heterogênea.

Vale a pena lembrar Jacques Derrida, em *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*, a propósito da escrita de Hélène Cixous. Para Derrida, a obra de Cixous compreende esta família lexical dos nomes em “g”: “tão generosamente a mil e uma metamorfoses, metempsicoses e metonímias anagramáticas de que o nome fictício de Gregor, numa das mais recentes ficções ditas ficticiamente autobiográficas, *Manhattan* (...)” (DERRIDA, 2005, p. 14). Esse livro de Cixous, de acordo com o filósofo, transita entre a memória e a ficção, entre o sonho e a realidade, como um *arquivo* que compreenderia histórias “anteriores a qualquer literatura, a toda a obra literária assinada Hélène Cixous.” (DERRIDA, 2005, p. 15); pois para Derrida, a narrativa de Cixous segue o fluxo natural do pensamento e está muito próxima do sonho, afinal, a artista escreveria sempre ao acordar. O trânsito entre o sonho e a realidade na escrita de Cixous comprova que, como *arquivo* vivo, ele é essencialmente resistente à classificação de saberes legitimados, embora simule alguma possibilidade de arquivamento: “O arquivo não se deixa levar, parece resistir, dá trabalho, fomenta uma revolução contra o próprio poder ao qual simula se entregar, emprestar-se e mesmo doar-se.” (DERRIDA, 2005, p. 15)

Tal como Derrida considera a escrita de Cixous, Natália Correia escreve ao acordar. Esse despertar ganha um sentido ambíguo, pois a poeta portuguesa desperta de um sono cultural por que passou seu país durante os anos da censura. As páginas do diário desenvolvem-se a partir de uma espécie de catarse, ao estar a poeta escrevendo muito próxima dos acontecimentos. Dessa forma, o diário de Correia transita entre o estado onírico que a Revolução engendrou e, ao mesmo tempo, a realidade que o cotidiano obscuro emanava: “ ‘as nossas armas são as flores’. O mundo inteiro não cessa de se assombrar com esta ‘revolução das flores’. Disparos de pétalas em vez de tiros. Efusão de perfume em vez de sangue. ‘uma revolução surrealista’ (...)” (CORREIA, 2003, p. 29). A metáfora dos cravos tornara-se, para Natália: “A farsa de se

engolir uma revolução que fechou os olhos a um totalitarismo moribundo para engordar outro” (CORREIA, 2003, p. 62), pois haveria rumores de que o PCP também poderia estar aliado ao socialismo soviético. Dessa forma, a desconfiança sobre os ideais partidários, associada à descrença às Instituições traz às páginas do diário de Natália questionamentos sobre o cotidiano revolucionário, como consequência do trauma da ditadura.

Entre a crítica social, a poesia, o diário e o ensaio, eis *Não percas a rosa* cujo subtítulo anuncia que haverá naquelas páginas “algo mais”. *Diário* não se restringe apenas ao campo dos subgêneros da literatura no livro de Natália Correia, mas como arquivo de uma época cujo dom, no sentido derridiano, inclina-se a uma espécie de discurso heterogêneo, que possibilita a *hospitalidade incondicional*.

Para esclarecer esse ponto, vale à pena citar Derrida, a propósito do gênio na escrita de Cixous, escritora que, de acordo com o filósofo argelino, renúncia à gênese permitindo seu texto “se deixar acariciar por um gênio da língua que não volta a si de sua surpresa absoluta, de um contato inesperado que a afeta e que rompe com a filiação genética que ela respeita, cultiva e, entretanto, enriquece enquanto a trai.” (DERRIDA, 2005, p. 25). Renunciar a gênese consiste em liquidar alguma possibilidade de classificação ou de demarcar alguma fronteira. O dom da *hospitalidade incondicional*, para Derrida, não distingue origem e aceita a convivência poética e harmônica das diferenças genéticas. Por isso compreende-se por que Derrida reconhece tal hospitalidade em Cixous, observação jamais reconhecida no conflito entre o *estrangeiro* e seu *hospedeiro*. Derrida considera que Cixous sabe colocar em paridade harmônica todos os gêneros, independentemente de suas gêneses, dispensando classificação de fronteiras e fazendo acontecer a negociação entre o familiar e a alteridade. Segundo Derrida, a genialidade seria essencialmente heterogênea e, por isso, traria o “*dom*” de reconhecer, aceitar, respeitar e combinar as diferenças.

A escrita de Natália Correia está próxima da noção derridiana de *gênio*, pois seu texto dispensa uma classificação homogênea: transita entre a realidade e a ficção sem jamais sabermos até que ponto a escrita de si, aliada ao cotidiano relatado pode esconder por detrás da subjetividade poética o que está desperto e lúcido, ou o que está na letargia do signo poético. Segundo Derrida, o elemento poético é essencial secreto na medida em que institui e desinstitui fronteiras e “re-vela-se” como segredo: “É o lugar secreto onde ela (a poesia) se institui como a possibilidade mesma do segredo, o lugar de sua gênese ou de sua genealogia própria.” (DERRIDA, 2005, p. 22).

O gênero *diário* deve receber atenção especial. Inicialmente, pensamo-lo como um relato de si. Mas o que é falar de si? O que se pode recalcar ou camuflar quando se fala de si? *Não percas a rosa* compreende um limite indeterminável entre a realidade do cotidiano deflagrado no diário e, ao mesmo tempo, vela-se, como segredo, na própria subjetividade da autora, em seu êxtase revolucionário, em seu estado onírico durante a escrita revolucionária. A escrita de si permeia as páginas do diário re-velando-se secretamente durante as noites em que Natália Correia escrevia sobre seu dia. Esta possibilidade de “segredar-se” é ainda mais acentuada quando articulada à linguagem poética e em todas as possibilidades que uma metáfora pode estabelecer. A linguagem poética que perpassa o diário de Natália Correia em nenhum momento choca-se com a sua aparente intenção ensaística. A presença de um “eu” essencialmente poético alinha-se a um “eu” coletivo para inaugurar o que a poeta chama de “documento vivencial”:

Aberto abruptamente na madrugada de 25 de abril um ciclo de conturbações sobressaturantes (...) soara a hora de inaugurar o documento vivencial do que iria ser a minha revolução interior. Com efeito, na bancarrota da pseudo-antropologia revolucionária e da farmacopeia ideológica que a revolução exibiu, só ao nível do Espírito eram correctas as avaliações da débacle. (...) o Espírito, como facto material. A matéria como propriedade do Espírito. O social espiritualizado. (CORREIA, 2003, p. 07)

A Revolução inaugurara a mudança não somente inserida numa perspectiva coletiva, como também uma revolução interior em Natália. Em se tratando de sua escrita, ela é, sobretudo, espiritual, mais que material. A grafia da palavra “Espírito” com inicial maiúscula remete a uma compreensão universal cujo conceito não se aplicará somente a uma questão individual, mas social. O eu poético conflui-se com o eu coletivo, inserido nas páginas do diário que dotou o social de Espírito, seja pela subjetividade poética de Natália, seja pelo documento vivencial.

Se se pensar os diários como arquivos, deve-se levar em conta o tênue limite entre o público e o privado, limite que se realiza em plena harmonia nesta obra de Natália. Em *Mal do arquivo* – uma impressão freudiana, Derrida reconhece que o elemento heterogêneo pode “anarquizar” as origens do arquivo e está ligado a esta tensão entre o público e o privado: “não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde (...) alguma coisa nele se anarquiza.” (DERRIDA, 2001, p. 118). Em condição análoga, a obra de Natália Correia leva aos seus “arcontes” a dificuldade de arquivamento, pois a

escrita ao despertar, – não somente da Revolução como também da censura, do sono intelectual - ou o despertar de sua escrita, faz de sua literatura ao mesmo tempo um segredo divulgado, através da exposição do cotidiano revolucionário, mas também, como letargia, sua escrita estará sempre resistente à divulgação: nunca se conhecerá o que foi auto-censurado, jamais se poderá saber até que ponto a ficção concorre com a realidade, ou até que ponto a realidade está transfigurada através de seu despertar:

O que separa a genialidade de tudo o que poderia ligá-la continuamente a uma gênese, a uma genealogia ou a um gênero, não é pois esse acontecimento absoluto que designa o limite indizível entre o segredo e o fenômeno do segredo, entre o segredo e o parecer fenomenal do segredo como tal? (DERRIDA, 2005, p. 49)

Derrida, novamente a propósito de Cixous, considera que a escritora transita entre “o privado e o público, o secreto e o não-secreto, o decifrável e o indecifrável, o decidível e o indecidível.” (DERRIDA, 2005, p. 28) De forma análoga, Correia leva suas impressões do despertar a realizar esse trânsito entre a realidade e a ficção, do consciente ao inconsciente, do eu poético ao eu coletivo, e sua escrita vela e re-vela-se como um segredo reservado ao gênio: “O segredo é que o inconfessável jamais é ultrapassado, jamais saímos dele, e portanto jamais o confessamos. Mesmo e sobretudo quando se confessa. Se pensamos que tal destinatário(a) é assim o outro que se vê confiar a guarda do arquivo (...)” (DERRIDA, 2005, p. 35).

Natália Correia já declarara no prefácio do diário que historiografar estaria fora de seus planos, principalmente porque havia uma intenção literária, mais exatamente dentro do âmbito das representações. O que há no diário para se a(na)rquivar é algo mais que seu relato dos dias pós-revolução. A imprecisão dos dados “febris”, como declara Correia, desencaminham o rigor histórico.

Igualmente admito que uma ou outra imprecisão nos dados febrilmente lançados e recolhidos possam desencaminhar-se nestas páginas do rigor histórico. Ignoro se tal acontece, e nada me preocupa, já que historiografar não estava nas minhas intenções calidamente abertas aos sucessos vividos. (CORREIA, 2003, p. 8)

Através do ritmo subjetivo, Natália Correia escreve seu diário ao despertar, sobretudo, da censura e, ao mesmo tempo, despertando sua escrita para uma nova era portuguesa: “É à luz desta crescente descoberta processada ao longo dos ritmos telúricos

da revolução que se explica a intensidade subjectiva com que os fui arquivando neste diário.” (CORREIA, 2003, p. 08) A poeta é a única capaz de arquivar-se, deixando aos seus arcontes a dificuldade de perceber alguma fronteira entre uma escrita letárgica e, ao mesmo tempo, desperta.

2. OS GÊNEROS E ALGO MAIS

Cabe refletir a propósito do diário de Natália Correia sobre o trânsito que sua escrita realiza entre a linguagem poética e ao mesmo tempo ensaística. Vimos que o diário de Natália Correia é dotado da subjetividade da escrita de si, abrindo seu texto à dificuldade de se estabelecer a distinção entre elementos de uma realidade possível ou imaginária, uma vez que falar de si implica também em recalcar-se ou camuflar-se sob outras identidades.

Outra tensão verificada no diário está nos limites entre a poesia e a prosa. Para refletir acerca de tal empresa, vale a pena lembrar o livro *Da poesia à prosa*, de A. Berardinelli.

O autor discute que durante a modernidade as fronteiras da poesia se restringiram notavelmente, fazendo com que esse gênero se destacasse cada vez mais dos outros, “o que levou à definição formalista jakobsoniana de uma função poética da linguagem distinta de todas as demais funções.” (BERARDINELLI, 2007, p. 175) Tentar definir as fronteiras da poesia pode se tornar um trabalho ontológico, para tomar as palavras de Berardinelli; afinal, o que incita o trabalho fértil com a linguagem não é exatamente as possibilidades de cruzamento que permite fundar as tensões? A determinação de elementos que conferem literariedade ao texto poético separou cada vez mais a poesia das demais funções lingüísticas: emotiva, conativa, referencial, metalingüística e fática. Como corolário deste processo, de acordo com Berardinelli, “a literariedade (...) teria como traço distintivo a ‘não referencialidade’, o não se referir à realidade extra-lingüística, mas somente à organização dos signos lingüísticos.” (BERARDINELLI, 2007, p. 14) Se se distingue a linguagem poética da língua comum pode-se subtrair a comunicabilidade da poesia; já se sabe, principalmente depois do modernismo brasileiro, que essa máxima não pode ser verdadeira. Se um poema deve essencialmente obedecer às definições formalistas, equivocou-se Bandeira quando chamou “poema” a notícia tirada do jornal? No que diz respeito aos modernistas, em

especial brasileiros, a discussão sobre o gênero lírico deve ganhar solo novo, destacado das definições formalistas que concentraram a lírica no trabalho elaborado de linguagem.

Em se tratando do diário de Natália Correia, as fronteiras entre a poesia e a prosa são indeterminadas, devido principalmente ao lirismo que se torna evidente em seu diário, sobretudo, a subjetividade inscrita em sua prosa, como seu diálogo com Camões, Fernando Pessoa, Almada Negreiros, a escolha do vocabulário e das metáforas: à função poética não se subtrai a função emotiva, tampouco a referencialidade ou a comunicabilidade de seu texto. Poesia é a matéria-prima de sua prosa, cuja linguagem está dotada de significado metafórico.

As revoluções reorganizam a vida, cantam os rouxinóis da ideologia que regenera o poder necessário. Regenera-o com a morte. Porque o poder é dos milhafres. O seu alimento é a vida putrefacta. O ponto de resistência a esse fedor de cadáveres que nutrem os milhafres do poder necessário que as revoluções reorganizam é um olfacto panorâmico. Só quem tiver um ninho de ratos nas narinas pode identificar a poesia com a revolução no que, com insciência de rouxinol revolucionário, concilia o que é radicalmente inconciliável: a poesia e o poder. (CORREIA, 2003, p. 68)

Referindo-se ao contexto pós-revolucionário português, Natália Correia discute a manifestação artística frente aos grandes pássaros – os milhafres. Esta é a metáfora da poeta para falar do poder e da poesia, respectivamente: os milhafres, aves de rapina; os rouxinóis, aves cantantes. Afinal, seria exatamente a falta de ciência do poeta que poderia realizar a verdadeira revolução. A metáfora pode ser aplicada também à função poética que, despida de sua autotelia, inclina-se a questões extra-textuais – e em especial sociais -, não dispensando o lirismo.

Se de acordo com A. Berardinelli a teoria de Roman Jakobson subtraiu a função comunicativa da linguagem poética, não é o caso de Natália Correia. Um bom exemplo da comunicabilidade de sua poesia pode estar no poema “Queixa das almas jovens censuradas”, originalmente publicado na antologia “O Nosso Amargo Cancioneiro”, organizada por José Viale Moutinho. Em 1971, o poema foi musicado pelo português José Mário Branco, e entoada como “hino da juventude censurada”. O músico não mudou nenhum verso do poema, mantendo-o intacto. Com o facilitador das rádios portuguesas, seu poema ficou conhecido na voz de José Mário Branco, comunicando as dores da censura artística ao seu país.

Queixa das almas jovens censuradas

Dão-nos um lírio e um canivete
E uma alma para ir à escola
E um letreiro que promete
Raízes, hastes e corola.

Dão-nos um mapa imaginário
Que tem a forma duma cidade
Mais um relógio e um calendário
Onde não vem a nossa idade.

Dão-nos a honra de manequim
Para dar corda à nossa ausência.
Dão-nos o prémio de ser assim
Sem pecado e sem inocência.

Dão-nos um barco e um chapéu
Para tirarmos o retrato.
Dão-nos bilhetes para o céu
Levado à cena num teatro.

Penteiam-nos os crânios ermos
Com as cabeleiras dos avós
Para jamais nos parecermos
Connosco quando estamos sós.

Dão-nos um bolo que é a história
Da nossa história sem enredo
E não nos soa na memória
Outra palavra para o medo.

Temos fantasmas tão educados
Que adormecemos no seu ombro
Sonos vazios, despovoados
De personagens do assombro.

Dão-nos a capa do evangelho
E um pacote de tabaco.
Dão-nos um pente e um espelho
Para pentearmos um macaco.

Dão-nos um cravo preso à cabeça
E uma cabeça presa à cintura
Para que o corpo não pareça
A forma da alma que o procura.

Dão-nos um esquife feito de ferro
Com embutidos de diamante
Para organizar já o enterro
Do nosso corpo mais adiante.

Dão-nos um nome e um jornal,
Um avião e um violino.
Mas não nos dão o animal
Que espeta os cornos no destino.

Dão-nos marujos de papelão
Com carimbo no passaporte.
Por isso a nossa dimensão

Não é a vida. Nem é a morte.
(CORREIA, 1993, p.167-168)

A antítese “lírio/canivete”, na primeira estrofe, anuncia que duas idéias estarão em permanente tensão no poema: vida e morte. Tensão já anunciada no título por “almas jovens censuradas”: a juventude é já por si revolucionária, seja no corpo ou nos ideais; enquanto a censura esgota-se em seus paradigmas num terreno infértil. A liberdade revela-se cerceada no poema: “e uma alma para ir à escola”. Se a alma é, desde Platão, sinônimo de desprendimento, a escola adquire o significado de educação, pedagogia, uma espécie de condicionamento da alma.

A indeterminação do sujeito que “dá” repete-se em quase todas as estrofes, afora duas das doze, fazendo com que o leitor subentenda ser o sujeito de “dão-nos” os próprios censores. Ao final da primeira estrofe, ganha-se um “letreiro”, com a promessa que ele se metamorfoseará em uma flor: “raízes, hastes e corola”. A aparição de metamorfoses de elementos inanimados no poema é herança do surrealismo. Natália Correia fez parte do grupo surrealista português, organizando em 1973 a antologia *O surrealismo na poesia portuguesa*. A aparição do manequim, na terceira estrofe, caracteriza fortemente essa estética. Em se tratando das artes plásticas, os pintores metafísicos - precursores do surrealismo - pintavam manequins em seus quadros como estratégia de impessoalização do homem, com o objetivo de “coisificar” a imagem humana. São exemplos os pintores Carlo Carrá e George De Chirico.

O poema não dispensa a plasticidade com que os elementos são descritos, ainda que seja através de deformações, como ocorre na nona estrofe: “Dão-nos um cravo preso à cabeça / E uma cabeça presa à cintura”. Esse esquartejamento de partes do corpo também pode ser compreendido como uma deformação do próprio sujeito censurado, como podemos observar na quinta estrofe: “Penteiam-nos os crânios ermos / Com as cabeleiras dos avós / Para jamais nos parecermos / Connosco quando estamos sós.” O adjetivo “ermos” empregado para o substantivo “crânios” adquire dois sentidos válidos: ermo pode designar tanto algo desértico como uma crosta escamosa que se forma na cabeça das crianças. Ambos significados aniquilam a identidade do sujeito jovem que se vê penteado como a “cabeleira dos avós”. Mais uma vez a noção de vida e morte faz-se presente no poema. Ao final, a dimensão do eu lírico revela-se outra: nem vida, nem morte, mas numa condição exilada “com carimbo no passaporte”.

Os elementos que conferem a literariedade à linguagem poética estão fortemente presentes neste poema de Natália Correia. Conferir lirismo a esse poema não implicou em recusa do mesmo em relação a sua comunicabilidade, afinal, o poema teve forte recepção em seu país, principalmente devido ao engajamento político pelo qual sua mensagem foi elaborada.

A presença da vanguarda surrealista na poesia de Natália Correia em momento algum confirma a esterilidade de um eu lírico, tampouco de uma escrita automática, pois seu texto é repleto de fluência emotiva. A. Berardinelli afirma que dos anos 50 em diante as vanguardas “envelheceram”. Conceitos como “auto-referencialismo poético” e “anti-discursividade” passaram a ser uma regra para se estudar a lírica moderna nas universidades, o que acarretou numa “mitologização” da poesia desde Baudelaire:

Essa “lírica moderna” fundamentalmente anti-discursiva e auto-referencial foi, porém, muito mais uma lenda ideológica, mais um mito teórico-polêmico que uma realidade (...) a idéia ou ideologia dominante da poesia foi essa – e se tornou nas últimas décadas a base do ensino universitário e da divulgação pedagógica. (BERARDINELLI, 2007, p. 177)

Se a poesia do século XX “entra com dificuldade no esquema de Friedrich” (BERARDINELLI, 2007, p. 19), baseados em conceitos de purismo ou da arte pela arte e fossiliza-se mais tarde nas universidades a partir de conceitos herméticos, a de Natália Correia inspira-se em modelos impuros, no que tange tais definições. Sua prosa está em franco diálogo com o lirismo poético e sua poesia não dispensa a comunicabilidade com seu público. A escrita de Natália Correia dedica-se especialmente à liberdade interior, por vezes com uma escrita automática – no que diz respeito ao sentimentalismo – e que não exclui seu trabalho lingüístico, como escolha das metáforas e dos jogos de significação. Segundo defende a poeta em seu diário, a subjetividade e a liberdade de expressão interior seria a arma mais eficaz contra qualquer censura: “a censura fascista foi o paraíso terrestre dos que não tinham liberdade interior. (...) A automutilação da maioria de nossos escritores alimentou o monstro fascista (...)”. A poeta afirma que em certo aspecto, o neo-realismo português agradava o poder fascista pois, “como não havia o fascismo de permitir a exteriorização desta esterilidade do valor individual sacrificado à aceitação absoluta do poder?” Seguindo esta lógica, a escrita de seu diário desenvolve-se a partir uma narrativa crítica que, em diversos momentos, culminam em facetas surrealistas, além de memórias de infância e citações de poetas portugueses.

Apesar de Natália determinar *Não percas a rosa* como *diário*, o mesmo subtítulo indica *algo mais*. A escrita transita entre o ensaio crítico, a poesia, por vezes o romance, a autobiografia, todos estes gêneros auto-engendram-se em torno de sua experiência revolucionária. A poeta sabe utilizar os processos surrealistas a serviço de uma pedagogia hermenêutica e argumentativa, como escreve num dia de fevereiro de 1975, a propósito do absurdo humano:

Existe um planeta onde os seres têm dois buracos. A um chamam eles superior. Ao outro inferior. Aqui está o absurdo dos habitantes deste planeta, já que pelo primeiro ingerem cadáveres de animais, legumes e frutos cujos resíduos, triturados por um aparelho que tem o nome de digestivo, expelem pelo último. Isto é: consideram superior a fenda que repleta de porcaria e inferior o orifício que dessa lama os alivia. Mas são assim. Trocam tudo. (CORREIA, 2003, p. 141)

3. ENTRE A VANGUARDA E A TRADIÇÃO

Apesar de Natália Correia ter notabilizado-se inicialmente como poeta, sua obra não se restringe apenas à poesia, como também oferece gêneros variados. A poeta é autora de romances, peças de teatro e ensaios. É comum encontrarmos seu diário na prateleira de ensaios, uma vez que dificilmente se faz uma seção dedicada especialmente ao gênero *diário*. Mas “generalizar” *Não percas a rosa* seria privar a obra de sua *Oni-potência-outra*, para citar mais uma vez Derrida.

Segundo o filósofo, a Literatura como *Oni-potência-outra* institui e desinstitui o lugar dos gêneros e “re-vela-se” como segredo. Para Derrida, esta *Oni-potência-outra* da Literatura causaria um efeito **suplementar** na obra, “seja da ficção autobiográfica, seja ainda do sonho ou da imaginação (...)” (DERRIDA, 2005, p. 19). No diário de Natália, esse efeito suplementar não se restringe apenas à verdade ficcional ou aos gêneros, como abordei nos primeiros tópicos deste trabalho. Outro instigante aspecto, não só do diário como também de outras obras artísticas da poeta, deve ser levado em conta: Natália Correia escreve entre a tradição e a vanguarda portuguesas.

O poema “Língua Mater Dolorosa” faz referência direta à tradição literária portuguesa. A língua lusíada é reverenciada na primeira estrofe como “a leda a bem talhada” dos travadores e de Camões:

Língua Mater Dolorosa

Tu que foste do Lácio a flor do pinho
dos trovadores a leda a bem-talhada
de oito séculos a cal o pão e o vinho
de Luís Vaz a chama joalhada

tu o casulo o vaso o ventre o ninho
e que sôbolos rios pendurada
foste a harpa lunar do peregrino
tu que depois de ti não há mais nada,

eis-te bobo da corja coribântica:
a canalha apedreja-te a semântica
e os teus verbos feridos vão de maca.

Já na glote és cascalho és malho és míngua,
de brisa barco e bronze foste a língua;
língua serás ainda... mas de vaca.
(CORREIA, 1993, p.74)

Apesar de Natália Correia aproximar-se estreitamente de grupos vanguardistas nos anos 1940, a poeta não nega o cânone literário nacional. Ao contrário, em alguns momentos em seu diário, a escritora chega a invocar Camões para reestabelecer a identidade portuguesa. O diário de 22 de junho de 1974 é dedicado a um diálogo com o autor de *Os Lusíadas*:

O elemento elegíaco e o épico que em busca de uma alma única se casam em Camões, não por acaso consagrado como poeta da raça. (...)

Quem te defende, ó poeta mandala dos nossos dois pólos, o angélico ou o bestial? (...)

Ah, Poeta, sublimação hermafrodítica do fêmeo e o macho deste povo que num e noutro ora ovaricamente se excita em menadismo libertário, ora se faz rijo em absolutismo pénico de vinho, mulheres e touro.
(CORREIA, 2003, p. 55-56)

A alegre euforia que se deu no país poucos dias após o 25 de abril transfigurava-se ao longo dos dias de junho de 1974 em constantes manifestações populares de inconformismo com as novas medidas do governo Spínola. Camões é invocado como herança – e esperança – da boa e velha identidade portuguesa “de uma alma única”, como apontou Correia. Para a poeta, somente o “verdadeiro unificante” é capaz de ajustar “os elementos dispersos da minha identidade.” (CORREIA, 2003, p. 9) O episódio da “Ilha dos amores”, do “Canto IX” dos *Lusíadas*, também é lembrado por Natália. A poeta conserva a concepção camoniana de que a Ilha simbolizaria a humanização portuguesa: “Próxima, a Ilha dos Amores é um seio de ouro como um mamilo verdejante de eucaliptos e pinheiros.” (CORREIA, 2003, p. 65) O elemento

feminino é sempre considerado por Natália como a face verdadeiramente libertadora e humana. Como Vênus é invocada nos *Lusíadas* para ser a guia protetora de Vasco da Gama, também Afrodite, seu nome correspondente na mitologia grega, é invocada em diversos momentos do diário como libertadora da tirania salazarista:

Afrodite: liberdade. Era a deusa que os deportados veneravam. (...) Os deportados silabavam em cadência de préstito fúnebre o nome do papa negro destas ferocidades: Salazar. (...) Eu jurei a minha Mãe, instigadora de poemas, libertar Afrodite. (...) E tudo isto é exaltante porque em tudo isto se desprende para mim o canto livre de Afrodite, que, em ondas de ouro, se propaga na cidade. (CORREIA, 2003, p. 17-18)

Vale à pena registrar que a correspondência que faço de Natália Correia com o cânone literário português não fica apenas em Camões. O modernista português Almada Negreiros também é lembrado como um “querido Mestre unanimista” (CORREIA, 2003, p. 50). A revolução portuguesa de 1915, que foi vivida e relatada por Negreiros através do poema “A cena do ódio”, é comparada com a Revolução dos Cravos por Natália Correia. O diário corresponde-se com este poema, como também o poema de Negreiros corresponde-se com “Song of Myself”, de Whitman e com o sensacionismo de Álvaro de Campos. Cria-se uma teia intertextual: quando Natália encarna Negreiros, fatalmente recebe o avatar do poeta estadunidense e do heterônimo de Pessoa.

O diário de Natália inscreve-se, pois, numa “biblioteca universal” - para citar mais uma vez Derrida – cuja grandiosidade marca esta *oni-potência-outra* só apre(e)ndida pelos gênios. A genialidade de Correia não só resgata a grande tradição literária portuguesa, como também vai da modernidade às novas vanguardas sem pretensão de romper com uma ou outra estética. A poeta experiencia cada uma como se todas fossem parte de sua biblioteca **de e da** linguagem. Apropriando-me das palavras de Derrida, a ambigüidade das preposições grifadas compreende: uma salvação *pertencente à* literatura e, ao mesmo tempo, realizada *pela* literatura, seja essa executora direta da ação, ou discurso performativo, revolucionário em sua essência. “A alegoria da Biblioteca absoluta, ao mesmo tempo túmulo e monumento conservatório (...) saudação à Literatura e salvação *da* Literatura.” (DERRIDA, 2005, p. 16, grifo dele). Reparemos que esta Literatura com inicial maiúscula corresponde também a uma macro-compreensão do conceito, que como alegoria, consiste senão na mediação entre o particular e o universal. A literatura de Natália Correia seria “uma biblioteca particular”

(DERRIDA, 2005, p. 17) que “institui o teatro, delimita um recinto teatral próprio a dar lugar.” (DERRIDA, 2005, p. 17).

Vale à pena inserir no debate os estudos de Hamburger cujo livro *A verdade da poesia* revela uma compreensão bastante lúcida acerca da lírica moderna, à luz de releituras críticas de Hugo Friedrich. O ponto que gostaria de relevar no livro de Hamburger é o momento em que ele contrasta os conceitos de *arquétipo* e *fenótipo* na poesia moderna. Para o crítico alemão, o arquétipo estaria ligado à imaginação conservadora, que freqüentemente recorre a normas preestabelecidas: “a imaginação é conservadora quando recorre a normas e arquétipos.” (HAMBURGUER, 2007, p. 375). O fenótipo far-se-ia presente na capacidade do escritor alinhar a sua experiência individual à sua herança literária. Lembrando que em termos biológicos as características determinadas por fatores hereditários e sociais são o fenótipo, resultante da fórmula genótipo + meio. Na literatura de Natália Correia os arquétipos se anulam: a poeta não segue nenhuma escola - apesar de várias vezes atribuírem-lhe o arquétipo surrealista -, sua escrita pode ser em decassílabos, como também em versos livres; Natália não se prende a regras nem elege esse ou outro poeta de uma só escola. A poesia de Natália Correia é fenotípica à medida em que tem seus traços individuais marcados pela conveniência que lhe cabe. Seus temas podem ser metalingüísticos, sociais ou amorosos, navegando por gêneros diversos.

Como Hamburger mostra em seu livro, a “verdade da poesia” é adaptável às condições de criação e às necessidades que cabem a cada autor no momento de sua produção. Estabelecer uma verdade ao gênero é o mesmo que matar a criação com sua possibilidade de *oni-potência-outra*, como também nos fala Derrida. O segredo, que Derrida considerou ser reservado ao gênio, na literatura de Natália Correia está nesse tipo de escritor que “constrói os enigmas” de sua tradição. No diário de Natália Correia, retornar o cânone literário não implicou numa ruptura com o presente, mas em seu compromisso com a grande biblioteca em construção que é a sua obra.

REFERÊNCIAS

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CORREIA, Natália. *Não percas a rosa: diário e algo mais* (25 de abril de 1974 – 20 de dezembro de 1975). 2. ed. Lisboa: Notícias editorial, 2003.

_____. *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias I*. Lisboa: 1993, Círculo de Leitores.

_____. *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias II*. Lisboa: 1993, Círculo de Leitores.

DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____. *Mal do arquivo - uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões da poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

PAULO HENRIQUES BRITTO E ALBERTO CAEIRO CONVERSANDOGabriel Dória Rachwal - UFPRⁱ

A proposta deste artigo é colocar dois poetas para “conversar”. O que exatamente quero dizer com colocar dois poetas para “conversar”? Posso ter as mais diversas motivações para isso... A proposta é observar o posicionamento de ambos diante de um mesmo assunto. Estabeleço que a pauta da conversa será a relação que eles estabelecem com o mundo. Sendo que essa relação, em ambos, envolve uma tentativa de eliminar ruídos entre sujeito e mundo. Veremos que ambos são intérpretes, cada um a sua maneira, do funcionamento desse mundo. Para isso faço uma pequena seleção de poemas que revelam essa relação.

Começando por Britto, seleciono o segundo poema da série “Uma doença”, do livro *Tarde* (2007):

O mundo está fora de esquadro.
Na tênue moldura da mente
as coisas não cabem direito.

A consciên-cia oscila um pouco,
como uma cristaleira em falso.
Em torno de tudo há uma aura

que é claramente postiça.
O mundo precisa de um calço,
fina fatia de cortiça.¹

A primeira estrofe, em octossílabos que tem os acentos sempre nas segunda, quinta e oitava sílabas, é apresentada a situação em que se encontra a relação do mundo com a “moldura da mente”. As “coisas”, os elementos que formam o mundo, não cabem direito nessa moldura, a mente não abarca esse mundo. Diante dessa situação, passando para segunda estrofe, a consciência oscila, comparada que é a uma cristaleira. Supostamente ela guarda objetos de valor, mas exerce sua função de forma precária já que oscila em falso. Cumpre mal seu papel de guardar as louças de valor, assim como a moldura da mente também não dá conta das coisas do mundo. E note-se que o esquema

ⁱ Aluno do programa de mestrado da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

acentual do poema oscila junto com a consciência, quebrando o ritmo. Após os dois versos que tratam da consciência, voltando ao ritmo inicial, a descrição continua: “Em torno de tudo há uma aura / que é claramente postiça”. Ora, postiça pode ser uma unha, cílios podem postiços, agora uma aura... estamos diante duma banalização irônica do elevado que é comumente operada por Britto, uma “aura postiça”, colocada depois, artificialmente, está em torno de tudo, de todas as coisas. Que aura é essa? Quem a colocou em torno de tudo?

Na última estrofe do poema, uma afirmação sobre o mundo: ele precisa de um calço. Com um calço o mundo, talvez, não fique mais fora de esquadro, como descrevia o primeiro verso. A cristaleira que oscila em falso também encontraria uma solução com um calço. Ora, uma fina fatia de cortiça é algo postiço, algo posto depois (algo como a aura postiça?) e que estabiliza, enquadra, faz cessar a oscilação. Tanto o mundo como a consciência encontrariam estabilização se calçados por algo que não fazia parte deles. O mundo, então, se em estado natural (sem nada que seja postiço), oscila em falso, fica fora de esquadro: só um calço o estabilizará. Será possível encontrar esse calço? Uma aura postiça pode resolver tal questão? Podemos confiar na cortiça?

Outra aparição da relação do sujeito com o mundo pode ser encontrada no quinto poema da série *Gramaticais*:

(Mas nada disso faz sentido
porque é concreto, é existente.
Só significa o construído
o que é postiço e excedente.

E quanto ao mundo – o que independe
dos artefatos, o que é dado
a todos e ninguém entende –
o mundo vai bem, obrigado,

e não quer dizer coisa alguma.
Porém o jogo continua,
como sempre, é claro – talvez

um pouco mais seco, mais duro,
sim, um pouco mais inseguro.)
Pronto. – Agora é a sua vez.²

O longo parêntesis, interrupção de um discurso, parece querer apresentar algumas das condições do jogo da significação. O concreto não faz sentido, só faz sentido aquilo que é construído. Podemos dizer que só faz sentido aquilo que é postiço? Aquilo que é artificialmente colocado como suplemento ao concreto? O mundo não

quer dizer coisa alguma, não significa, é concreto, independe dos artefatos, das construções que se possa fazer. Dada essa gramática da relação entre o fabricado (o artefato) e o mundo, deixa-se claro que se trata de um jogo e que ele continua: seco, duro, inseguro. Dado esse lembrete quanto à condição de jogo, o poeta anuncia que chega a vez do leitor, o último verso volta todas as luzes para ele: “Pronto. – Agora é a sua vez.”. O leitor, está com a concretude de um soneto diante de si. Só o que ele construir, só a sua interpretação (postiça ao soneto) é que fará sentido.

Saltando agora para o poema *Epílogo*, encontraremos, mais uma vez, o mundo e sua rebeldia contra a significação.

EPÍLOGO

Finda a leitura, o livro está completo
em sua solidão mais-que-perfeita
de couro falso e íntimo papel.

Lá fora, o mundo segue, arquitetando
as mesmas contingências costumeiras
que nunca esbarram numa irrefutável

conclusão que se possa resumir
em três letras letais, inalienáveis.
Que paz será possível nessa selva

sem índices, prefácios, rodapés?
indaga, da estante mais excelsa,
o livro. Porém nada disso importa,

se todas as dúvidas se dissipam,
com tudo o mais, quando o bibliotecário
apaga as luzes, sai e tranca a porta.³

O mundo não permite conclusões a seu respeito. Refuta sentidos que lhe queiram impor. O livro clama por paz, por elementos como índices, prefácios ou rodapés que dêem oportunidade para ele se situar, se pacificar, mas o mundo é uma selva oscilante, segue sempre arquitetando contingências. Voltamos ao primeiro poema aqui abordado: “O mundo está fora de esquadro” e precisaria de uma “fina fatia de cortiça” da qual não se tem notícia. O jogo continua e o mundo segue impossibilitando conclusões irrefutáveis. Só o fim do expediente na biblioteca, nesse mundo que oferece os mais variados tipos de resposta (de calço) ao enigma do mundo é que faz dissipar (e não resolver) as dúvidas. Quando o expediente do dia seguinte começar e se voltar a pensar nesse mundo e buscar ordem (sentido/significação), se chegará, inevitavelmente, a uma

ânsia como a do livro por uma paz (conclusão irrefutável) que a selva-mundo insistirá em não conceder.

Configurado esse mundo, o que faz Britto? Dispondo da linguagem como instrumento (ainda que um instrumento um tanto arisco), enfrenta o mundo-enigma como muita auto-ironia, demolindo qualquer seriedade do assuntoⁱⁱ, veja-se o poema “Sonetinho de Verão”, do livro *Trovar Claro*ⁱⁱⁱ:

SONETILHO DE VERÃO

Traído pelas palavras.
O mundo não tem conserto.
Meu coração se agonia.
Minha alma se escalavra.
Meu corpo não liga não.

A idéia resiste ao verso,
o verso recusa a rima,
a rima afronta a razão
e a razão desatina.
Desejo manda lembranças.

O poema não deu certo.
A vida não deu em nada.
Não há deus. Não há esperança.
Amanhã deve dar praia.⁴

Enquanto o início de cada estrofe pinta um cenário angustiado e desiludido, o último verso de cada uma dessas estrofes solapa a seriedade. O poema, essa criação artificial, esse algo postigo ao mundo, não deu certo, não serviu de calço para esse mundo que não tem conserto. “Desejo manda lembranças” enquanto a razão, com seu impulso consciente e racional de abarcar o mundo, desatina. O mundo seguirá fora de esquadro, arquiteto que é de contingências irrefutáveis. Fica exposto e ironizado o conflito do sujeito diante de um mundo sem conserto e só dispondo de uma ferramenta precária se a intenção for abarcar esse mundo logicamente, esta ferramenta é a linguagem.

Sobre a relação da linguagem com o mundo, Alfredo Bosi diz em *O ser e o tempo da poesia*: “A distância que medeia entre a palavra e a coisa é, de fato, constitutiva do

ⁱⁱ Devo esta expressão “demolir a seriedade do assunto” a uma resenha de Marcos Siscar sobre o livro *Tarde*.

ⁱⁱⁱ Este poema aparece traduzido para o inglês em *Tarde* (2007)

signo, está inscrita desde sempre na língua, que é filha da falta e do desejo, e não da plenitude e da unidade, amantes do êxtase e do silêncio”⁵.

Ora, encontramos exposto, neste trecho, o descompasso entre linguagem (o instrumento da nossa consciência) e mundo, descompasso esse que vimos ilustrado no primeiro poema de Britto aqui tratado. Além disso, temos uma menção ao desejo que também aparece no “Sonetinho de verão” que acabei de citar. A linguagem é considerada filha do *desejo* e da *falta*^{iv}. Ora, com uma filiação destas, não era mesmo de se esperar que ela fosse a ferramenta ideal para fazer o mundo deixar de oscilar. Lembremos, então, que a cortiça não seria o material que melhor cumpriria a função de calço para alguma coisa, mas sim para fazer cessar ruídos. Isolando ruídos pode até ser que se venha a acreditar que a cristaleira parou de oscilar, enquanto o que de fato aconteceu foi que só ruído cessou. Transpondo essa imagem para relação da linguagem com o mundo, posso dizer que a ferramenta “linguagem” pode até dar impressão de abarcar o mundo enquanto que a distância entre palavra e mundo, como nota Bosi, é inerente ao signo, logo, o que se tem é apenas uma ilusão^v.

Pensando agora em Caeiro, poderemos ver um posicionamento algo diferente no jogo de significação diante desse mundo-enigma. Caeiro tem a resposta. Representa a figura do guru. Em vez de buscar um calço para o mundo, Caeiro faz uma operação que, pelo menos discursivamente, dispensa artifícios. Começemos pelo fato de que também Caeiro nota que a linguagem é um problema. A linguagem está em descompasso com a Natureza, com o mundo:

É que para falar dela [da Natureza] preciso usar da linguagem dos homens
Que dá personalidade às cousas,
E impõe nome às cousas,
Mas as cousas não tem nome nem personalidade:
Existem, (...) ⁶

A linguagem causa um problema insolúvel para aquele que pretender um enquadramento do mundo na linguagem. Em Caeiro, diferentemente do que acontece em Britto, não se trata de um mundo arisco que rechaça “conclusões irrefutáveis”, trata-se de uma linguagem que, por impor às coisas elementos postiços como “personalidade”

^{iv} O terceiro poema da série “Três peças circenses”, do livro *Trovar Claro*, pode contribuir para esta leitura.

^v Fingir que entende o mundo. Instrumento para isso? A linguagem.

e “nome” trai o mundo, estabelece, necessariamente, uma relação de desenquadramento com ele. E como Caeiro lida com essa linguagem falsa? Leia-se o poema XXXI:

Se às vezes digo que as flores sorriem
E se eu disser que os rios cantam,
Não é porque eu julgue que há sorrisos nas flores
E cantos no correr dos rios...
É porque assim faço mais sentir aos homens falsos
A existência verdadeiramente real das flores e dos rios.

Porque escrevo para eles me lerem sacrifico-me às vezes
À sua estupidez de sentidos...
Não concordo comigo, mas absolvo-me,
Porque só sou essa coisa séria, um intérprete da Natureza,
Porque há homens que não percebem a sua linguagem,
Por ela não ser linguagem nenhuma.⁷

Caeiro reconhece uma função para o uso dessa linguagem falsa. É possível, através dessa linguagem falsa, mostrar a homens falsos a “existência verdadeiramente real” de elementos da natureza. Caeiro reconhece isso como um sacrifício de si mesmo. Ao usar dessa linguagem faz algo com que não concorda, contra-senso que está na base da poética de Caeiro. Ele não liga para essa oscilação já que ela é natural. Caeiro é como o corpo do “Sonetinho de Verão” de Britto que, diante de um mundo sem conserto, não está nem aí.

No primeiro poema de *O guardador de rebanhos* Caeiro expõe que quer que aqueles que o lêem pensem que ele é “qualquer cousa natural” e exemplifica com uma árvore. No poema XLVI, reforçando essa ambição sua, ele diz que sua busca consiste em:

Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,
Mas um animal humano que a Natureza produziu.⁸

A ambição é estar integrado à Natureza, ao mundo. E Caeiro, diante de um mundo oscilante, aceita a oscilação e incorpora-se a ela. Os versos seguintes aos que acabo de citar mostram um pouco da aceitação da oscilação:

E assim escrevo, querendo sentir a Natureza, nem sequer como um homem,
Mas como quem sente a Natureza, e mais nada.
E assim escrevo, ora bem, ora mal,
Ora acertando com o que quero dizer, ora errando,
Caindo aqui, levantando acolá,
Mas indo sempre no meu caminho como um cego teimoso.⁹

Ora uma coisa, ora outra. Caeiro, aqui, reconhece que se contradiz. Como fazia também no poema XXXI, entre outros. A contradição é aceita, sem restrições. Sendo natural, não há problema nenhum, o objetivo é justamente integração com um mundo que se apresenta novo, rebelde a significações, contraditório. É como se Caeiro incorporasse a rebeldia do mundo a sua poesia, a sua linguagem, que é rebelde em relação a pretensões de coerência.

Eduardo Lourenço diz qual a tarefa de Caeiro nas seguintes linhas:

Mas o que ele [Caeiro] é, do que vive em cada poema é da distância (infinita) que separa consciência e mundo, olhar e coisa vista. Caeiro nasce para a anular, mas é no espaço que separa olhar e realidade, consciência e sensação que o seu verbo (a sua voz) irônica e gravemente se articula.¹⁰

Entre nossos sentidos que captam o mundo e o próprio mundo está a linguagem, entre nossa consciência e nossas sensações, também a linguagem. Entre a linguagem e cada um desses pólos, também uma falta, como é característico do signo (vide citação de Alfredo Bosi). Tal falta faz oscilar. O enquadramento (o fim da oscilação) nunca acontecerá? Caeiro nasce para enquadrar, para anular a distância e o que ele faz? Cria uma linguagem que oscila tanto quanto o mundo, contradizendo-se sem escrúpulos e impondo isso muitas vezes com uma irreduzível dicção infantil e tautológica. Mundo e linguagem se irmanam em Caeiro quando este cria uma linguagem impositivamente oscilante, incorporando-se ao movimento natural do mundo, esse “arquiteto de contingências irrefutáveis” que encontramos em Britto.

Lendo um pouco mais os poemas de Caeiro, eu posso vir a pensar algo oposto a isso, mas não haveria espaço que bastasse. A significação tem que parar, pelo menos provisoriamente e não importando que seja de forma arbitrária.

Concluindo provisoriamente, então, digo que Britto é um poeta cientista popperiano. Cada poema seu é uma versão do mundo, refutável sempre, mas por ora, enquanto não refutada, serve de verdade provisória. A dúvida sempre estará presente enquanto se estiver investigando o mundo e Britto convive com isso. O poema “Epílogo” mostrava isso, as dúvidas só se dissipam quando cessa o trabalho de conhecer/investigar o mundo dentro da biblioteca. O trabalho de investigação pressupõe dúvidas. Caeiro, diante do mesmo mundo, busca, menos que entender esse mundo como um cientista, senti-lo e ser capaz de integrar-se ao seu movimento. Essa vontade de integração pode ser vista no poema “Sonetinho de Verão” de Britto em que, diante do mundo sem conserto, o corpo não vê problema algum (ele aceita como o faz Caeiro)

enquanto dois outros elementos que compõe o sujeito não conseguem tal indiferença: a alma se escalavra e a razão desatina. Diante desse impasse, Britto é irônico. “Amanhã deve dar praia”. O impasse existe, mas não há poema-piada (artifício) que não possa facilitar o trato com ele. Caeiro, também com uma ironia, mas que se disfarça pelo tom grave, busca a integração tendo como meta a integração do animal (corpo), mas deixando espaço para consciência e os pensamentos que trazem tristeza e se mostram, comumente, quando se está doente.

São duas maneiras de encarar os impasses com que a relação entre mundo, consciência, sensação e razão nos interpela.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo Companhia das Letras, 2000.

BRITTO, Paulo Henriques. **Trovar Claro**. São Paulo Companhia das Letras, 1997.

_____. **Tarde**. São Paulo Companhia das Letras, 2007.

LOURENÇO, Eduardo. **Fernando Pessoa Revisitado**. Lisboa: Moraes Editores, 1981. (p. 33-45)

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

NOTAS

¹ Britto, 2007, p.27.

² Idem, p. 43.

³ Ibidem, p. 89.

⁴ Britto, 1997, p. 81.

⁵ Bosi, 2000, p. 76

⁶ Pessoa, 2006, p. 218.

⁷ Idem, p. 220.

⁸ Ibidem, p. 226.

⁹ Idem.

¹⁰ Lourenço, p. 36, 1981.

FORA DE SI? UMA PROPOSTA SOBRE LUIS MIGUEL NAVA

Gabriela Maria Nobre - UFF

1. APRESENTAÇÃO

A presente comunicação tem como proposta a leitura da poética de Luiz Miguel Nava, poética esta de limites e fronteiras desfeitas entre corpo, mundo e escrita. A poesia naviana pode ser lida como prova quase tátil de um transbordamento do sujeito, motivo pelo qual penso ser produtiva a leitura desse poeta contemporâneo português a partir da teoria do horizonte e da paisagem tal como proposta por Michel Collot, teórico francês que vem desenvolvendo diversos estudos sobre a lírica moderna e recente. Mais precisamente, queremos aludir a seu ensaio “Le sujet lyrique hors de soi (O sujeito lírico fora de si)”, que procura pensar novos caminhos para a lírica contemporânea, colocando o sujeito lírico em relação a um *em torno*, por oposição à teoria hegeliana do lirismo, que concebe a subjetividade sem considerar um exterior. Collot propõe a relação do sujeito com uma *estrutura de horizonte*, o que termina por afirmá-lo como um ser que “transborda de si e para fora de si”(Collot, in *La matière-émotion*, PUF, 2005). A proposta da *estrutura de horizonte* parte inicialmente da fenomenologia de Husserl com seu pensamento centrado, igualmente, na experiência de mundo por um sujeito, na propriedade da consciência de “estar sempre dirigida a algo”: A percepção de mundo é o que está em jogo e a relação do sujeito com este mesmo mundo, em oposição a um texto cujo universo é, supostamente, autônomo. Collot afirma, nesse movimento, uma clara oposição à idéia de “clôture du texte”, ou seja, o *texto fechado sobre si mesmo*, e nos propõe a idéia de necessidade de um sujeito, um mundo e uma linguagem para que haja texto e experiência poética. Ou seja: poema, escrita.

Se a estrutura do horizonte em Husserl aparecia como possibilidade de determinação dos sentidos particulares, em Heidegger ela passa a englobar o próprio sujeito, que passa a não ser pensado enquanto tal, mas sim como “abertura” (

erschlossenheit ou *Dasein*, “Estar-aí”) ao aparecimento de outros entes, e o mundo como totalidade de “conexão de sentido” (*sinnzusammenhanges*).

Nossa relação com o mundo não seria então de constituição, mas sim de agentes para os quais há sempre algo “já dado”, que também determina o nosso papel. Esta temática se conecta com a visão do Estar-aí como sempre “voltado para o futuro”, como realização de um projeto, ou auto-realização.

2. A SAÍDA

Havia no seu corpo uma saída.
Podia através dela ir até onde quisesse, de momento
que a porta não ficasse a bater com um ruído que a maior
parte das pessoas confundia com o bater do coração. Não
consta que o sangue o perseguisse senão muito raramente
e mesmo assim não para além da beira-mar.
Trazia há algum tempo na memória um espelho onde
quem quer que se abeirasse dele podia contemplar-se.
Pelo espelho era possível ver os poços através dos quais
a pele desaparece, as ondas momentaneamente imóveis,
as areias a assartar-lhe o coração.

O poema “A Saída” parece nos oferecer a proposta real de uma irreabilidade total: visto que o tom narrativo desse poema em prosa (de Películas, seu livro de estréia de 1979), o prende a um encadeamento dos fatos, a uma certa lógica de eventos, ao mesmo tempo que, irrealmente, afirma clara, porém dissonantemente, a composição do corpo (aqui representado pelo sangue, a pele) em movimento. Um movimento de separação concreto do corpo é feito pelo sangue e pela pele: não sabe-se ao certo se o sangue persegue ao corpo ou ao coração, mas deles está, certamente dissociado: “consta que o sangue o perseguisse senão muito raramente”. E a pele que desaparece; através dos poços refletidos no espelho que traz a memória.

Diferentemente de como costumamos pensar o movimento da pele e do sangue (convencionalmente, o sangue que corre e a pele que se regenera), aqui esses gestos do corpo, bem como a transfiguração de suas funções convencionais parecem se dirigir a um fora, a um em torno: havia no corpo uma saída, e por ela podia-se ir aonde se quisesse. Colocar-se ou estar fora de si, pressupõe, no valor pejorativo da expressão, a perda do controle, uma via de acesso à uma certa loucura... Sugiro que, em Luis Miguel Nava, a saída de si seja o projeto de estabelecer no espaço limitado do poema, da escrita, a tentativa de uma nova visão do corpo e sobre o corpo, a personificação dos

orgãos: dar-lhes voz, vida, movimento. O corpo que funciona como uma grande máquina-orquestra, onde a função de cada órgão se define mas corre sempre o risco de vazar, numa tentativa de apropriação dos gestos que, uma vez, foram executados por um sujeito (em si e plenamente consciente de suas movimentações). Mas não aqui nessa poética. A poética naviana estabelece, delinea o sujeito fora de si... não caminhando para algum descontrole, mas por uma reconfiguração dos limites de corpo, pele; bem como uma reconfiguração da imaginação/ criação desse corpo, pele. Dessa forma, esta poética está em perfeita aproximação com a teoria da subjetividade lírica tal como pensada por Collot: “A meu ver, uma das vias mais fecundas de uma tal interpretação da subjetividade lírica (...) não considera mais o sujeito em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua relação constitutiva com um fora que, especialmente em sua visão existencial, o altera, colocando a acentuação (...) em seu ser no mundo e para o outro”. (REF)

3. DICOTOMIA E PARADOXO

É dado e sabido que a problematização da dicotomia corpo/ alma é mil vezes mais antiga do que a história da existência da poesia. Se, segundo Aristóteles, “nada caracteriza melhor o homem do que o fato de pensar”, o corpo é visto como secundário no processo da idéia de progresso humano, levando-o ao erro, ao enfraquecimento do pensamento. Podemos ensaiar dizer, então, que a habilidade intelectual, ou, termo que acho mais interessante, a habilidade do *conhecimento* é atribuída, com louvor, à mente... que alimenta a alma e por aí vai... Mas uma vez dito anteriormente, sobre ser o projeto poético de Luis Miguel Nava uma partida do sujeito para fora de si, um transbordamento do sujeito, como posto por Collot, conhecer o mundo, ter a experiência desse, se relacionar com esse mundo, estar inscrito/ escrito nesse mundo tem a ver com o conhecimento *pelo* corpo. Um exemplo-ilustração disso a partir da leitura de “Até a infância”:

Tive hoje, olhando o céu pela janela do meu quarto, a sensação de que ele se me entranhava até à infância. Nunca supus que em mim houvesse uma profundidade capaz de absorver uma tão extensa superfície azul, a qual vertiginosamente refluía por mim dentro, iluminando espaços de cuja existência eu nem sequer desconfiava. O certo é que, ao atingir maior profundidade, a cor se lhe alterou profundamente, embora a natureza dessa mutação não fosse propriamente de ordem física. Foi como se ao chegar a

esse ponto, tendo a bomba da memória começado a trabalhar, a luz que sobre ele este mecanismo vomitava lhe alterasse a própria consistência e fuiosamente arrancasse ao coração da terra aquele que, a um ritmo idêntico, eu sentia acelerar-se me entre os ossos.

Mas se esse conhecimento se dá com o corpo, uma vez sujeito que se lança para fora de si, em busca de uma dissolução dos limites e fronteiras do corpo, fronteiras do corpo com o mundo, fronteiras do mundo do corpo... isso não se dá sem um paradoxo: a intenção de aniquilamento das fronteiras é um projeto poético, e, como tal, limitado ao espaço da linguagem e da escrita.

O poema é um dado concreto, a linguagem é o acontecimento que reduz a palavra por palavra (sobre isso me questiono, não é uma inferência). Resta somente essa poética das ilimitações como um projeto, intenção poética... E, talvez não haja problema, porque na criação, “o real é um vidro pintado sob o sol berrante” ... O que importa é a escrita: “começou a escrever então (nos diz o verso). Como se a espinha do próprio ato de escrever ficasse à mostra, a mão foi emergindo aos poucos do papel.”

CRISTALIZAÇÕES EM SOPHIA: UMA LEITURA DA OBRA POÉTICA DA AUTORA À LUZ DA MODERNIDADE

Gabriela Potti Cerqueira - USP¹

A indefinição que permeia o conceito de modernidade, regido pela consciência de suas múltiplas tendências, é a mesma que impossibilita enquadrar Sophia de Mello Breyner Andresen numa determinada vertente literária ou restringir seus versos a nomenclaturas. Da mesma forma que a reflexão sobre a modernidade suscita uma reflexão em torno do abrandamento das fronteiras, um olhar mais retido à criação poética da autora portuguesa desencadeia leituras que transcendem os limites de uma classificação específica. E é nesse contexto que é possível reconhecer na tessitura poética de Sophia algumas das inúmeras cristalizações que permeiam a modernidade. O presente texto perfaz uma leitura de cinco desses índices na obra da poeta: a busca por captar o real em sua constante transformação, a relação do moderno com a tradição, a despersonalização que o fazer poético exige do autor, a arte de escrever sobre o próprio ofício e a relação que o sujeito estabelece com o espaço urbano, fazendo da cidade um de seus temas constantes.

No que tange à percepção do transitório na tessitura poética de Sophia Andresen, observa-se que a noção do fugidio e do contingente no contexto da modernidade traz à margem a capacidade do poema de reter o instante, o gesto, a sensação e diversas manifestações no efêmero, que surgem como lampejos de um real a fazer-se e desfazer-se instantaneamente, conforme observa Helena Carvalhão Buesco:

[...] a cristalização corresponde à intensidade com que o presente simultaneamente se mostra e se dissolve: a modernidade encontra na experiência da cristalização uma das suas imagens emblemáticas.

(BUESCU, 2005, p.29)

¹ Mestranda em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas)

Na poesia de Sophia Andresen essa característica pode se revelar tanto pela via das imagens que o texto evoca, quanto por elementos rítmicos que convergem na capacidade do texto poético de plasmar momentos e sensações regidos pela brevidade e pela instabilidade. Ao encontro dessa leitura, *No poema*, publicado em **Mar Novo** (1958), traz à margem esse registro do efêmero.

A primeira estrofe deste texto poético composto por dois quartetos já remonta à leitura da poesia como um fenômeno que não representa, mas apresenta um objeto, num contexto em que as imagens poéticas oferecem o exato momento de percepção no qual o real é transposto para as malhas do texto:

Transferir o quadro o muro a brisa
A flor o copo o brilho da madeira
E a fria e virgem liquidez da água
Para o mundo do poema limpo e rigoroso

Nesse contexto, convém observar que o real evocado no poema não se limita a elementos materiais do universo circundante do sujeito poético - quadro, muro, flor, copo -, mas, principalmente, ao que é da ordem do imaterial: a brisa, a visão do brilho da madeira e a sensação da “fria e virgem liquidez da água”. E é justamente essa capacidade de ir além da mera descrição ou representação que confere ao poeta aptidão para transferir o contingente e o fugidio “Para o mundo do poema limpo e rigoroso”.

A capacidade do poema de resguardar o transitório - “O gesto claro da mão tocando a mesa” - é rechaçada na segunda estância logo nos dois primeiros versos, que já prenunciam a perpetuação dessas cristalizações: “Preservar de decadência morte e ruína / O instante real de aparição e de surpresa”.

Num contexto em que as imagens plasmadas no poema ressuscitam a perspectiva baudelaireana da modernidade como “o transitório, o efêmero, o contingente” (p. 26, 2002), convém atentar também para um outro aspecto do texto: a supressão dos sinais gráficos de pontuação. Nota-se que em nenhum momento eles entram em cena. Nem mesmo a vírgula, indicada para uma pausa ligeira, é aplicada para listar elementos: “Transferir o quadro o muro a brisa/ A flor o copo o brilho da madeira [...] Preservar de decadência morte e ruína”. Essa característica se articula com a perspectiva do poema como a escritura de um espaço

cambiante no sentido de sugerir a idéia de instantaneidade. As imagens não são somadas, elas parecem se sobrepor umas às outras, como lampejos do real.

Outra marca salutar na modernidade é a relação com a tradição. Nesse sentido, convém pensar não apenas na tradição pela via da influência, mas também pelo diálogo, que traz à margem índices de modernidade inscritos já no próprio passado, conforme pontua Eliot.

[...] o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país tem uma existência simultânea e constitui uma ordem simultânea.
(ELIOT, 1989, p.39)

Autora de uma obra que se nutre constantemente da tradição, Sophia Andresen também revela nuances da presença da poesia de seu tempo nos escritos do passado, trazendo à superfície uma perspectiva de que a modernidade perfaz um diálogo com a tradição que transcende a mera influência do passado no presente.

Um dos temas mais recorrentes na literatura portuguesa, o mito e sua vitalidade intemporal têm uma presença incisiva na obra poética de Sophia. Orfeu e Eurídice, por exemplo, aparecem como tema central em nove poemas da autora, sem contar as referências presentes em outros textos.

Nesse sentido, é interessante chamar atenção para um desses poemas, *Eurydice*, publicado na obra **No tempo Dividido** (1954), que permite estabelecer um paralelo entre o ofício do poeta e o próprio mito. Composto por três dísticos sempre iniciados por uma construção anafórica, o poema ressalta a ânsia de Orfeu (poeta) por encontrar sua amada, Eurídice (poesia). Da mesma forma que o personagem mítico busca incessantemente reter sua amada [perdida], o poeta anseia por resguardar o instante, a sensação, o aroma, o som, enfim, uma infinidade de fragmentos do real que só a poesia e sua capacidade de apreender o transitório e o fugidio são capazes de eternizar.

Aliás, nesse momento, é interessante chamar atenção para a estância que abre o poema, na qual é possível perceber o mesmo imperativo desejo por reter o efêmero: “Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado e perdido / Para que cercada sejas minha“. Tal passagem, que evoca esse desejo de apreensão da poesia (Eurídice) pelo poeta (Orfeu) com o intuito de fazer o poema (alcançar a abolição da morte), dialoga com uma frase

muito conhecida de Sophia: “Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso.”

Entretanto, mais que trazer à margem a herança da civilização grega em sua obra, a autora, nesse poema, também aponta para a modernidade pulsante dentro do mito. Orfeu, que também era poeta, foi buscar sua amada no Hades, mundo dos mortos. Ocorre que esse mesmo espaço surge, na modernidade, como uma metáfora do estado ideal do autor, no qual tudo pode ser visto com mais clarividência, constituindo o espaço da escrita do *outsider*.

A perspectiva defendida por Michel Foucault (2002, p.80) de que o ofício do poeta consiste no ato de “apagar-se ou ser apagado em proveito das formas próprias aos discursos” também é uma preocupação da poética de Sophia Andresen. Em uma de suas artes poéticas, a autora descreve uma situação que vai também ao encontro do ponto de vista de Eliot, fundado na idéia de que o autor deve estar fora do mundo e de si mesmo em seu ofício: “A evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade”. (1989, p.42)

A passagem que segue revela justamente como se dá esse distanciamento da escrita em Sophia:

No fundo, toda a minha vida tentei escrever esse poema imanente. E aqueles momentos de silêncio no fundo do jardim ensinaram-me, muito mais tarde, que não há poesia sem silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização.

Um dia em Epidauro – aproveitando o sossego deixado pelo horário de almoço dos turistas - coloquei-me no centro do teatro e disse em voz alta o princípio de um poema. E ouvi, no instante seguinte, lá no alto, a minha própria palavra, desligada de mim. Tempos depois escrevi estes três versos:

A voz sobe os últimos degraus
Oíço a palavra alada impessoal
Que reconheço por não ser já minha

(Sophia de Mello Breyner Andresen / **Ilhas** / Arte Poética V)

A passagem acima revela justamente o trabalho de despersonalização que o ofício do poeta envolve. É interessante observar como Sophia trabalha essa questão, tirando de uma experiência cotidiana e das próprias imagens poéticas de sua tessitura textual a tese

que sustenta a postura do autor como alguém que observa de fora. Eis que, como dizia Bachelard, “O poeta fala no limiar do ser”. (2008, p.2)

E justamente num contexto em que muitos autores da modernidade, como Pound, Paz, Valéry, Baudelaire, Eliot e o próprio Pessoa se dedicaram a escrever sobre a poesia, é interessante também observar as reflexões da autora portuguesa acerca do fazer poético.

Já no ensaio *Poesia e Realidade*, publicado na revista Colóquio em 1960, a autora defendia a idéia de uma poesia imanente:

Pois a poesia é a própria existência das coisas em si, como realidade inteira, independente daquele que a conhece. [...] Se o poeta procura tanto a solidão, não é só para fugir ao rumor e à agitação, mas também para ver as coisas, quando elas estão sozinhas.

[...]

A emoção que sentimos ao entrar numa casa deserta ou num jardim abandonado é a emoção de ver que as coisas sem nós existem, na sua própria realidade, em si. É com esse em si que o poeta quer entrar em relação.

[...]

Essa relação com a realidade é essencialmente *encontro* e não *conhecimento*. (ANDRESEN, 1960, p. 53)

Para Sophia, a finalidade do poeta é a união com essa Poesia imanente que permeia o real. No entanto, tal encontro nunca é total, e a lacuna que impede a união entre o poeta e a Poesia é preenchida pelo poema, que surge como um medianeiro:

O poema vem como um intermediário, é ele que torna possível que a poesia não se quebre contra os seus próprios limites. Podemos dizer por isso que o poema é liberdade. [...]

Não podendo fundir-se com o mar e com o vento, o poeta cria um poema onde as palavras são simultaneamente palavras, mar, vento. Não podendo atingir a união absoluta com a Realidade, o poeta faz o poema onde seu ser e a Realidade estão indissoluvelmente unidos. Por isso o poema é o selo da aliança do homem com as coisas. (ANDRESEN, 1960, p. 54)

Mas é nas *Artes Poéticas* que as vicissitudes do fazer literário de Sophia aparecem com mais força para revelar uma criação que transcende estéticas e teorias. Fruto de uma consciência arguta do real, de uma fidelidade que se projeta além do controle de quem cria, o fazer poético, para Sophia, traduz-se como uma “intransigência sem lacuna”, numa obstinação pelo real que somente a poesia é capaz de estabelecer:

Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso o poema não fala de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão. (ANDRESEN, 2004, p.189)

Na passagem acima, extraída de *Arte Poética II*, ao enumerar elementos do real transpostos para o poema, Sophia trouxe à tona um aspecto da modernidade analisado anteriormente em seus versos - a capacidade do texto poético de reter o efêmero, o contingente - agora, num estilo mais próximo do ensaístico. Ressonância das ruas, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão representam o efêmero, o transitório e o contingente da modernidade que a imagem poética - seja ela sonora, visual, sinestésica - recupera.

A leitura do espaço urbano na obra da autora portuguesa, por fim, surge como uma das marcas mais incisivas da modernidade na criação poética de Sophia Andresen. Na obra da autora, a cidade é pintada com nuances diferenciadas, aliás, à imagem e semelhança da própria simbologia do espaço urbano. Ora apresentado como sítio de corrupção ora, de júbilo.

Na obra inaugural da autora, **Poesia** (1944), o poema *Cidade* já apresenta o espaço urbano como sítio de inquietação e de tamanha corrupção, que chega a provocar asco no sujeito poético: “Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas, / Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta”. Na passagem em questão, a imagem sonora gerada do termo rumor é enfatizada pelo uso da consoante constritiva sonora /v/, que se sobressai na pronúncia do termo vaivém. Ao mesmo tempo, o apelo visual da imagem recai sobre a paisagem urbana conferindo a ela o espectro de um lugar maculado e moralmente condenável.

O contraponto desse sítio de corrupção irrompe nos três versos seguintes, nos quais a leitura do espaço natural como sítio de limpeza e liberdade ganha fôlego: “Saber que existe o mar e as praias nuas, / Montanhas sem nome e planícies mais vastas / Que o mais vasto desejo”. Na passagem em questão, o espaço almejado pelo sujeito poético apresenta-se como o oposto da realidade vivida por ele.

A limpeza do mar, a nudez das praias, a amplitude das planícies, tudo contrasta com a real condição desse sujeito fadado ao enclausuramento imposto pelo espaço urbano: “E eu estou em ti fechada e apenas vejo / Os muros e as paredes, e não vejo / Nem o

crescer do mar, nem o mudar das luas.” Nesses versos, a figura da cidade como espaço de cerceamento é tão incisiva que chega ao ponto de privar o *eu* poético da própria vida que segue além das muralhas. E é justamente a consciência dessa separação que amplia a cisão íntima do indivíduo. O sujeito poético que habita a cidade vive o paradoxo de uma existência inerte e insípida em meio à vida frenética, barulhenta e agitada da cidade.

Saber que tomas em ti a minha vida
E que arrastas pela sombra das paredes
A minha alma que fora prometida
Às ondas brancas e às florestas verdes.

Ainda sobre este poema é interessante observar alguns aspectos na disposição das rimas, que começam e se encerram alternadamente, nos quatro versos iniciais e nos quatro últimos. Além disso, um aspecto que chama atenção é a relação paradoxal que se estabelece entre os pares iniciais.

Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas,
Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta,
Saber que existe o mar e as praias nuas,
Montanhas sem nome e planícies mais vastas

Nos versos em questão, a aproximação sonora está justamente nos termos que são da ordem de universos antagônicos. O substantivo “ruas” (cidade) estabelece uma rima rica com o adjetivo “nuas” (praias). O mesmo se dá na rima pobre entre o adjetivo “gasta” (cidade) e “vastas” (planícies).

Num contexto em que uma mesma imagem poética é regida pela pluralidade, convém chamar atenção para sua capacidade de reunir significados opostos:

Épica, dramática ou lírica, condensada numa frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real. (PAZ, 1982, p.120)

Ao encontro da perspectiva dada por Octavio Paz, o poema *Cidades e Ciladas*, publicado em 1983, na obra **Navegações**, proporciona uma leitura diferente desse mesmo espaço, estimulando uma reflexão sobre a dualidade da imagem:

Cidades e ciladas
Mas também
O pasmo de tão grande arquitetura
As sedas os perfumes a doçura
Das vozes e dos gestos
Os grandes pátios da noite e sua flor
De pânico e sossego

Se, na primeira estrofe, o espaço urbano é apresentado como sítio de armadilhas e traições – “Cidades e ciladas” –, trazendo à superfície a face ardilosa de seus habitantes, já no segundo verso, uma leitura completamente inversa – porém coexistente – se anuncia. Pela combinação de uma conjunção adversativa (“Mas”) com um advérbio que reforça o contraponto (“também”), a outra imagem da cidade – a da suntuosidade e da grandiosidade – logo se revela: “O pasmo de tão grande arquitetura”.

Nos versos seguintes, a suntuosidade desse espaço é adornada por imagens sinestésicas de uma cidade povoada por sedas (tato), perfumes (olfato), doçura (paladar), vozes (audição) e gestos (visão).

Mas, caminhando para a estrofe final do poema, um dístico, o misto de fascinação e repulsa que povoa o espaço urbano volta a assombrar, motivado pelos grandes pátios da noite e sua flor / De pânico e sossego”.

Um dos elementos que caracterizam a modernidade, a cisão íntima do indivíduo, apresenta-se de forma mais incisiva em outro poema de Sophia que tem a cidade como um dos temas centrais: *Marinheiro sem Mar*, publicado na obra **Mar Novo**, em 1958.

O próprio título já remete à condição contraditória de um sujeito deslocado, na figura de um marinheiro destituído de sua razão de existir: o mar. Ao mesmo tempo, é interessante observar como essa imagem poética - “Marinheiro sem Mar” - antecipa um conceito de Octavio Paz que permeia todo o poema: a identidade dos contrários, fundada na idéia de que ao mesmo tempo em que apresenta elementos opostos, a imagem reafirma sua coexistência, responsável pela harmonia e pela unidade. (PAZ, 2005)

Não por acaso, o título se apresenta como chave de leitura do poema, onde os conceitos poundianos de fanopéia (imagem) e melopéia (ritmo e som) se articulam. (1970, p.41) A instabilidade desse indivíduo privado de seu meio natural é reafirmada pelo movimento de ir e vir que o som /mar/ provoca ao iniciar e encerrar o poema: /Mar/inheiro sem /mar/. Esse percurso ondular parece antecipar o ritmo de incerteza presente em todo o

texto poético, na imagem contraditória de um marinheiro que se encontra à deriva justamente no espaço urbano.

Num poema construído em torno da temática do exílio, a imagem do marinheiro como um sujeito desterrado surge fremente logo no primeiro quarteto do poema: “Longe o marinheiro tem / Uma serena praia de mãos puras / Mas perdido caminha nas obscuras / Ruas da cidade sem piedade”. Assim como no poema *Cidade*, em *Marinheiro sem Mar* o sujeito poético anseia pela amplidão do mar e pelas praias. No entanto, encontra-se fadado a permanecer no espaço urbano. A rima interna presente no último verso da primeira estrofe surge como uma espécie de veredicto desse confinamento, a ecoar no ouvido de um sujeito condenado a caminhar pelas “Ruas da cidade sem piedade”.

Ainda sobre a primeira estrofe, é interessante abrir um parêntese para outro aspecto que chama atenção, dessa vez, por meio do efeito sonoro resultante de um anagrama. As quatro últimas letras da palavra “obscuras” (que fecha o terceiro verso) são justamente as que compõem “ruas” (termo que abre o verso seguinte). Quando se considera que o termo “ruas” está contido em “obscuras”, a leitura da cidade associada à idéia de um sítio sombrio ganha ainda mais fôlego, antecipando um jogo de imagens que permeia todo o poema.

Nesse sentido, aliás, um dos aspectos que chamam atenção é o deslocamento de elementos que são da ordem do mar para o espaço urbano, metaforizando o desarranjo da condição desse indivíduo. Navios, medusas, polvos, peixes voadores, enfim, elementos do espaço marítimo, uma vez transpostos para a cidade, assumem características completamente opostas, transformando-se em imagens sombrias e aterrorizantes.

Tomando como exemplo uma delas para análise, os versos a seguir rechaçam a condição do marinheiro como um homem em crise: “Nas confusas redes do seu pensamento / Prendem-se obscuras medusas”.

Na passagem em questão, o termo “confusas” já sustenta a idéia de incerteza e insegurança. Aliadas a essa perspectiva, duas imagens – “redes” e “medusas” - convergem para a interpretação do marinheiro como um homem perdido nas tramas do próprio pensamento, sugerindo uma luta com o inconsciente. Nesse sentido, a figura da rede já simboliza na psicologia os “complexos que entravam a vida interior e exterior, cujas malhas são igualmente difíceis de serem desatadas e desenredadas” (CHEVALIER, 2007, p. 772).

Tal interpretação tem continuidade, por sua vez, na figura da medusa. Recorrente na criação poética de Sophia, a admiração pelos celenterados² aparece aqui na figura desse ser tentacular, que no poema pode ser lido como o terror íntimo que permeia o inconsciente, uma ameaça que paira sobre o indivíduo (CEIA, 1996, p.78).

A imagem desse elemento se revela plural na medida em que permite duas leituras. Uma baseada na forma e composição do animal, um ser gelatinoso, pegajoso e tentacular, que se prende às redes do pensamento do marinheiro. A outra está ligada à figura mitológica, uma das górgonas: “Cada uma das três irmãs (Esteno, Euríale e Medusa), com serpentes no lugar de cabelos, cujo olhar petrificava todos aqueles que as encaravam.” (HOUAISS, 2001).

Aprofundando essa linha de raciocínio com um olhar restrito à figura da medusa, convém retomar a sua simbologia, que remete às deformações monstruosas da psique, segundo as quais, a górgona refletiria a culpa pessoal de um *eu* que fica petrificado de horror ao se defrontar consigo mesmo (CHEVALIER, 2007, p. 476). E é nesse contexto que as imagens poéticas suscitadas em *Marinheiro sem mar* apontam para o desconcerto do indivíduo que experimenta a sensação de estar exilado no mundo.

Na outra ponta, o ritmo segue sinalizando a mesma instabilidade sugerida pelas imagens. A começar pela disposição das estrofes. A princípio, é possível perceber no poema uma certa regularidade, por meio da alternância entre quadras e tercetos até a quinta estrofe. A partir dessa, entra em cena um ritmo variável e imprevisível. Às formas predominantes no início do poema intercalam-se quintetos, sextilhas, sétimas, dísticos e até composições de um verso apenas. Tal seqüência remonta justamente à condição incerta do marinheiro.

A mesma característica imprevisível da distribuição estrófica pode ser identificada na contagem das sílabas. Os versos presentes nas três primeiras estâncias são marcados pela predominância de decassílabos. No entanto, essa estabilidade inicial é quebrada aos poucos, até que o fluxo de decassílabos ceda espaço a versos dos mais diversos tamanhos, como acontece na sétima estrofe, que traz a seguinte seqüência: hendecassílabo, pentassílabo, heptassílabo, hexassílabo, eneassílabo, heptassílabo e, finalizando a estrofe, novamente o hendecassílabo.

É com base nessa instabilidade e incerteza que regem a existência do marinheiro no espaço urbano que a leitura do poema evoca um paralelo entre o mar e a casa desse sujeito poético. A felicidade da qual o marinheiro está distante habita uma (casa) da qual ele está fora. Eis que o marinheiro surge como um expatriado.

E, quando se observa a condição desse sujeito, é possível estabelecer uma relação com próprio poeta e a sensação de estar exilado do mundo. O marujo obrigado a enfrentar as trevas da cidade remete à idéia do próprio artista que se vê obrigado e enfrentar um mundo em relação ao qual encontra-se em total desarranjo. Não por acaso, o marinheira/poeta emerge das ruas da cidade como um indivíduo que, uma vez expulso do paraíso, encontra-se cindido:

Porque ele se perdeu do que era eterno
E separou o seu corpo da unidade
E se entregou ao tempo dividido
Das ruas sem piedade.

CONCLUSÃO

É possível observar, ao final do presente artigo, que apesar da impossibilidade de submeter a obra poética de Sophia Andresen a nomenclaturas ou enquadramentos em tendências literárias, é possível observar em seus poemas diversos índices de modernidade. Dentre todos esses índices, a abordagem sobre a cidade, tão marcante na obra de poetas como Baudelaire e Pessoa, teve um tratamento mais aprofundado nesta leitura. Nesse sentido, foi interessante observar que, primeiramente associada à imagem de um espaço exclusivamente aterrador para o sujeito poético, a cidade, muitas vezes, aparece sob a égide da dualidade, que vai justamente ao encontro da configuração que a expressão do real tão buscada por Sophia assume na obra da autora.

REFERÊNCIAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Mar Novo*. Lisboa: Caminho, 2003.

_____. *Navegações*. Lisboa: Caminho, 2004.

- _____. *Poesia*. Lisboa: Caminho, 2005.
- _____. *No tempo Dividido*. Lisboa: Caminho, 2005.
- _____. *Ilhas*. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. Poemas Escolhidos. Seleção de Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. Poesia e Realidade. *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, Lisboa, 53-54, Abril.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Coleção Tópicos. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BUESCU, Helena Carvalhão. *Cristalizações: Fronteiras da Modernidade*. Lisboa: Relógio d' água Editores, 2005.
- CEIA, Carlos. *Iniciação aos Mistérios da Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. 1ª edição. Lisboa: Vega, 1996.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2007.
- CUNHA, António Manuel dos Santos. *Sophia de Mello Breyner Andresen: Mitos Gregos e Encontro com o Real*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Rio de Janeiro: Art Editora, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 4ª ed. Lisboa: Vega Passagens.
- HOUAISS, Antônio. *Novo dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2006.
- LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa - As correntes contemporâneas*. Vol.7. Lisboa: Alfa, 2002.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Ciudad de México: FCE, 2005.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes. "Casas na poesia de Fernando Pessoa". In: *Escrever a Casa Portuguesa*, Org. Jorge Fernandes da Silveira. BH: Ed. UFMG, 1999.

NOTAS

¹Animais invertebrados aquáticos, geralmente marinhos com tentáculos e corpo em forma de pólipó ou medusa. (HOUAISS, 2001, p.1880)

DUAS MULHERES, DOIS OLHARES, A MESMA FOME: DESEJO E PEREGRINAÇÃO EM *MEMORIAL DO CONVENTO*, DE JOSÉ SARAMAGO E EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*, DE CLARICE LISPECTOR

Gilson Antunes da Silva - UFBA¹

1 BLIMUNDA: A PEREGRINAÇÃO DO OLHAR

José Saramago, em *Memorial do convento*, narra duas histórias distintas, recuperando a memória dos edificadores dessa construção. De um lado, conta a história de Portugal através da edificação do Convento de Mafra por D. João V; de outro, a história de amor entre Baltazar e Blimunda envolvidos na construção da Passarola – máquina de voar – idealizada e projetada pelo Padre Bartolomeu. Nessas duas perspectivas, o ficcional e o histórico se imbricam, evidenciando duas dimensões que se complementam e se dilatam. De um lado, a história oficial; do outro, a história esquecida, a dos que nunca tiveram voz, mas que, por meio de suas vontades, são até capazes de voar para além desse chão pisado e alienante. No rol dessa segunda vertente está Blimunda, mulher simples do povo, mas que possui um elemento singular que a distingue dos outros: ela é dotada de poderes estranhos, capaz de enxergar o humano em sua interioridade e de des-velar a grande miséria que habita cada ser.

A trajetória da heroína saramaguiana começa a partir do momento em que ela conhece Baltazar, numa situação muito singular, diante do auto de fé em que sua mãe estava sendo degredada para Angola. A partir desse encontro, consagrada num rito anti-cristão e transgressor, Blimunda passa a formar com Baltazar uma única pessoa e ao mesmo tempo, a integrar a tríade responsável pela construção da Passarola. A tarefa de Blimunda, além de ajudar seu esposo na edificação e no cuidado do invento, consiste em recolher as vontades das pessoas e aprisioná-las num vasilhame, a fim de utilizá-las no projeto. Aí ela oferece seus milagres simbólicos na edificação desse sonho coletivo. Ora, a construção da passarola representa uma espécie de construção do sonho do homem, anseio de liberdade, vontade de romper com uma realidade precária e

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia.

repressora. Nesse sentido, ao desempenhar sua função, a heroína de Saramago é a representação dessa vontade de mais além, desse anseio de transcendência, do desejo irrealizado de Ícaro. Desse modo, pode-se pensar a perspectiva do desejo de Blimunda como formatado numa dimensão de caráter mais social, embora jamais aí se possa adentrar sem levar em consideração o aspecto individual. Blimunda, portanto, está a serviço de uma vontade que simboliza o próprio sonho ontológico do homem, sonho que assinala a busca existencial e contínua do Ser, da realização de cada indivíduo. Uma vez que “os homens são anjos nascidos sem asas”¹, a tarefa de Blimunda e de seus companheiros de aventura é, portanto, “fazê-las crescer”. Nesse intuito, junto ao seu homem, a primeira peregrinação de Blimunda se faz em direção às vontades dos agonizantes diante da peste que assolava Lisboa.

Já em Lisboa muito se falava daquela mulher e daquele homem que percorriam a cidade de ponta a ponta, sem medo da epidemia, ele atrás, ela adiante, sempre calados, nas ruas por onde andavam, nas casas onde não se demoravam, ela abaixando os olhos quando tinha de passar por ele.²

A trajetória de Blimunda é marcada por transgressões dos costumes cristalizados numa sociedade altamente cristã e conservadora. Num ritmo muitíssimo pessoal, com muita discrição e sem querer impor-se a qualquer regra, a mulher que vê por dentro vai de encontro às convenções e constrói sua travessia para além desses costumes. No seu itinerário silencioso, ela segue sua estrada enfrentando os percalços com uma força libertadora. Isso possibilita uma leitura que a considere como anunciadora de novas dimensões, sempre subvertendo a ordem estatuída para, de um caos, recriar ou criar o novo, a diferença.

A travessia de Blimunda se intensifica a partir do sumiço de Sete-Sóis. Ela, qual peregrino em sua busca, padece do suplício de alguém perdido em um verdadeiro labirinto. Antes de adentrar no purgatório, a despedida, repleta de imagens de amor eterno, num tom romântico e bucólico, mas, ao mesmo tempo, realista:

Abraçaram-se os dois no recato duma árvore de ramos baixos, entre as folhas douradas do Outono, pisando outras que já se confundiam com a terra, alimentando-a, para reverdecerem de novo. Não é Oriana em seu traje de corte que se está despedindo de Amadis, nem Romeu que, descendo, colhe o debruçado beijo de Julieta, é somente Baltasar que vai ao Monte Junto remediar os estragos do tempo, não é mais que Blimunda impossivelmente tentando que o tempo pare.³

Depois disso, a angústia e, ao mesmo tempo, a esperança passam a ser as companheiras perenes de Blimunda. O desespero acentua a cada instante, desde o momento em que ela vai ao Monte à procura de seu marido e se depara com o vazio:

Ali é o lugar, como o ninho de uma grande ave que levantou vôo. O grito de Blimunda, terceiro, e sempre o mesmo nome, não foi agudo, apenas uma explosão sufocada, como se as tripas lhe estivessem sendo arrancadas por gigantesca mão, Baltasar, e ao dizê-lo compreendeu que desde o princípio soubera que viria encontrar deserto este lugar.⁴

As tentações a que será submetida essa heroína serão muitas: a fome, as noites insones, a ameaça dos humanos, o frio, os caminhos de pedras e a longa caminhada que a espera. Blimunda é a imagem do andarilho e do andrógino a caminhar em busca de sua outra metade. Aí se somam a miséria e a inquietação:

Durante nove anos, Blimunda procurou Baltasar. Conheceu todos os caminhos do pó e da lama, a branda areia, a pedra aguda, tantas vezes a geada rangente e assassina, dois nevões de que só saiu viva porque ainda não queria morrer. Tisnou-se de sol como um ramo de árvore retirado do lume antes de lhe chegar a hora das cinzas, arrogou-se como um fruto estalado, foi espantalho no meio de searas, aparição entre os moradores das vilas, susto nos pequenos lugares e nos casais perdidos.⁵

Coincidentemente, sua peregrinação se encerra diante das mesmas circunstâncias e nas mesmas situações em que conhecera Baltasar. Isso se dá no dia em que Blimunda, depois de nove anos de travessias por todo o país e depois de seis passagens por Lisboa (novamente a simbologia do número sete se apresenta aqui), encontra diante da fogueira do Santo Ofício aquele que fora sua cara metade, ardendo em chamas:

São onze os suplicados. A queima já vai adiantada, os rostos mal se distinguem. Naquele extremo arde um homem a quem falta a mão esquerda. Talvez por ter a barba enegrecida, prodígio cosmético da fuligem, parece mais novo. E uma nuvem fechada está no centro de seu corpo. Então Blimunda disse, Vem. Desprendeu-se a vontade de Baltasar Sete_Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda.⁶

É este o momento da eternização do encontro entre o casal. A promessa feita por Blimunda de nunca olhar seu marido por dentro é quebrada. Baltasar parte, mas sua alma, sua vontade é recolhida e se funde com a de sua mulher. Depois de nove anos de órbita e desencontros, o sol e a lua se encontram por um átimo de segundo e se fundem num só. Fim de uma trajetória, início de outra.

2 JOANA: A PEREGRINAÇÃO DO DESEJO

Em *Perto do coração selvagem*, primeiro romance de Clarice Lispector, tem-se a peregrinação do desejo insatisfeito que se desdobra incansavelmente na tentativa de atingir a completude, de adentrar nos meandros do coração selvagem que pulsa para além de toda representação. O desejo aqui é tomado como sinônimo de errância e metonímia, sempre deslizando sobre os objetos, substitutos da satisfação perfeita.

A personagem lispectoriana, Joana, também vista como estranha e enviesada, não possui os poderes sobrenaturais como a personagem saramaguiana. Entretanto, é dotada de uma inquietude e de atitudes atípicas que assustam os que com ela convivem. O significante mestre que a identifica é o da víbora que remete para o campo semântico da heresia e da maldade. Embora definida por esse determinante, em outras situações, a ressonância mítica de Joana D'Arc torna-se visível na materialidade lingüística do texto. Assim, duas imagens centrais do feminino herdada da tradição se cruzam e se complementam sobre a identidade de Joana.

A heroína de Clarice Lispector tem toda a sua existência pautada no ritmo da procura, cuja insatisfação se afirma em cada capítulo do romance. Dona de uma *hybris* violenta e arrebatadora, ela é a imagem do desejo impetuoso que ronda ciclicamente em direção a um repouso sempre postergado, jamais encontrado.

Seria esse o máximo que atingiria? Aproximar-se, aproximar-se, quase tocar, mas sentir atrás de si a onda segurando-a em refluxo firme e suave, sorvendo-a, deixando-lhe após a assombrada e impalpável lembrança de uma alucinação...⁷

Diferente de Blimunda, cuja vontade se completa ao lado de Baltasar, Joana tem sua satisfação na própria insatisfação, no movimento contínuo e interminável. As

pessoas com quem se relaciona estão sempre aquém de seus propósitos, sempre atrás de sua inquietação. Nada e ninguém a possui. O casamento com Otávio não foi capaz de completar essa lacuna, pelo contrário, apenas intensificou, fazendo-a buscar um complemento em outra relação, também fadada ao fracasso. A idéia delineada na epígrafe do livro (“Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida” Joyce) define desde logo a sina da personagem: sozinha, abandonada, padecendo do suplício de Tântalo, embora feliz.

Outra marca muito evidente na personalidade da protagonista de *Perto do coração selvagem* é a transgressão, ou, pelo menos, a tentativa de subversão dos valores que sustentavam a sociedade em que vive. Ressonância de Antígona em seu projeto subversivo, a heroína clariceana traz internalizada a transgressão das normas sociais e, calcada nessa posição, direciona sua trajetória de natureza individual e narcísica. Quando rouba um livro e flagrada pela tia, por exemplo, a personagem evidencia esse princípio ético individual que a direciona:

- Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum.

- Deus me ajude, quando faz mal, Joana?

- Quando a gente rouba e tem medo. Eu não estou contente nem triste.

[...]

Joana olhou-a com curiosidade:

- Mas se eu estou dizendo que posso tudo, que... - Eram inúteis as explicações. - Sim, prometo. Em nome de meu pai.⁸

É a partir desse individualismo que Antonio Candido (1977) afirma a existência de uma “ética da unicidade” conduzindo as ações de Joana. “Joana pode ser considerada uma pessoa má no sentido em que segue a ética da unicidade. ‘Eu posso tudo’. Tudo para ela é possível desde que signifique a realidade do seu eu. Os outros nada valem e não importam”.⁹ Portanto, centrada nessa ética, a protagonista clariceana precisa se extravasar, necessita se fragmentar para viver tudo ao mesmo tempo e dar conta de um *pathos* desmedido. “Continuo sempre me inaugurando, abrindo e fechando círculos de vida, jogando-os de lado, murchos, cheios de passado”.¹⁰ É essa incapacidade para viver espontaneamente, essa sede por viver sempre de véspera que a conduzirá à *via crucis* da existência que se afirma acima de tudo. Viver entre os intervalos, essa é a sina de Joana. “Saciada – um animal que matara sua sede inundando

seu corpo d'água. Mas ansiosa e infeliz como se apesar de tudo restassem terras ainda não molhadas, áridas e sedentas".¹¹

Desde pequena a menina já evidencia uma insatisfação que assusta e incomoda àqueles que a cerca. Discípula de Dionísio, a pequena víbora encena o eterno recomeçar por meio de sua destrutividade, evidenciando as duas dimensões que engendram a alma humana: o apolíneo e o dionisíaco ou, numa vertente freudiana, Eros e Thânatos. "Já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a. Depois vinha a fada e a filha vivia de novo".¹²

Semelhante a Blimunda, Joana também herdara da mãe alguns traços que a definirão. O maior deles está ligado ao aspecto acima delimitado, associado à maldade. De Elza, Joana traz em sua subjetividade o significante hereje, que a acompanha em sua travessia. Blimunda, por sua vez, recebera de sua mãe a capacidade de ver, não o futuro, o além, mas o interior das pessoas, desde que estivesse em jejum. Isso também a insere no rol das pecadoras, embora essa fosse uma característica por ela preservada do público geral durante toda sua existência. A Blimunda foi dado um olhar aguçado, capaz de ver o mundo humano em sua vontade insatisfeita. A Joana, a capacidade de olhar o próprio mundo com os olhos da fome, com o olhar do descontentamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto José Saramago quanto Clarice Lispector souberam dar forma aos desejos humanos em suas narrativas de modo muito peculiar, revelando os meandros que engendram as buscas e os anseios de cada indivíduo. Se um priorizou o viés historicista para representar essas vontades escravizadas por um poder controlador, o outro procurou evidenciar, por um viés intimista, a inquietude motivada pela vontade. Ambos, portanto, apontam para os anseios e as vontades insatisfeitas que habitam cada ser humano e faz dele um eterno desejante, um eterno descontente. Pelo olhar de Blimunda o mundo humano é mostrado em sua pequenez. Pelo olhar de Joana, o mundo que sustenta essa realidade humana é desmascarado em sua precariedade. Se a primeira evidenciou o término de um ciclo, a outra aponta para o eterno recomeçar, para novas dimensões, perenes recomeços, onde todo sujeito se inscreve e se constrói.

REFERÊNCIAS

- 1 SARAMAGO, José. **Memorial do convento**: romance. 3 ed. São Paulo: DIFEL, 1983.
- 2 LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.
- 3 CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. **Vários escritos**. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. p. 125 – 31.

NOTAS

- ¹ Saramago, 1983, p. 137.
- ² Ibid., p. 182.
- ³ Ibid., p. 332.
- ⁴ Ibid., p. 340.
- ⁵ Ibid., p. 353.
- ⁶ Ibid., p. 357.
- ⁷ Lispector, 1980, p. 166.
- ⁸ Ibid., p. 45.
- ⁹ Candido, 1977, p. 130.
- ¹⁰ Lispector, 1980, p. 62.
- ¹¹ Ibid., p. 91.
- ¹² Ibid., p. 10.

DA CEGUEIRA À LUCIDEZ: UMA FABULAÇÃO DE UM ESPAÇO DE CONVIVÊNCIA MAIS HUMANO E SOLIDÁRIO

Gislene Teixeira Coelho - UFJF¹

O romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, permite retomar e atualizar uma instigante discussão em torno da palavra civilização, apresentando sua fragilidade e sua instabilidade diante de uma experiência inaudita: a cegueira branca. Essa experiência radical, que atinge paulatinamente toda a população de uma cidade, atesta os limites do homem e de seu entendimento como ser racional e civilizado, situação que observamos através das reações e transformações do grupo humano enclausurado no manicômio, que fazem oscilar o próprio entendimento que temos da palavra homem.

O conceito de civilização sofre um constante processo de revisão no romance, sua força conceitual binária é deslocada a partir do embate com tudo aquilo considerado não-civilizado. Sua formulação parte sempre do princípio da negação, sendo, portanto, oposto ao que é bárbaro, inculto, rude, desordenado e grotesco, ou seja, o civilizado se afirma no confronto com a alteridade. O civilizado parte do princípio da igualdade, de modo que, ao suprimir as diferenças, acredita eliminar as possibilidades de conflito entre os homens.

Para a construção da civilidade, a experiência do olhar parece ser fundamental, pois, conforme discurremos anteriormente, sua formulação conceitual historicamente tem sido perpassada pelo confronto, distinguindo aspectos naturais e culturais, agradáveis e repulsivos, belos e grotescos. Os olhos monitoram o espaço em que vivemos e as escolhas que fazemos, julgando de acordo com modelos determinados socialmente, modelos esses que se encaixam no rótulo de civilizado. Eles podem assegurar um elo entre o indivíduo e a humanidade, já que sua experiência se pauta tanto pela negação como pela identificação com as outras pessoas e com o espaço em que vivemos, situação expressa no fragmento:

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora

(...) aproveitamos o acaso de haver aqui ainda uns olhos lúcidos, os últimos que restam, se um dia eles se apagarem, não quero nem pensar, então o fio nos une a essa humanidade partir-se-á, será como se estivéssemos a afastar-nos uns dos outros no espaço, para sempre, e tão cegos eles como nós,” (SARAMAGO, 1995, p. 290)

Freud em *O mal-estar na civilização* enumera três princípios básicos de civilidade: “Evidentemente, a beleza, a limpeza e a ordem ocupam uma posição especial entre as exigências da civilização” (FREUD, 1997, p. 47). Todos esses princípios norteiam a construção das cidades como condição ideal, de modo que tudo o que ameaça esse quadro harmônico deve ser eliminado ou ocultado. A civilização tenta assegurar seu controle através de uma higienização do espaço, de modo que os dejetos, as doenças, os criminosos, os loucos e outras tantas ameaças são afastados dos centros urbanos a fim de não comprometerem o estado de ordem e segurança.

Em *O ensaio sobre a cegueira*, por exemplo, a primeira atitude do governo perante a epidemia da cegueira branca é o isolamento dos doentes em um manicômio, submetendo-os inclusive a um tratamento desumano: “O médico disse, As ordens que acabámos de ouvir não deixam dúvidas, estamos isolados, mais isolados do que provavelmente já alguém esteve, e sem esperança de que possamos sair daqui antes que se descubra o remédio para a doença.” (SARAMAGO, 1995, p. 51).

O fato que torna a cegueira ainda mais assustadora reside na possibilidade de transmissão, situação que ocasiona um estado geral de medo - “O medo cega” (SARAMAGO, 1995, p. 131) – que transforma a aparente tranquilidade em um caos completo. O medo contrapõe-se a dois importantes preceitos da civilização moderna: a segurança e o conforto. A garantia desses dois preceitos condiciona uma convivência mais harmônica, contudo, vale acrescentar que esse tipo de discurso esconde um dos traços mais perversos da civilização, que consiste em prender o sujeito aos modelos civilizatórios de nação, controlando suas reações e seus embates com o meio social. Esse ideal de tranquilidade faz parte do conjunto de ações dos governos nacionais que, ao se comprometer com a segurança dos cidadãos acaba por envolvê-los em seus projetos.

O medo desestabiliza o homem, pois pode desencadear reações instintivas, aproximando-o da noção de animalidade. Vale lembrar que a civilização constrói-se a partir da repressão dos instintos humanos, que representariam elementos perturbadores da razão e da ordem. Em *O ensaio sobre a cegueira*, os personagens encarcerados no

manicômio vivenciam um estado de civilidade perturbado pela fome e pelo medo, que são apontados como elementos causadores do caos e da barbárie, como vemos em: “Se não nos organizarmos a sério, mandarão a fome e o medo, já é uma vergonha que não tenhamos ido com eles enterrar os mortos,” (SARAMAGO, 1995, p. 96)

Viver impulsionado pelo medo e pela fome desencadeia uma série de ações de luta pela sobrevivência, estimulando o uso da força física em detrimento das ações habituais do homem civilizado e racional. O romance sugere esse embate ao mostrar a aproximação do leite e do sangue, que metaforicamente antecederá todo o conflito humano gerado dentro do manicômio e, posteriormente, por toda a cidade.

Mas as caixas da comida, ali expostas, atraíam os olhos irresistivelmente, são deste calibre as razões do estômago, não atendem a nada, mesmo quando é para seu bem. De uma das caixas derramava-se um líquido branco que lentamente se ia aproximando da toalha de sangue, por todos os visos devia ser leite, é uma cor que não engana. (SARAMAGO, 1995, p. 91)

O sangue derramado anuncia apenas uma das inúmeras mortes que ocorrerão durante a cegueira. Interessante ver que mesmo a brancura do leite expressa momentos de sofrimento e dor, bem diferente da simbologia usual que alude à paz e à tranquilidade.

A comida constitui, pois, um objeto de disputa e levará a conflitos violentos, sendo utilizada como objeto de troca, para obter vantagens, primeiramente, financeiras e, depois de se esgotarem os bens materiais, favores sexuais. A luta pela comida isolará cada vez mais os homens, que apresentará duas soluções distintas, ou se organizar em pequenos grupos ou viver sozinhos.

Eles dizem que isso acabou a partir de hoje quem quiser comer terá de pagar. Os protestos saltaram de todos os lados na camarata, Não pode ser, Tirarem-nos a nossa comida, Cambada de gatunos, Uma vergonha, cegos contra cegos, nunca esperei ter de viver para ver uma coisa destas, (SARAMAGO, 1995, p. 138)

A experiência da cegueira obriga os homens a vivenciarem dois tipos de comportamentos distintos. Por um lado, tem-se o grupo de humanos que desenvolveu seus instintos agressivos e passou a viver o conflito entre o eu e o outro, de modo que o isolamento e a cegueira o obrigaram a desenvolver comportamentos animais, como sugere a passagem: “Estes cegos, se não lhes acudirmos, não tardarão a transformar-se

em animais, pior ainda, em animais cegos.”(SARAMAGO, 1995, p. 134). Por outro lado, há pequenos grupos que desenvolveram outras habilidades, aprendendo a viver em comunidade, a compartilhar, a conviver com o outro, como vemos em:

Ajudem-me, disse a mulher do médico quando as viu, Como, se não vemos, perguntou a mulher do primeiro cego, Tirem a roupa que têm vestida, quanta menos tivermos de secar depois, melhor, Mas nós não vemos, repetiu a mulher do primeiro cego, Tanto faz, disse a rapariga dos óculos escuros, faremos o que pudermos, E eu acabarei depois, disse a mulher do médico, limparei o que ainda tiver ficado sujo, e agora ao trabalho, vamos, somos a única mulher com dois olhos e seis mãos que há no mundo. (SARAMAGO, 1995, p. 266)

Tomemos o primeiro caso para reflexão. No romance, as pessoas transgridem todas as normas de comportamento que tentam separar o homem dos animais, a cultura da natureza e dos instintos. Vemos que as fronteiras que nos separam do animalesco são bastante tênues, de modo que nossos comportamentos instintivos reprimidos podem aflorar diante de certos estímulos emergenciais. Saramago enumera em vários momentos da narrativa situações em que o comportamento humano se equipara ao de um animal, de modo que é comum encontrar trechos como o que se segue:

Toparam-se a meio caminho, os dedos com os dedos, como duas formigas que deveriam reconhecer-se pelos manejos das antenas, não será assim neste caso, o médico pediu licença, com as mãos tenteou a cara do velho, encontrou rapidamente a venda, Não há dúvida, era o último que nos faltava aqui, o paciente da venda preta, exclamou, (SARAMAGO, 1995, p. 120)

No entanto, esse recurso narrativo não deve ser confundido com os antigos métodos naturalistas de escrita, que utilizavam os animais no intuito de depreciar as atitudes humanas. Saramago, portanto, não utiliza a idéia do “tornar-se animal” para julgar seus personagens, mas especialmente para referendar questões acerca dos limites do entendimento da palavra homem, rompendo com estruturas simplistas que o reduzem ao cultural.

1. OS PROJETOS CIVILIZATÓRIOS

A experiência da cegueira permite-nos remeter às inúmeras experiências radicais a que o homem tem passado ao longo de sua história, experiências extremamente traumáticas, mas que ainda assim trouxeram pouca ou nenhuma transformação para as relações humanas e para o modelo de civilização criado pelo próprio homem. Embora o manicômio represente uma pequena referência espacial, ele pode ser identificado como uma categoria universal, assim como podemos expandir as problemáticas que ocorrem nesse espaço, sem localização precisa, pois, como Saramago nos informa, “O mundo está todo aqui dentro.” (SARAMAGO, 1995, p. 102). Esse tipo de construção espacial - parte-todo - causa no leitor uma sensação de angústia e mal-estar, pois nos são expostas as fraturas, as incoerências e as falências do mundo moderno. Utilizando um conceito derridiano, Saramago desconstrói paulatinamente as simbologias e os conceitos que alicerçam a nossa civilização, pondo em xeque os pilares de um modelo secular que comanda a relação entre o homem e o espaço.

O branco representa um elemento significativo para os dois romances, que o desloca de sua simbologia usual, associando, por exemplo, idéias paradoxais como exemplificam as passagens: “treva branca” (SARAMAGO, 1995, p. 28) e “(...) e não venham os protocolistas em exéquias dizer-nos que um sinal de luto não pode ser branco (...)” (SARAMAGO, 2004, p. 132). A luz e a brancura são símbolos recorrentemente associados ao racionalismo e ao iluminismo, que demarcaram toda a formação do mundo ocidental e criaram o paradigma eurocêntrico como padrão de pensar e de viver. O ideal civilizacional europeu construiu-se a partir de um projeto de nação cuja estrutura se fundamenta na cultura, no progresso e na ciência, elementos que nortearam o entendimento de humanismo no mundo ocidental, servindo como estágios para se atingir a felicidade. A trilogia luz-razão-civilização ocidental pode ser observada no trecho a seguir do livro *Ensaio sobre a lucidez*:

Não estamos em guerra civil, o que queremos, simplesmente, é chamar as pessoas à razão, mostrar-lhes o engano em que caíram ou as fizeram cair, isso é o que falta averiguar, fazer-lhes perceber que um uso sem freio do voto em branco tornaria ingovernável o sistema democrático. Não parece que os resultados, até agora, tenham sido brilhantes, Levará o seu tempo, mas por fim as pessoas verão a luz.” (SARAMAGO, 2004, p. 107-108)

A cegueira branca suscita fortes críticas a esse modelo racional difundido e imposto ao mundo, cuja força conceitual resiste a expressivos movimentos de

contestação e resistência. O romance de Saramago discute a instabilidade e a insuficiência dos projetos nacionais iluministas e acena de forma lamentosa para a falência dos projetos revolucionários, que não responderam às reais necessidades humanas. O projeto iluminista nega qualquer idéia de conflito, podendo ser identificadas dois tipos de teorias: uma voltada para a repressão e a imposição de modelos e outra voltada para projetos utópicos que fabulavam a criação de um estado de igualdade entre os homens. Embora de formas distintas, ambos os projetos serviram a um mesmo propósito, inibindo as reações sociais através da prática do discurso da igualdade. Esse discurso, que fundamenta a idéia de civilização, apresenta ser extremamente tendencioso e manipulador, pois consegue controlar as manifestações sociais através de uma falsa noção de pertencimento.

As civilizações sempre utilizaram a força repressora para criar seus modelos de homem e de cultura, excluindo tudo que ameaçasse o ideal do “homem civilizado” e impondo uma falsa sensação de harmonia e de ordenação. As mais distintas manifestações de poder baseiam-se em paradigmas conceituais que impõem modelos de comportamentos a partir do antagonismo entre bom e mau, como, por exemplo, razão x emoção, virtude x pecado, saber e não-saber, civilização x barbárie, cultura x natureza, os quais controlam os impulsos e os desejos humanos.

O conceito de civilização tomou como modelo o ideal eurocêntrico, que impugnou formações nacionais baseadas na ordem, na homogeneidade e na unidade, princípios fortemente utilizados pelos conquistadores imperialistas para separar o eu do outro, destinando à alteridade a imagem do estranhamento e da inferioridade. Historicamente, ao dominado agregaram-se idéias que inferiorizavam sua cultura, sua língua e seu saber e atestavam sua incapacidade intelectual.

O modelo ocidental de civilização disseminou a propagação de três princípios filosóficos centrados em uma razão essencialista, totalitária e etnocêntrica: o logocentrismo, o fonocentrismo e o falocentrismo, que, embora bastante contestados pela filosofia contemporânea, exhibe ainda resquícios o que comprova seu poder de atuação. Esses princípios nortearam a formulação discursiva da unidade e da soberania nacional, cuja permanência tem sido mantida através de um perigoso e bélico jogo de poder, que atua seja através da imposição de armas, de um discurso agressivo ou do

poder econômico, impondo sempre por meio de muita violência, intolerância e desrespeito.

Vale lembrar que esse tipo de força colonizadora é comum na luta entre nações, em governos ditatoriais e mesmo na relação com o outro. Por meio de um perigoso jogo de forças, o mais forte se legitima e impõe sua verdade. Pode-se afirmar que toda sorte de civilização é marcada pelo uso da violência e da força, pode parecer paradoxal, e o é, mas toda civilização se constrói pela barbárie. Desse modo, a civilização demonstra sua força repressora que tenta controlar a natureza, os instintos, o indivíduo, a sociedade, enfim, tudo que ameace sua atuação. Para tanto, alguns órgãos legitimadores auxiliam na propagação dos ideais civilizacionais, os quais serão abordados logo a seguir.

2. AMOR, HOSPITALIDADE

Freud recupera do poeta-filósofo Schiller uma frase que sintetiza as reações humanas diante do universo social, que diz: “São a fome e o amor que movem o mundo”. (SCHILLER APUD FREUD, 1995, p. 75) Os dois elementos apontados movimentam a relação humana, ambos envolvem uma forte tensão entre o eu e o outro, relação bastante complexa e instável que pode ser apontada como uma das principais causas do sofrimento humano e, conforme apresentaremos ao longo deste trabalho, um dos principais desafios para o estabelecimento de relações de mediação no campo nacional e internacional.

O sofrimento nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens. O sofrimento que provém desta última fonte talvez nos seja mais penoso do que qualquer outro. (FREUD, 1997, p. 25)

Um dos maiores desafios à concretização do ideal de civilização consiste na relação do eu com o outro, que oscila entre uma experiência de identificação e troca a uma experiência de estranhamento e rejeição. Frente a uma situação de experiência extrema, como a cegueira, os conflitos tendem a se acirrar, transportando a condição de luta e competição para o campo instintivo. Conforme nos lembra Freud, o homem tende

naturalmente a ser agressivo, de tal forma que a harmonia indivíduo e sociedade é constantemente perturbada.

Indubitavelmente, a relação entre os homens tem sido marcada pelo uso da violência, da intolerância e do desrespeito, empregando diversos mecanismos de poder no intuito de assegurar certa civilidade, que, segundo seu significado nos dicionários, prevê algumas formalidades que garantem cidadãos corteses, bem-educados e seguidores de etiquetas. Os homens são submetidos às leis da civilização, mas essas são extrínsecas à vontade do indivíduo, impostas em sua grande maioria por grupos do poder. Interessante ainda observar que a palavra civilizar e seus derivados estão voltados para idéias de progresso e cultura, olvidando-se do elemento humano. Diante do exposto, a civilização segue em marcha continuamente, assegurando e sendo assegurada pelos grupos mais fortalecidos socialmente, alimentando os privilégios e as hierarquias de certos grupos e o assujeitamento de outros.

Freud já apontava em *O mal-estar na civilização* uma forma de evitar os conflitos humanos que consiste no emprego de uma “antiga técnica da arte de viver” (FREUD, 1997, p. 31), a arte do amor. Freud teoriza sobre um amor incondicional, já prescrito nos mandamentos bíblicos, um amor absoluto que não impõe regras, limites ou condições. Um amor que o homem não consegue oferecer ao outro, dada sua condição de entrega total, de doação. Como elaboração ideal, o amor incondicional prefigura uma saída impossível, um tipo de resposta que o homem não consegue oferecer, dada sua condição que poderia ser entendida como: “É dessa massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade.” (SARAMAGO, 1995, p. 40).

Em *O ensaio sobre a lucidez*, Saramago desenvolve uma história que trabalha a possibilidade de um convívio mais humano e solidário. O romance se passa quatro anos após a cegueira branca, registrando um momento em que as eleições têm como resultado: “(...) partido da direita, oito por cento, partido do meio, oito por cento, partido da esquerda, um por cento, abstenções, zero, votos nulos, zero, votos em branco, oitenta e três por cento.” (SARAMAGO, 2004, p. 35). Contudo, muito mais do que votos em branco, o fato desencadeia uma série de reações e comportamentos que têm como foco o exercício do humanismo, que Saramago denomina de “amor ao próximo”, conforme destaca a seguinte passagem:

Afinal, e não foi só naquela rua nem só naquele prédio que o maravilhoso caso se produziu, rivalizando com os mais nobres exemplos históricos de amor ao próximo, tanto da espécie religiosa como da profana, os caluniados e os insultados brancosos desceram a ajudar os vencidos da facção adversária, cada um decidiu por sua conta e a sós com a sua consciência, não se deu fé de qualquer convocatória vinda de cima nem de palavra de ordem que fosse preciso aprender de cor, mas a verdade é que todos desceram a dar a ajuda que as suas forças permitiam, e então tinham sido eles quem havia dito, cuidado com o piano, cuidado com o serviço de chá, cuidado com a salva de prata, cuidado com o retrato, cuidado com o avô. (SARAMAGO, 2004, p. 166)

Novamente, conforme já sublinhamos, o exército e o governo aparecem como elementos que garantiriam a ordem e a harmonia na cidade, mas fica clara a impossibilidade desses órgãos em governar as diversas “vontades humanas” que são negligenciadas e deixadas ao seu próprio destino:

(...) o que em contrapartida a tudo isto vos trago aqui é nada mais e nada menos que uma proposta de retirada múltipla, um conjunto de acções que alguns talvez considerem absurdas, mas que tenho a certeza nos levarão à vitória total e ao regresso à normalidade democrática, a saber, e por ordem de importância, a retirada imediata do governo para outra cidade, que passará a ser a nova capital do país, a retirada de todas as forças do exército que ainda ali se encontram, a retirada de todas as forças policiais, com esta acção radical a cidade insurgente ficará entregue a si mesma, terá todo o tempo de que precisar para compreender o que custa ser segregada da sacrossanta unidade nacional (...) (SARAMAGO, 2004, p. 75)

Contudo, nem o governo nem a polícia fazem falta à cidade que passa a vivenciar uma organização alternativa, sempre baseando-se no ideal de solidariedade. Esse tipo de organização passa os olhos da “sacrossanta unidade nacional” como exemplo de anarquia. No entanto, as pessoas começam a seguir uma lógica peculiar, escassa entre os homens, a de respeito e amor ao próximo. Como exemplo de solidariedade, temos:

Ao ministro do interior, que havia sido o da ideia, não lhe assentou nada bem que os empregados dos serviços de recolha do lixo tivessem espontaneamente regressado ao trabalho, atitude que, na compreensão de ministro, mais do que uma demonstração de solidariedade com as admiráveis mulheres que tinham feito da limpeza da rua uma questão de honra, (...) (SARAMAGO, 2004, p. 105)

Jacques Derrida, em seu livro *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*, propõe o conceito da hospitalidade, declarando em uma

entrevista que “não existe cultura, nem vínculo social, sem um princípio de hospitalidade” (DERRIDA, 2004, p. 249). Esse conceito é bastante interessante para pensar o contexto das relações humanas, revendo projetos civilizatórios que partiam sempre da imposição pela força e pela violência. A hospitalidade engendra uma situação de negociação e solidariedade, como uma responsabilidade individual e social.

Tradicionalmente, a relação hóspede e hospedeiro se constrói com muitas fronteiras que separam o familiar do estrangeiro, o privado do público, o eu do outro, cisão que se fortalece de acordo com o rigor das leis do hospedeiro ou com os abusos do hóspede. Contudo, quando não se atinge um estado intermediário, em que as duas partes acordem e se auto-beneficiem, não se caracteriza a hospitalidade derridiana. Nas palavras do teórico:

(..) como se o estrangeiro, então, pudesse salvar o senhor e o libertar o poder de seu hóspede: é como se o senhor estivesse, enquanto senhor, prisioneiro de seu lugar e de seu poder, de sua ipseidade, de sua subjetividade (sua subjetividade é refém). É mesmo o senhor, o convidador, o hospedeiro convidador que se torna refém – que sempre o terá sido, na verdade. E o hóspede, o refém convidado (*guest*), torna-se convidador do convidador, o senhor do hospedeiro (*host*). O hospedeiro torna-se hóspede do hóspede. O hóspede (*guest*) torna-se hospedeiro (*host*) do hospedeiro (*host*).

Essas substituições fazem de todos e de cada um refém do outro. Tais são as leis da hospitalidade. (DERRIDA, 2003, p. 109)

Derrida elabora a relação hóspede e hospedeiro a partir de um movimento solidário em que esses papéis se misturam, se confundem, a ponto de não haver mais hierarquias, imposições ou estranhamentos. A hospitalidade engendra uma relação de respeito, em que o movimento de “lançar-se ao outro” implica a performance do suplemento, que põe em xeque a ideologia de dominação e supressão da alteridade. A hospitalidade engendra a possibilidade de diálogo através de um posicionamento de não reverência e submissão ou de dominação do outro.

O pensador argelino desenvolve a teoria da hospitalidade em torno da discussão entre a hospitalidade condicional, que seria regida por leis, por códigos éticos, morais e políticos, e a incondicional, que se baseia na falta de ordem, de dever, de lei. A hospitalidade, segundo Derrida, deveria ser construída entre essas duas instâncias, que não se apresentam como simples oposição, libertando-se de um caráter dominador e repressivo, mas também da elaboração meramente utópica e abstrata. Nesse intermédio,

hóspede e hospedeiro se beneficiam e relações de poderes são quebradas, pois uma aproximação mais solidária se reconfigura na negociação entre o estranho e o familiar, o público e o privado, o eu e o outro, a margem e o centro.

No *Ensaio sobre a lucidez*, temos dois exemplos distintos de organização humana que dialogam com a teoria derridiana: um que tem à frente o governo e o exército como impositores da lei, da norma, representado um sistema que impõe regras claras que devem ser rigidamente seguidas como condição para a inserção dos indivíduos e que, ao mesmo tempo, nomeia os que fugirem de suas leis de “subversores”:

À mesma hora que o primeiro-ministro aparecia na televisão a anunciar o estabelecimento do estado de sítio invocando razões de segurança nacional resultantes da instabilidade política e social ocorrente, conseqüência, por sua vez, da acção de grupos subversivos organizados que reiteradamente haviam obstaculizado a expressão eleitoral popular, unidades da infantaria e da polícia militarizada, apoiadas por tanques e outros carros de combate, tomavam posições em todas as saídas da capital e ocupavam as estações de caminho de ferro. (SARAMAGO, 2004, p. 66)

e outra que tem um modelo alternativo de organização, sem líderes e sem uso da violência “(...) comentaram com estranheza a ausência absoluta de conflitos entre as pessoas (...)” (SARAMAGO, 2004, p. 70) e “Parecia que a polícia, afinal, não fazia nenhuma falta à segurança da cidade, que a própria população, espontaneamente ou de maneira mais ou menos organizada, tinha tomado à sua conta as tarefas da vigilância.” (SARAMAGO, 2004, p. 113) . O segundo exemplo não significa a inexistência de leis e normas, mas uma rearticulação mais flexível das mesmas, de modo a atender aos anseios dos indivíduos. O princípio norteador desse modelo organizacional é a boa convivência e o respeito à diversidade.

É interessante observar que mesmo os opositores ao movimento da brancura, ou seja, os que não votaram em branco, são obrigados a retornar à cidade, pois o próprio governo os abandona e nega-lhes o apoio prometido por alianças políticas, e são recebidos de forma receptiva.

É agora, é agora, preparemo-nos para o pior, berrou o repórter, rouco de excitação, então aquelas pessoas disseram algumas palavras que não puderam ser ouvidas, e, sem mais, começaram a descarregar os carros e a transportar para dentro dos prédios, à luz do dia, o que deles tinha saído sob a capa de uma negra noite de chuva. Merda, exclamou o primeiro-ministro, e deu um soco na mesa. (SARAMAGO, 2004, p. 163)

Há uma quebra de expectativas por parte do governo e dos meios de comunicação, pois o que se espera normalmente seria uma retaliação por parte dos brancos. Esse posicionamento solidário vai de encontro ao conceito de heterogeneidade, que não implica atos de violência ou tensão, porém, ao mesmo tempo, sabe que o conflito constitui um elemento inevitável e pode inclusive auxiliar no crescimento humano. Aproximar as diferenças pode conduzir à auto-destruição ou ao enriquecimento mútuo, tudo depende da ação e do olhar dos envolvidos.

Conseqüentemente, a decisão de deixar a cidade “cozer a fogo lento” (SARAMAGO, 20004, p. 86) não obtém os resultados esperados, o segundo modelo resiste a todos os esforços do governo em tentar estabelecer o caos. Nesse sentido, chega-se a questionar se o voto em branco é manifestação de cegueira ou lucidez (SARAMAGO, 2004, p. 172). Pode-se dizer que a cidade propõe um modelo alternativo de civilização que dialoga com as leis da hospitalidade de Derrida, em que a imposição cede lugar à negociação.

A humanidade jamais experimentou um estado estável e seguro de tranquilidade, todas as conquistas humanas provieram de muita negociação e diálogo. Assim, a hospitalidade derridiana engendra um trabalho incansável de negociações, que requer o entendimento de que o aprimoramento das leis da convivência requer tempo e que cada participante apresenta suas necessidades próprias e seu momento oportuno.

REFERÊNCIAS

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Trad. Antonio Romane; Rev. Técnica Paulo Ottoni. São Paulo: Escuta, 2003.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras: 1995.

_____. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras: 2004.

A SIMBOLOGIA DO SAGRADO E DO PROFANO: UMA VIAGEM NO COMBOIO DE *MÃE, MATERNO MAR*

Guadalupe Estrelita dos Santos Menta Ferreira - UEL¹

INTRODUÇÃO

Boaventura Cardoso, autor de *Mãe, Materno Mar*, nasceu em Luanda a 26 de Julho de 1944, onde fez seus estudos primários e secundários. Passou parte da sua infância na região de Malanje, espaços presentes na narrativa em questão. Licenciou-se em Ciências Sociais, o que explica o tom compromissado em sua escrita. O início de sua carreira literária data de 1967, com publicações de contos e poemas nos jornais de Luanda. É um ficcionista angolano com uma obra feita de seis livros, sendo três de contos e três romances. No que se refere à linguagem, Boaventura Cardoso é um dos autores mais representativos da sua geração e da literatura angolana. O labor discursivo permite que os personagens sejam sujeitos da ação, um estilo em que o trabalho fônico-linguístico faz emergir a oralidade tão presente na cultura africana. Os chamados não-ditos culturais acentuam-se na oratura de suas obras, em que os elementos não verbais atuam com tal densidade que permitem, do ponto de vista sociológico, incluí-lo, junto a Luandino Vieira à denúncia não só social como também linguística, no que se refere ao uso da língua portuguesa em Angola.

Os aspectos político-sociais levantados em *Mãe, Materno Mar*, por meio dos elementos simbólicos, oriundos da natureza e, consequentemente, dos rituais religiosos típicos da cultura africana, revelam a preocupação com a memória e tradição do povo, esfaceladas pela colonização, e sufocada pela disputa de poder tanto político como religioso do pós-colonialismo. Bastide¹ afirma que “o pensamento negro se move no plano [...] das participações, das analogias, das correspondências”, e através delas é que pretende resgatar a sua identidade e reafirmação. O imaginário e o sagrado seguem juntos na ficção de *Mãe, Materno Mar*, retomando as crenças e manifestações

¹ Docente de Língua Portuguesa e Literatura na UTFPR/CP. Doutoranda em Letras na UEL.

populares, que, em muitos momentos entram em choque com as novas tendências tanto políticas como religiosas, buscando-se, por meio do caos que se instaura, retomar a ordem, numa mescla entre tradição e modernidade, tendo o sincretismo como um dos fios condutores. Segundo Serra²:

[...]que se chame de ‘sincretismo’, em sentido estrito, a todo processo de estruturação de um campo simbólico-religioso ‘interculturalmente’ constituído, correlacionando modelos míticos e litúrgicos ou gerando novos paradigmas dessa ordem que assinalem expressamente outros [...] de maneira a ordenar novo espaço intercultural.

1. UMA VIAGEM PELO IMAGINÁRIO ANGOLANO

A literatura angolana passa de uma etapa panfletária, em que se refletia um quadro de guerra e conflitos sociais para uma fase de valorização estética, sem abandonar o tom ideológico. O imaginário, sobretudo na cultura Bantu, está estreitamente relacionado à busca da imortalidade, em especial do espírito e das tradições. A memória do povo se mantém viva através da ancestralidade, os descendentes tem, em sua cultura, o hábito de cultuar os mortos, seus antepassados, daí a importância de reconhecer algumas representações simbólicas de raiz bantu, sobretudo no que diz respeito às religiões. Após um longo período colonial, Angola liberta-se, mas permanece em uma atmosfera de conflitos sociais, o que hoje torna clara a necessidade da modernidade aliada à memória cultural do povo. O respeito às tradições, sem impedir o desenvolvimento, a modernidade, é nítido em várias instâncias sociais, mas na religião, por meio do sincretismo, observa-se não só o desejo da imortalidade da alma, mas também das raízes. Um bom exemplo de sincretismo religioso está em *Mãe, Materno Mar*, de Boaventura Cardoso, uma mescla entre presente e passado, permeado pelo futuro, através das vidências de Ti-Lucas, em que sagrado e profano, tradicional e moderno, princípio e finitude se fundem em uma narrativa bem elaborada esteticamente, trazendo uma carga ideológica mergulhada no universo simbólico das representações sociais, sobretudo religiosas, recuperando dados da tradição: é o imaginário popular, ligado às crenças e à fé, que ao recriar a realidade, molda-se ao moderno, adapta-se e resiste. Partindo de um eixo temporal, Boaventura Cardoso destina os personagens à condução do tempo, sendo o presente todo guiado pela memória ou pelas aspirações futuras. A viagem, que dura quinze anos, altera o destino dos passageiros, que se

apegam às experiências e vivências individuais e aos conhecimentos coletivos de sua cultura, o que os remete ao passado, à memória, ao inconsciente, como diz Bergson³, cuja teoria valoriza o passado e as experiências vividas, em detrimento do presente. Segundo este, o passado se conserva na memória, influencia o presente e cria possibilidades de futuro. Para ele, o mundo externo é inapreensível, pois só se revela parcialmente. A essa idéia, encaixa-se também Jung⁴ a respeito do consciente e do inconsciente. Segundo Jung, somente investigando seu inconsciente, o homem reconheceria seu conteúdo de totalidade. O imaginário, toda a gama de imagens, sonhos, visões fazem parte de uma experiência interior, pouco explorada, mas que ressurgem, emergem do inconsciente, para atender às demandas do presente.

Enfim, Jung mostra-nos como a libido se complica e se metamorfoseia sob a influência de motivações ancestrais, sendo todo pensamento simbólico, antes de mais, tomada de consciência de grandes símbolos hereditários, espécie de ‘germe’ psicológico, objeto de paleopsicologia.⁵

No caso de Manecas, por exemplo, a todo momento se faz referência às maternais águas, haja vista que ele, um menino Kianda, tem em sua memória, a presença da mãe água que guia seus passos e o conduz a seu destino. O homem do fato preto, prende-se às lembranças do passado, mais traumas do que lembranças propriamente ditas, em busca da libertação de sua alma, como se sua missão fosse cumprida ao encontrar a cabeça da esposa morta. Outros personagens também mostram-se impelidos por forças temporais, como a noiva, que espera seu futuro num casamento que não ocorre como planejado, os líderes religiosos que procuram, por meio de suas experiências interiores convencerem seus discípulos da veracidade de seus poderes, e os rituais que ocorrem durante toda a viagem para evitar ou solucionar as avarias, rituais estes que influenciam no presente e se baseiam na tradição africana, na ancestralidade, portanto na memória, no imaginário, no inconsciente, tal como nas teorias de Jung.

Mãe, Materno Mar, um romance de Boaventura Cardoso cuja narrativa retrata simbolicamente a história dos conflitos políticos, econômicos e sociais de Angola pós-independência: o enredo gira em torno de uma viagem férrea de Malange à Luanda, que dura quinze anos, sendo o comboio a representação da sociedade angolana desse período, ou seja, um microcosmo da realidade simbólica de Angola.

Com um enredo não linear, a ficção é construída por meio de uma elaboração estética cuja linguagem remete o leitor à oralidade típica da cultura africana e com um

trabalho estilístico em que aliterações, repetições, onomatopéias, interjeições, metáforas mesclam-se com o imaginário. A ficção faz emergir das linhas e entrelinhas a problemática de um povo, cujos preceitos e preconceitos chocam-se com a tradição e a memória do povo angolano.

A história gira em torno de uma viagem em que ocorrem algumas avarias que causam um grande atraso ao seu destino, influenciando também nos destinos de cada personagem. O trem, dividido em classes, pode representar a divisão social da população angolana: na primeira classe estavam os profetas, pastores, altos funcionários, homens de negócio, a noiva e sua família; na segunda, encontravam-se Manecas, os do Partido, jogadores de futebol e o homem do fato preto; na terceira, em meio a uma desordem, ficavam os operários, trabalhadores do Caminho de Ferro, vendedores ambulantes, prostitutas e Kimbandas. Como se pode perceber, as diferenças sociais são metaforicamente representadas pela organização e pelas atitudes ou procedências das personagens em cada classe. Na primeira, o conforto, a ordem instituída, o luxo, contrastando com a desordem moral, o jogo de interesses; na segunda, a esperança dos personagens em busca de um novo futuro, contrasta-se com a desordem psíquica, as lembranças do passado, torturando-os num clima nostálgico. Os traumas relacionados a cada um, sobretudo de Manecas, com saudades da mãe e da namorada, ambas figuras femininas, e as memórias do homem do fato preto, preso a uma tragédia ocorrida com a esposa, que torna seu comportamento estranho, quieto e reservado a suas leituras bíblicas, ambos os personagens vivem sob o caos psicológico, cujo tormento causa sofrimento e nostalgia. Na terceira classe, o caos se faz pela mistura desordenada de seus ocupantes, sem lugar definido, relegados a um descaso, sob o olhar preconceituoso e discriminador dos passageiros: como na sociedade, em que não há espaço para os menos favorecidos. Ti-Lucas, o cego, é o único que transita por todas as classes, e é consultado por todos indiscriminadamente, recebendo uns trocados por seus conselhos: é o sábio, o que não precisa de olhos para enxergar a realidade. A figura de Ti-Lucas é profética e seu discurso oracular: sempre deve ser decifrado como um enigma. Os sábios também têm lugar na sociedade, pois enxergam os obstáculos e sabem como lidar com eles, transitam por toda parte, não veem problemas nas diferenças e procuram levar as pessoas a pensar, não dão as respostas prontas, para impulsionar à iniciativa.

Que lhe punha ainda mais intrigado foi Ti Lucas lhe ter dito, depois, que naquela longa viagem tinha também a companhia de certas almas! Que essas almas de outro mundo eram como se fossem passageiros que tinham embarcado em Malange, que seguiam todos os passos de os vivos viandantes. Que essas vadias almas viajavam só com eles, sem destino certo. Ih?! Podia ser? Manecas, as mareantes fúrias bravas, começava então a compreender que um velho papagaio não precisa que lhe digam onde deve pôr os seus ovos.⁶

2. NOS VAGÕES DA NATUREZA E DO TEMPO

Mãe, Materno Mar é dividido em três partes: terra, fogo e água, elementos fundamentais para a vida que tem grande importância para o equilíbrio cósmico. O quarto elemento, o ar, está subentendido em toda a história, na imaginação, na busca pela liberdade, nas lembranças, no sobrenatural, mas também nos maus agouros, presságios e outros ares aziagos.

Os elementos terra, fogo e água também podem representar vida, morte, redenção e purificação. A terra, que do pó o homem nasce e ao pó deve retornar, faz uma referência à fecundidade, fertilidade, nascimento, mas também enterro, morte, finitude. O fogo, além de destruição, pode também representar purificação, redenção, sexualidade e renascimento, pois após a destruição de algo, outro se constrói, por exemplo, da queima ficam os gases, que dão origem a algum outro elemento: são as metamorfoses, as transformações para o equilíbrio do ecossistema. Segundo Durand⁷, “O fogo pode ser purificador ou ao contrário sexualmente valorizado, e a história das religiões confirma as verificações do psicanalista dos elementos [...] O fogo é chama purificadora, mas também centro genital do lar patriarcal.

A água pode representar o início da vida, pois já no ventre da mãe o feto convive com esse elemento e para crescer e sobreviver também fora do útero, o bebê precisa de uma grande quantidade de água nas células, assim como em toda sua vida. A água também é um importante elemento para a cultura banto. O próprio título da obra *Mãe, Materno Mar* faz alusão ao início da vida por meio da água e esta relacionada à maternidade.

-Que eu sinto, meu filho, é que tudo é possível. Às vezes é melhor acreditar que duvidar. A água está entre a terra e o fogo. Ela tanto pode significar nascimento como morte. Ela é muito traiçoeira e oportunista porque não tem forma própria. Como não tem casa própria, anda por aí a vaguear, a vaguear. Tudo é possível. É possível que aconteça qualquer coisa dentro de pouco tempo.⁸

Elementos do fantástico fazem parte da tecitura estética da obra como: a terra fazendo barulhos ao receber e engolir seus defuntos enterrados, alimentando-se deles; os crânios falando ao serem pegos para um ritual de salvamento da seca; as lendas do povo, como por exemplo, a da mulher tricéfala que aparece em uma vila. A imagem do fogo, que aparece com forma fálica, quando os passageiros do comboio homenageiam seus antepassados, ao mesmo tempo que sentem falta da noiva, remete ao sagrado e ao profano, pois há os que dizem que este é o Deus Fogo, e outros acreditam que é a figura do demônio que veio afastar uma alma cristã de seu povo. O culto aos antepassados, típico da tradição africana mescla-se com a doutrina cristã, resquícios da colonização.

As representações do problema social são parte integrante do enredo: o comboio, quando sofre a primeira avaria, transforma-se em uma espécie de mercado livre, as pessoas montam seus comércios, vendendo seus pertences e os que não tem o que vender, procuram outros artifícios: consertam, palestram, vendem prazer, etc. A denúncia política, social, religiosa se dá por meio de conflitos como disputa pelo poder, ganância e desrespeito entre os passageiros do comboio. A diversidade religiosa faz crescer a briga por fiéis, visando sobretudo arrecadação, tendo a hipocrisia no lugar da fé. Os adeptos são enredados em um jogo de poder e de interesses econômicos, em que alguns elementos da tradição africana são recuperados para garantir a permanência dos adeptos nas igrejas. Os ricos ou os de melhor poder aquisitivo menosprezam os pobres ou menos favorecidos, explorando-os ao máximo, como é o caso da família da noiva que não se mistura e considera-se superior. O pai da noiva aparece em um *flashback*, nas recordações da moça, procurando um noivo que estivesse à altura da filha, que tivesse posses, instrução, de preferência branco, ou seja, negro não seria um bom partido, devido às marcas da colonização, cujo processo deixou fortes cicatrizes sociais e ideológicas para os negros. Na segunda avaria do comboio, consequência de um problema na estrada de ferro, as diferenças já se vão dissipando. Com a convivência, famílias vão sendo formadas entre os passageiros, outras simplesmente aumentam, relacionam-se também por meio das vendas e trocas de objetos e comida, prestações de serviços, e envelhecem juntos, adquirindo novas experiências: de conflito em conflito, uma nova mentalidade vai surgindo, como em Angola, que enfrentou guerras quentes e frias no período colonial que se estendeu após a Independência.

A terceira avaria ocorre por meio da água, chuvas diluvianas põem medo nos passageiros do comboio. Nessa parte, os líderes religiosos tentam cada qual a seu modo,

manter a calma dos fiéis, mas o profeta Simon se diz o único capaz de protegê-los: revela-se o SALVADOR, realizando alguns feitos que deixaram até os outros pastores surpresos, como por exemplo, impedir que a enxurrada chegasse perto do comboio. Esse episódio remete o leitor à figura bíblica de Moisés, pois o Profeta desvia a enxurrada com seu bastão para que não atingisse o comboio, como Moisés abre as águas do mar Vermelho para salvar seus discípulos. Segundo Durand⁹, “... a água, além de bebida, foi o primeiro espelho dormente e sombrio.”

Nesse episódio, o profeta se recorda do momento em que lhe foi dado este poder: entre batuques viu a imagem de uma santa negra saindo do lago em sua direção, entregou-lhe um bastão e lhe disse que seria um grande homem.

E ele, surpreendentemente calmo, ficou então ali a olhar para o centro de as águas em movimento circular, no lagamar, e viu então um vulto a emergir, a emergir, é!, a escuridão não lhe permitia ver bem os contornos do que via, era uma cabeça humana, uma mulher, talvez novamente a sereia, não, era uma mulher negra, alta e elegante, trajada com panos de muitas cores e completamente enxutos. Ó Nfumu-Nzambi! Que lhe veio logo no pensamento, aquela mulher vinda do fundo das águas do Kinzwano, que se mantinha suspensa acima do rio, sorridente e bonita só podia ser uma santa.¹⁰

Ele que era um catequista, ajudante de um padre, começou a se afastar da igreja e a ter atitudes estranhas. Passou então a conquistar seus discípulos e construiu um templo. Seus feitos foram reconhecidos por muitos e até em lugares distantes, o que aumentava a convicção em seus próprios poderes.

É! É! É! Mas como uma santa se ele nos seus mais de vinte anos de catecismo nunca lhe tinha visto o rosto estampado nos muitos santinhos que ele distribuía aos crentes? Uma santa preta? Santa preta só podia ser bruxa, que ele se lembrou do que sempre tinha ouvido dizer. Mas agora tinha as dúvidas nenhuma, era uma santa preta, luminosa, aureolada num arco de azulada luz com laivos prateados, o Kinzwano naquele pego central estava profusamente iluminado a tal ponto que Lukau conseguia ainda de ver as copas das árvores do outro lado da margem.¹¹

A santa que revelou a Lukau seu destino de profeta é chamada por ele de “A senhora das Águas”. O profeta, sempre invocando Nzambi, uma divindade que não tem forma nem altar próprio, Deus Supremo, Criador nos Candomblés de Nação Angola também conhecido como Kalunga ou Sukula, invocado apenas em situações extremas,

perto de lagos, árvores, ou ao redor de fogueiras, que se refere a princípio ou fim. No caso de Lukau, seu início como profeta.

A Santa, quando estava a escassos centímetros de Lukau, inclinou-se para ele num movimento suave e elegante, e disse numa voz muito meiga: NÃO TE ASSUSTES! EU SOU A SENHORA DAS BOAS-ÁGUAS! ANDO POR ESSES CARREIROS, VEREDAS, AS CORRENTES ÁGUAS, Á ESCUTA DE QUEM POR MIM CLAMA. EU SEI QUE TU PRECISAS DA MINHA AJUDA! OLHA! TOMA! É PARA TI! NUNCA TE SEPARES DELE! HÁS-DE SER UM GRANDE HOMEM! Lukau, profundamente emocionado, se persignou novamente, estendeu as duas mãos e recebeu da Santa um bastão. A Nzambi! A Santa se foi retirando, de costas, assim, em direcção ao lagamar, enquanto os batuques rufavam novamente mas reduzindo gradualmente a intensidade da percussão. É! É! É!¹²

O fim do Profeta coincide com o desfecho da narrativa, em que populares e autoridades o esperam ansiosamente sair do trem, mas isso não ocorre, pois, mais uma vez, o profeta perde o bastão, e conseqüentemente, seus poderes, pois surge, novamente, a figura de uma cobra, só que dessa vez, com um lacinho vermelho amarrado na cauda, uma alusão recorrente a Moisés, em que o cajado se transforma em serpente. O lacinho vermelho pode representar a força do marxismo no local, e pode-se fazer uma leitura de que o Profeta perde seus poderes por estes estarem causando muito furor nas pessoas, o que poderia subverter o real propósito da divindade. A cobra é uma Inkice, na cultura Bantu, Angorô, que representa a comunicação entre o humano e o divino. Assim como a cobra, a presença de outra Inkice é recorrente nas descrições de Manecas, a Kianda, já que a água é um elemento muito presente na cultura Banto, e o personagem Manecas, protagonista é um menino Kianda, menino das águas, menino-feminino, cujas lembranças, tormentos, medos, sempre são representados pela imagem do mar. Kianda é uma figura encontrada na maior parte das narrativas angolanas, em Kimbundo as sereias são conhecidas como iandas e no singular Kianda. A força do pensamento é algo transparente em Manecas, que por meio das crenças de sua mãe e de seu povo, acreditava ser Kianda e isso o fazia ter uma fixação pelo mar desde pequeno, os laços em que o imaginário amarrou a vida de Manecas, o faz se prender tanto ao ventre materno, que mesmo diante da modernidade, sente-se nostálgico das tradições.

A consciência de identidade está muito relacionada ao pensamento, às convicções, e isto se une ao imaginário, que constrói e reconstrói a cultura e as práticas sociais. O mundo que percebemos é um mundo de significados, de símbolos, o que é real, faz parte de uma consciência simbólica, pois entre o ver e o expressar o que é visto

há um espaço em que a imagem e o material passam por intervenções culturais, experiências pessoais, conhecimento prévio, tradição, crenças, o que permite a mobilidade social. A diversidade de pensamento contribui para as mudanças de regras, de necessidades, enfim, é um dos elementos que faz do ser humano criativo e livre.

Manecas, em busca de sua identidade, cai em um conflito interior, busca seus sonhos, mas sofre com a distância da mãe. Ao encontrar o mar, reencontra-se, em seu imaginário, com suas raízes, pois ele, menino kianda, desejava ver o mar, e com esse desejo realizado, acalma seu coração e sente-se pronto para encarar uma vida nova, moderna, longe da proteção materna.

Ti-Lucas, o cego que enxergava bem mais do que todos, representa a figura dos mais velhos, a sabedoria, algo muito respeitado pelos angolanos. A ancestralidade, os antepassados são sempre lembrados e cultuados em cerimônias que os homenageiam, pois toda a sabedoria é ensinada aos descendentes por meio dos mais velhos. Ti-Lucas, como representante dos mais velhos, era quem aconselhava, advertia, previa, uma figura profética, tão importante quanto um líder religioso.

CONCLUSÃO

Literatura, arte, ciência, religião enfim, práticas simbólicas são expressões do ser humano em que consciência, inconsciente coletivo, imaginário e criação fundem-se para enfrentar o desconhecido, para descobrir e se defender da angústia original: o medo do tempo e da morte. *Mãe, Materno Mar*, põe, a todo momento, em xeque, a oposição vida/morte, todo o caos instaurado no comboio devido às avarias, traz implicitamente uma ordem natural, permeada pelo sagrado e pela ancestralidade, em que os desejos são imbuídos pelas crenças e pela memória cultural, e as diferenças se diluem por meio das dificuldades enfrentadas coletivamente. O mar representando a esfera do sobrenatural, do sagrado, do religioso, toda raiz do povo angolano nos espíritos de seus antepassados, na ancestralidade, que conseqüentemente, como a mãe, traz paz, acalenta e de quem jamais se desliga. Mesmo com a necessária modernização, permanecem as raízes, mantem-se as tradições, as maternas águas nunca secam.

REFERÊNCIAS

BASTIDE, Roger. Contribuição ao estudo do sincretismo católico-fetichistas. *Estudos Afro-Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva. 1973. p. 159-191 (Original, 1946).

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CARDOSO, Boaventura. *Mãe, Materno Mar*. Porto: Campo das Letras, 2001.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SERRA. Ordep. *Águas do rei*. Petrópolis: Vozes, 1995.

NOTAS

¹ Serra, 1995, p. 197-198.

² Bastide, 1973, p.182.

³ Bergson, 1990.

⁴ Jung, 1990.

⁵ Durand, 1997, p.39.

⁶ Cardoso, 2001, p. 222-3.

⁷ Durand, 1997, p. 174.

⁸ Cardoso, 2001, p. 222.

⁹ Durand, 1997, p. 95.

¹⁰ Cardoso, 2001, p. 239.

¹¹ Cardoso, 2201, p. 239.

¹² Cardoso, 2001, p. 240-241.

O CHEIRO E O SOM DA HISTÓRIA NÃO-OFICIAL EM A *COSTA DOS MURMÚRIOS*, DE LÍDIA JORGE

Guilherme Augusto dos Santos Póvoa - UFV ¹

[...] Evita estava dividida entre duas ideias que se excluía – não sabia se a imagem de Helena de Tróia existia porque ela mesma a imaginava, se, porque Helena existia, ela a estava imaginando. [...] ¹

[...] A guerra aconteceu e acontece para gerar as imagens necessárias à recomposição das verdades imaginárias. Confeccionadas na instância do olhar. ²

Eugênio Bucci, em seu ensaio “O olhar mutilado”, faz um estudo acerca das implicações que uma guerra possui partindo do princípio de que todo o desenvolvimento dela não visa tão somente à destruição física do alvo escolhido. Uma guerra é um espetáculo: o maior efeito de uma guerra não virá com a destruição de civis ou de zonas aleatórias, mas sim quando os símbolos, a honra e a história de um povo forem destruídos. Bucci começa seu ensaio fazendo uma análise do evento de 11 de setembro de 2001, no qual houve um atentado terrorista ao World Trade Center, nos Estados Unidos da América. Uma guerra não ocorre ao acaso: ela acontece porque há um embate entre duas ideologias, ocorre porque há a invasão dos limites do que um e o outro consideram como verdade. Ao destruir as torres gêmeas, destruía-se uma memória, portanto, uma imagem. Ele afirma que é “na imagem e pela imagem que as verdades do nosso tempo são feitas e desfeitas. [...]” ³ e, quando se fere a imagem se fere a verdade. A destruição das torres feriu não somente aos que estavam no local no momento do atentado, mas a todos que, de alguma forma, acompanharam as imagens do desmoronamento de um símbolo da civilização ocidental.

¹ Mestrando em Estudos Literários da Universidade Federal de Viçosa (UFV), Minas Gerais.

As imagens que construímos e que atribuímos significado durante nossa vida são as que justificam uma ideologia escolhida ou herdada por nós através da influência dos discursos que nos cercam. Este trabalho tem o intuito de discutir um pouco acerca das verdades que nos são internalizadas e como elas podem ser desconstruídas, tendo como *corpus* o romance *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge. Para tanto, aproveita-se aqui o evidente diálogo que essa obra faz com a matéria histórica; fazendo refletir, portanto, sobre os liames entre os discursos histórico e fictício. Esse romance foi escolhido para ser analisado porque, além de ser uma obra que contempla esse diálogo entre duas áreas do saber, é um romance que possui uma voz narrativa feminina que lança seu olhar sobre a guerra pós-colonial em Moçambique.

Atualmente possuímos outros tipos de colonização – que englobam a dependência de nações desde os aspectos econômicos, passando pelos políticos e até mesmo culturais. Portugal, dentre os impérios colonizadores, foi o último país a obter de fato suas colônias emancipadas no sentido geográfico do termo. Quando se percebeu que o império construído e ostentado por ele já não mais existia – que os símbolos considerados como baluartes de uma era de esplendor eram passíveis de falibilidade; que as verdades antes nunca contestadas eram agora contestáveis –, as imagens deveriam ser reconstruídas. As verdades do olhar imperialista sobre a colônia já não faziam mais efeito, pois as referências do discurso patriarcal do dominador haviam desaparecido. Mais do que o mutilado de guerra, “[...] o mutilado do olhar tenta acionar um ícone, carregado de sentido imaginário, e se dá conta de que esse ícone já não existe – e seu sentido imaginário virou poeira negra, fumaça, carnificina.”⁴.

Após a Revolução dos Cravos de 1974, Portugal encontrou-se em uma época onde novos sentidos deveriam ser refeitos para sua constituição identitária enquanto nação. O país acabara de passar por um regime totalitário, num contexto de guerra, censura e repressão. Alguns anos após a Revolução, produções acadêmicas e literárias começaram a surgir com um olhar crítico sobre a situação sociopolítico-econômica de então⁵. O romance português contemporâneo, apesar de não constituir um movimento como no caso dos modernistas, surge então como um romance que irá repensar o quadro histórico, linguístico e narrativo de Portugal. Se antes, a aproximação do real visava uma imagem mais verossímil possível do que era tido como “realidade”; o romance contemporâneo

visualizará a “realidade” de forma mais parcelar, crítica, irônica, e principalmente, com a consciência de seu posicionamento. Nas palavras de Álvaro Cardoso Gomes, ele [o romance português contemporâneo], “[...] não só fará o inventário crítico da situação sóciopolítico-econômica portuguesa, como também fará um inventário crítico da linguagem, do modo de narrar e do compromisso do escritor com a realidade.”⁶

Se o escritor tomará as rédeas de uma feitura mais engajada com os problemas que concernem à identidade de sua nação – e, conseqüentemente, à sua própria identidade enquanto sujeito pertencente àquele contexto –, é ele quem vai lançar o seu olhar sobre o real e transfigurá-lo na obra literária. Um exemplo: a história oficial retrata a guerra como fato histórico através do olhar dos vencedores. Quando lemos um relato de guerra tido como oficial, poderemos ter a certeza de que estamos lendo e internalizando a visão de quem redigiu o texto – e que geralmente é uma visão tendenciosa para exaltar os “heróis” da guerra. No entanto, quando nos deparamos com um relato não-oficial sobre a guerra (um relato de uma mulher de um soldado, por exemplo, como acontece no romance analisado aqui), a história oficial passa a ser questionada; pois muitos fatos que antes não foram explicitados passam a ser evidenciados.

“O historiador é necessariamente um selecionador.”⁷ E é isso o que acontece em *A Costa dos Murmúrios*. Ao iniciar a leitura do romance, deve-se considerar algumas perguntas, tais como: “Quem lança seu olhar sobre a guerra?”, “Quem são os agentes desse processo?”, “Quem faz a História?”, ou até mesmo “O que é história?”. Os relatos históricos e literários são discursos. Ora, todo discurso é carregado de vivências, experiências e ideologias. A linguagem possui uma carga pessoal, o que não possibilitará uma total imparcialidade na narração dos fatos. Linda Hutcheon, em sua *Poética do pós-Modernismo*, afirma que “[...] a língua é um contrato social: tudo o que é apresentado e, portanto, recebido por meio da linguagem já vem carregado de um sentido inerente aos padrões concêntricos da cultura do falante.”⁸ Portanto, é necessário ter em mente que discursos são construtos, feitos por pessoas que se encontram geograficamente, temporalmente e ideologicamente posicionadas (mesmo que inconscientemente).

Lídia Jorge não é historiadora, mas mesmo assim apresenta seu olhar sobre a guerra colonial na África. Ao utilizar um fato histórico para a constituição de seu romance, Lídia Jorge problematiza a questão enquanto um sujeito que pensa a identidade coletiva de um

império em ruínas. Edward Carr levanta alguns aspectos sobre o papel do historiador em seu texto “O historiador e seus fatos”, tais como a questão da seleção – usada para tornar um fato necessariamente interessante e importante – e afirma que

[...] Quando tentamos responder à pergunta “Que é história” nossa resposta, consciente ou inconsciente, reflete nossa própria posição no tempo, e faz parte da nossa resposta a uma pergunta mais ampla: que visão nós temos da sociedade em que vivemos?⁹

Quando um escritor mostra sua visão da sociedade, estaria ele também fazendo História? De algum modo sim, pois o que ele produz se torna um documento-monumento importante para a compreensão de determinada época ou fato. E a História e a Literatura *de fato* estiveram sempre unidas, apesar das tentativas de classificação ou segregação das duas disciplinas (principalmente com o advento do positivismo no século XIX). Mas apesar de possuírem o mesmo objetivo – o de verbalizar o mundo –, as funções do historiador e do artista se dariam de formas diferentes e, inclusive, já eram discutidas desde a Antiguidade. Aristóteles já dizia em sua *Poética*, por exemplo, que o historiador deveria narrar acontecimentos e o poeta fatos os quais poderiam acontecer. Nos dois ofícios, as histórias deveriam ser contadas de diferentes maneiras, haja vista que cada um teria uma forma diferente de conceber a realidade.

Mas, apesar de se ter a noção de que o historiador estaria mais preso a vestígios e comprovações enquanto o romancista estaria mais livre para criar os fatos (não deixando de ser verossímeis, contudo); às vezes é difícil colocar limites entre as disciplinas, pois elas possuem muitos pontos em comum. A começar pelo objeto de estudo: a narrativa. A narrativa é um discurso construído a partir da memória, ou melhor, do que se seleciona da memória. A memória por si só não existe, ela precisa ser lembrada, construída – e o papel do historiador e do romancista seria esse: o de lembrar. E só é possível lembrar ao se selecionar os fatos pertinentes a um determinado objetivo e, assim, construir a imagem verbal da realidade¹⁰. Um fato não existe até que ele seja criado¹¹, portanto, a memória somente se constitui como tal enquanto representação¹². O historiador e o romancista, então, trabalham com representação, pois trabalham com a linguagem.

A memória, como referência para a realidade, se torna assim o fomento para a matéria literária. A memória, enquanto representação da experiência humana, se torna o combustível para a elaboração de um novo discurso sobre o fato histórico. Georg Lukács, em seu ensaio “Narrar ou Descrever”, afirma que “só a práxis humana [ou seja, os atos e ações do homem] pode exprimir concretamente a essência do homem.”¹³. Essa busca pela memória, pela história, pelo passado, é uma atitude inerente ao ser humano, pois a memória é uma forma de compreender a si mesmo, de assumir uma identidade. A literatura, como campo que abarca essa praxis humana, através da narrativa, se torna também um domínio privilegiado onde a memória tem um papel fundamental na lembrança, na construção de um passado que se experiencia ou que talvez se conhece através da experiência de outros. A prática de contar histórias oralmente pode ter sido perdida – como propõe Walter Benjamin em “O Narrador” – mas a materialização da experiência em escrita culminou no que conhecemos hoje como romance. Por se tratar de um gênero híbrido por excelência, ele dá margem para que os discursos da história, da antropologia ou da sociologia, por exemplo, se manifestem em seu texto.

Em *A Costa dos Murmúrios*, Lúcia Jorge utiliza a memória como ferramenta para a construção de seu texto, dialogando com os fatos históricos sobre a guerra colonial africana em Moçambique. O que ela faz é tentar mostrar como a imagem de Portugal se encontrava em ruínas, necessitando uma reconstrução. A memória, como linguagem, se torna mais do que constituinte da História, se torna elemento constituinte do próprio romance em questão. Eva Lopo, ao narrar suas memórias, faz uma tentativa de recuperação daquele contexto pós-guerra, ainda marcado pela forte presença da censura (não somente a física, mas a psicológica também); mas, principalmente, no que concerne à sua constituição enquanto sujeito feminino, que de uma certa forma se recusava a compactuar com o posicionamento das outras pessoas em relação a seu tempo – transgredindo, modificando e criando, assim, sua versão da História oficial.

O que difere a versão romanceada de Lúcia Jorge da história oficial é que a voz narrativa do romance (Eva Lopo) se considera maravilhada pelo seu relato “[...] sobretudo pela verdade do cheiro e do som.”¹⁴, ou seja, a proposta do romance não é oferecer uma versão exata cientificamente comprovada dos fatos ocorridos, mas sobretudo oferecer uma versão que consiga exprimir fatos, pessoas, sensações, luzes, sombras, imagens, cheiros,

sons, percepções, enfim: olhares. E foi a partir do começo do relato de Eva Lopo, quando ela reconhece sua posição enquanto instância criadora dos fatos e diz “Não, não é pouco o cheiro e o som”¹⁵ que foi extraído o título e a motivação para a feitura deste trabalho.

O romance é dividido basicamente em duas partes: a primeira, chamada *Os Gafanhotos*, é um relato (onde ficamos sabendo posteriormente que foi feito por um jornalista) de Eva quando jovem (Evita), sobre sua festa de casamento no terraço do hotel *Stella Maris* – onde esta parte da narrativa se concentra. Em um determinado ponto da noite, alguns convidados da festa descobrem que negros africanos estavam sendo mortos e entulhados na costa devido a um envenenamento em massa por álcool metílico. Os convidados, do alto do hotel, passam então a serem observadores do evento, usando binóculos e fazendo asserções a respeito do ocorrido. Já a segunda parte do romance é dividida em nove capítulos e corresponde ao relato de Eva Lopo já madura. Ela revisita os fatos, símbolos e pessoas que foram citados em *Os Gafanhotos*, mostrando novas facetas sobre as coisas e não mais escondendo elementos que poderiam ser prejudiciais à divulgação da história oficial. Seria uma espécie de sua versão tardia do que deveria ter sido mostrado desde o princípio, pois em *Os Gafanhotos*, “[...] o que se pretende clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou imerso.”¹⁶ Nessa parte do romance, Eva constrói e desconstrói a história, refletindo e se posicionando enquanto um sujeito que, apesar de estar talvez marginalizado por sua condição feminina, era também partícipe indireto dos crimes justificados pela superioridade de classe naquele contexto.

Eva tece e destece a narrativa fazendo com que a história da vida das personagens se interpole (ou se confunda) com a história oficial, ou até mesmo com a história da colônia; se tornando, assim, paralelas. Ou seja, à medida que a história “real” evolui, a história das personagens também evolui; mas não como duas histórias paralelas em linhas retas, mas sim, em curvas, como as ondas do mar; ondas que ora se aproximam, ora se afastam.

Um exemplo de como as histórias coletiva e individual se confundem é quando Eva trata das várias guerras. Não somente a guerra de fato (a batalha dos portugueses com os africanos), mas também as guerras individuais, que cada pessoa tinha que enfrentar no seu dia-a-dia. A guerra das mulheres (“[...] As próprias mulheres ficavam com sua guerra, que era a gravidez, a amamentação, algum pequeno emprego pelas horas da fresca. [...]”¹⁷); a banalização do que era a guerra de fato como instrumento de tolerância e justificação à

barbárie (“[...] A desvalorização da palavra correspondia a uma atitude mental extremamente sábia e de intenso disfarce. [...]”¹⁸) e finalmente uma noção de que Portugal estava sozinho nessa guerra, ou melhor, nessa campanha colonizadora (“[...] O sentido de guerra colonial não é pois de ninguém, é só nosso.”¹⁹).

Eva utiliza o recurso de aproximação e distanciamento para poder compreender a totalidade das coisas, mas tem a consciência de que, assim como os outros, ela possui somente uma visão parcelar dos fatos. A verdade nunca poderá ser alcançada – a não ser, como ironicamente ela comenta, se for a versão oficial da história, que acaba por se constituir a “verdade”, ou ideologia dominante. Um exemplo de como ela se aproxima e se distancia é quando ela tenta “ler” o seu noivo: o alferes vive à sombra de seu capitão e se esvazia durante a narrativa – perdendo sua identidade, chegando ao ponto de ser uma mera tentativa de cópia do capitão: “Iria ser dentro de dois dias. O noivo chegou, não despiu o camuflado. **Vejo-o**. Está tamborilando os dedos na cómoda que cheira a cera como toda a madeira do quarto. **Vejo-o de novo**.”²⁰. Quando Eva aproxima seu olhar para o noivo, ela acaba por constatar o que já vinha percebendo: que ele não tem voz.

[...] Aproximei-me imenso dos seus dentes e fiquei a ver moverem-se os lábios que gritavam daquele modo para o capitão, os dentes que ora apareciam ora desapareciam sob a cobertura dos lábios, e fascinava-me não reconhecer um único som do noivo, como se dele, ele mesmo, só houvesse de facto o corpo como uma concha fechada e a alma tivesse desaparecido. [...] ²¹

Assim como a “concha fechada”, Eva transita pelos pequenos momentos da história tentando desvendar, ou melhor, desvelar (e por que não preencher) as lacunas que o discurso da História deixou. O título da obra remete justamente a isso: são através dos sons que não são ouvidos ou dos murmúrios, é que a história poderá ser feita.

Mas apesar de Eva tentar resgatar e modificar a história oficial, ela não está destituída de culpa, pois ela também se posiciona como colonizadora, como por exemplo quando ela vai ao escritório do jornal *Hinterland* para denunciar que o envenenamento possa não ter sido accidental, mas sim planejado pelos generais da guerra. Ela tenta se colocar na posição de transgressora, mas deixa escapar valores internalizados que a colocam do lado de Portugal enquanto colonizador: “[...] Todas as pessoas civilizadas, entre a polícia e a informação, preferem a informação. Foi por isso que eu, **que sou civilizada**,

preferi um jornal à polícia. “Ouviru?” – disse Evita.”²² Ao afirmar “eu, que sou civilizada”, Evita deixa transparecer a ideia de “eu, que sou colonizadora, de alguma forma”. Isso só vem a retificar as ideias estereotipadas que os colonizadores possuem em relação aos colonizados, como a do Comandante da Região Aérea, que diz ““África é amarela, minha senhora””²³, mostrando que África não possuía liberdade, riquezas e identidade próprias, mas sim que pertenciam a Portugal (o amarelo aqui não simbolizando somente o ouro, mas possivelmente também os campos amarelos de Portugal e toda noção de grandiosidade épica civilizatória relacionada às nações mais favorecidas):

“As pessoas têm de África ideias loucas. As pessoas pensam, minha senhora, que África é uma floresta virgem, impenetrável, onde um leão come um preto, um preto come um rato assado, o rato come as colheitas verdes, e tudo é verde e preto. Mas é falso, minha senhora, África, como terá oportunidade de ver, é amarela. Amarela-clara, da cor do whisky!”²⁴

No escritório do jornal, Evita então conclui o pensamento, deixando suas reais intenções mais explícitas: o que ela queria não era fazer justiça e levantar a bandeira dos africanos; antes, o que ela queria era simplesmente ser ouvida, independentemente de posicionamento a favor ou contra os portugueses:

[...] Vim enganada parar naquela costa – o que me chamou, ou me empurrou, quis que sofresse a desilusão sobre todas as coisas daquela costa. Porque não salta uma perna da mesa de forma a mostrar essa desilusão? Bato na mesa que salta, assento um baque no coração da mesa como na cara da culpa. Não me importo que a mão inche. Naquele momento não é o metanol espalhado que me importa, mas a mesa que não obedece e não salta quanto eu quero.²⁵

Isso reitera o que a própria Lúdia Jorge disse em entrevista concedida a Álvaro Cardoso Gomes^{II}: “[...] A Eva é cruel e não está sozinha. [...] ela de fato não fez a guerra, mas participou desse momento histórico em que a guerra foi feita. [...]”²⁶. Como partícipe desse evento, Eva se distancia e se aproxima da história, ora focando em pontos específicos e tratando dos motivos que levaram a pequenos fatos ocorrerem (como as mulheres dançando no salão, ou o bolo partido na mesa da festa), ora focando pontos maiores, que

^{II} Ao fazer um esboço de panorama da literatura portuguesa, Álvaro Cardoso Gomes, em seu estudo *A voz intinerante*, entrevista os cinco autores analisados por ele em sua pesquisa: José Saramago, António Lobo Antunes, Teolinda Gersão, Almeida Faria e Lúdia Jorge.

levam a uma nova visão sobre a guerra, e que atinge a todos os que se encontram lá naquele local (os envenenamentos, a ida dos homens para Mueda). A união desses dois pontos de vista é o que constituirá a imagem verbal da realidade da guerra que Lúcia Jorge quis passar em seu romance.

Ao se apagar as torres gêmeas em 11 de setembro, quis-se, na verdade, apagar a memória. As nações, como já dito anteriormente, se sustentam através da imagem, de símbolos; e quando estes são destruídos, é a memória e história de um povo que está sendo apagada. Com Portugal não foi diferente. Em *A costa dos murmúrios*, o hotel *Stella Maris* representa a relação entre o colonizador e a colônia. O hotel era o espaço onde as decisões ocorriam, era um espaço de abrigo para os portugueses. Era um forte. Nem tão forte assim. Eva mostra que o hotel não passava de uma ruína, e que precisaria muito mais do que uma versão idealizada dos fatos para que ele continuasse a ser um ponto seguro de referência: “[...] é impossível sustentar uma ruína só com a vontade.”²⁷ Eva, ao comparar seu relato com *Os Gafanhotos*, chega à conclusão de que talvez este último seja mesmo a versão publicável, pois a sua própria versão dos fatos acaba por se tornar uma versão desencantada, traumatizada, da realidade:

[...] a memória é uma fraude para iludir o olvido cor de pó. Porque insiste em agitar a matéria real de que são feitos os heróis? Prefiro o seu relato onde a harmonia rescende do que é necessariamente passageiro – disse Eva Lopo.²⁸

Ao questionar sobre a seleção dos fatos como fator essencial à construção do discurso histórico e, nesse caso, literário, Eva deixa transparecer sua incapacidade de ser neutra também. Afinal de contas, assim como o jornalista escolhe o que vai mostrar e o que vai ocultar em *Os Gafanhotos*, Eva também o faz em seu relato. Sua vontade de transgredir a realidade em que se encontrava acaba por fazer com que ela evidencie fatos que causem a reflexão sobre aquele dado momento histórico no sentido de levar o leitor a ter a curiosidade de conhecer os bastidores, de não se contentar com o que lhe é dado. Seu discurso é tendencioso no sentido de que tentará ir contra a ideologia dominante – no caso, a patriarcalista, ufanista e civilizatória (no sentido pejorativo do termo).

Se a arte é transgressora do mundo e dela mesma, o romance de Lúcia Jorge é um exemplo de que a busca de nossa própria identidade pode se dar de diferentes formas,

afinal, o ser humano, como sujeito complexo, pode enxergar a realidade de diversas maneiras. Se a visão do dominador desencantado leva o dominado confiante a uma inversão de papéis, ou as vozes perdidas se acham em busca de um porto seguro, com certeza a História e a Literatura têm muito ainda a nos oferecer nesse mar que separa nossos anseios.

A necessidade de criar uma nova História, com uma nova visão, tornando cada um de nós participantes dela mesma, fez com que as linhas das duas disciplinas, que andavam separadas, se aproximassem, fazendo assim com que não somente o autor das obras pensasse por nós, mas que cada ser humano, à sua maneira, reescrevesse a sua própria História.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES et al. *A poética clássica*. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. 3a. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In: WALTER, B. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 7a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BURKE, Peter. “História como memória social”. In: BURKE, Peter. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- BUCCI, Eugênio. “O olhar mutilado”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Civilização e Barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CARR, Edward H. “O historiador e seus fatos”. In: CARR, Edward H. *Que é história?* 8a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- DUBY, Georges & LARDREAU, Guy. *Diálogos sobre a Nova História*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz intinerante: Ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JORGE, Lídia. *A costa dos Murmúrios*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever”. In: LUKÁCS, G. *Ensaio sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

NOTAS

- ¹ Jorge, 2004, p. 99.
- ² Bucci, 2004, p. 243.
- ³ Bucci, 2004, p. 228.
- ⁴ Bucci, 2004, p. 230.
- ⁵ Gomes, 1993.
- ⁶ Gomes, 1993, p. 84.
- ⁷ Carr, 2002, p. 48.
- ⁸ Hutcheon, 1991, p. 45.
- ⁹ Carr, 2002, p. 44.
- ¹⁰ Duby, 1989.
- ¹¹ Carr, 2002.
- ¹² Burke, 2000.
- ¹³ Lukács, 1968, p. 62.
- ¹⁴ Jorge, 2004, p. 42.
- ¹⁵ Jorge, 2004, p. 42.
- ¹⁶ Jorge, 2004, p. 41.
- ¹⁷ Jorge, 2004, p. 79.
- ¹⁸ Jorge, 2004, p. 80.
- ¹⁹ Jorge, 2004, p. 81.
- ²⁰ Jorge, 2004, p. 87, meus grifos.
- ²¹ Jorge, 2004, p. 56.
- ²² Jorge, 2004, p. 134, meus grifos.
- ²³ Jorge, 2004, p. 9.
- ²⁴ Jorge, 2004, p. 9-10.
- ²⁵ Jorge, 2004, p. 135.
- ²⁶ Gomes, 1993, p. 156.
- ²⁷ Jorge, 2004, p. 116.
- ²⁸ Jorge, 2004, p. 78.

OS ANOS DE PÓLVORA: A GUERRA EM NARRATIVAS DE ANGOLA E DE MOÇAMBIQUE ¹

Gustavo Aparecido Lisboa – USP

Estudar as marcas da guerra nas literaturas africanas é também pesar na balança tradição e utopia, passado e futuro, utopia e distopia. É o que tem feito no decorrer de sua trajetória literária o escritor angolano Pepetela, e por ora, nos debruçaremos em um de seus romances escrito durante os heróicos anos de libertação nacional e publicado num segundo momento : *Mayombe*(1980) foi produzido dentro do macro projeto desenvolvido por Pepetela durante sua trajetória literária: a construção da nacionalidade angolana ou, simplesmente, angolanidade.

Seus textos foram escritos tanto no calor da batalha quanto nas cinzas frias das ruínas deixadas pelo caminho e, devidamente medidas causas e consequências. Este sentido de descoberta e afirmação de uma nacionalidade própria é pedra-fundamental em todas aquelas literaturas africanas que têm como denominador comum o contexto histórico de libertação nacional, em seu voo pela independência e fim dos abusos que sofriam sob o jugo colonial. Sob o signo da guerra é que as marcas do colonizador deveriam ser desfeitas.

Escrito durante o período de fogo da luta armada, *Mayombe* só foi publicado em 1980, quando a literatura angolana entra num segundo momento: o da desterritorialização das narrativas Pós-75, segundo conceito de Laura Padilha. Segundo ela, são textos que vão pouco a pouco e cada vez mais patentando a idéia da distopia, estrada que surge num "ideal" e termina num "real" , estrada que deságua em *A Geração da Utopia*(1992) do mesmo autor, mas que a despeito do nome, bem poderia se chamar " A Geração da Distopia".

Numa tentativa de "moldar num tempo mítico a historicidade" própria ao momento e de acordo com as circunstâncias de cunho imediatista que o levavam a escrever, Pepetela inscreve numa floresta nas fronteiras de Kabinda, o *Mayombe*, sua representação de uma espécie de Panteão-Orum que abriga os guerrilheiros angolanos

em seu desejo de abrir na mata-metonímia que é o Mayombe-Angola novos tempos para a nação que nascia.

Mayombe versa sobre a luta destes guerrilheiros angolanos na conquista do espaço nacional. Espaço descoberto num processo de libertação nacional pela luta armada. Explicar a fundação de uma nação com base em atos guerreiros é uma das atitudes míticas fundamentais que possibilitam que se encontre uma certa "discursividade épica" no romance.

Em estudo dedicado á esta discursividade épica em Mayombe, Ana Mafalda Leite define: " Os poemas épicos(...)tratam da exaltação das acções heróicas que estão na origem da formação de uma nacionalidade.

Deste modo o romance pretende vincular-se á toda uma herança épica tradicional por meio da narrativa oral; presente tanto no Ocidente quanto em Àfrica, a oralidade está na origem de ambas as culturas que floresceram em um momento ulterior. Tanto a Odisséia quanto os cantos guerreiros de tribos africanas explicavam, segundo tradição oral, seu passado e com base nele, previam um futuro estimado.

Um dos aspectos da Epopéia é que este tipo de fabulação agrega um grande valor moral-moralizante através da exaltação da bravura, coragem, o elogio da hombridade e da honra e a valorização da fidelidade , determinando assim padrões de comportamento segundo os quais seria possível á tradição perpetuar-se. É esta função exemplar que transcorre o Mayombe por meio de suas personagens-arquétipos, exemplares do que deveria ser o angolano-modelo, aquele virtuoso que estaria apto a conduzir o projeto nacional aos fins desejados, há também em Mayombe o modelo de cidadão ao qual deveria desviar-se. Resta acrescentar ao carácter épico do romance duas atitudes intrínsecas ao projeto a que serve: a "reconstituição de um passado" e a "afirmação de um futuro" sendo que a esta caberia criar conscientemente uma nova perspectiva histórica enquanto que para aquela caberia uma busca da origem do presente-então, em outras palavras, onde surgiu o curso histórico que originou o que fomos, somos e queremos ser; curso histórico desvelado pelo curso mítico, desapropriando assim porventura qualquer leitura unívoca que se possa ter de Mayombe. É novamente a parábola do cajueiro de Luandino, que volta como a metáfora do fio que jamais se rompe: tradição e utopia, ambos têm seu fundamento na epopéia, tanto na ocidental quanto na africana. Mayombe é angolano de dupla ancestralidade, gregos e africanos. Ogun e Prometeu. Assim diz a abertura de Mayombe:

Aos guerrilheiros do Mayombe,
que ousaram desafiar os deuses
abrindo um caminho na floresta obscura,
Vou contar a história de Ogun,
o Prometeu africano.

É com este texto que o romance abre já de início um eixo paralelo com os moldes da composição épica ocidental onde Proposição Invocação e Dedicatória antecedem a narração propriamente dita. Aqui têm-se uma Proposição-Dedicatória: É dedicatória quando dedica-se aos ousados guerrilheiros africanos que, por meio de seus atos heróicos, foram os responsáveis por abrir na floresta obscura uma nação. É proposição na medida em que define sua proposta ao longo da narrativa: contar a história de Ogun, o prometeu africano. Já na proposta de Mayombe abre-se de cara um duplo mitológico em seus desdobramentos mitológicos ocidentais e africanos: Prometeu e Ogun, em suas respectivas culturas, representam o Fogo e o Ferro, sendo que Prometeu foi castigado pelos deuses por seu ato de rebeldia ao entregar aos homens um segredo que até então pertencia somente aos imortais: o fogo. Ogun, por sua vez, no Panteão Yorubá é o orixá responsável por representar o homem com o segredo do ferro. De acordo com a região e época atribui-se também ao mito de Ogun o fogo e por vezes ele é referenciado como o dono das matas, embora tradicionalmente a mata seja da guarda de Oxossi e o fogo seja atributo máximo de Xangô. Na definição de Laura Padilha: "Hefestos (...)se harmoniza com Ogum e/ou Xangô, uma moeda de dupla face da cultura angolana".

O fogo dado ao homem lhe serviu tanto na forja do progresso, favorecendo ferreiros e todos aqueles que se utilizam de ferro e fogo como caçadores e guerreiros quanto persiste como símbolo de iluminação interior, ritual de aprendizagem. Curiosamente, a guerra é praticada durante o dia, quando o fogo é meio de luta e a iluminação é praticada a noite, quando o fogo é passado de "voz em voz" em uma batalha dialógica que pretende discutir os rumos do futuro e iluminar também a clareira que se abria em plena escuridão da mata.

Pepetela é um dos autores que se propuseram a discutir em sua obra sobre os movimentos de ascensão e queda dos sonhos libertários, projetando-os num oscilamento dialética de acordo com as circunstâncias que os levavam a escrever: Ora o sonho diurno, ora o sonho crepuscular: Utopia e Distopia.

O portador do sonho diurno é o herói solar, condutor da utopia de aproximação do Sol. Quer ascender pela visão do futuro orientando-se pela visão do passado de um

ângulo maior, voa em direção ao Sol, como o mito de Ícaro, tendo de uma perspectiva aérea uma visão mais ampla do labirinto que se desenhava nas matas do Mayombe-Angola. Assim é o Comandante Sem-Medo, rumando inquieto ao seu ponto de ascensão à frente da tropa que abria a floresta. É nessa linha que em "De Vãos e Ilhas; Literaturas e Comunitarismos" Benjamin Abdala aponta como lugares do sonho diurno (que ora entendemos como sendo a "utopia"): o desejo de transformação, uma figuração onde fulgura o futuro e uma potencialidade subjetiva, ainda com Benjamin, a distância do Mayombe é permitida pela elevação, mais do que pelo afastamento; movido de juventude Ícaro rompe com o ideal de equilíbrio clássico com seu desejo de elevação, o seu impulsor desejo de conquista do infinito.

Assim é o Comandante Sem-Medo, herói de tragédia portanto fora de seu tempo, um visionário que do alto de seu vôo vê desenrolarem-se estranhos novos nas matas do Mayombe. É fundamental ainda para este estudo, a definição de herói-mítico do mesmo "Vãos e Ilhas" como sendo um "paradigma da humanidade inteira" em seu "impulso de transformação". Sem-Medo é o arquétipo entre os arquétipos (Teoria, o professor; Pagu Aktira, o enfermeiro, etc). Arquétipos guerreiros que, presos em seu labirinto, vislumbram um céu possível e aspiram - heróis solares que são - um vôo ao Sol. As narrativas orais são povoadas por personagens arquetípicas por excelência, Prometeu, Ogun, Ícaro, Xangô, são algumas das figurações do Comandante.

Em "A Geração da Utopia" (1992) surge um novo tipo de herói: o herói crepuscular, que volta de seu vôo, na figura do Sábio. Com o olhar orientado para o passado e sem vislumbrar futuro algum, o sábio se vê enfrentando um velho medo passado: o polvo aparece como figuração de uma sufocante opressão da qual é preciso não fugir. Em seu sonho crepuscular ele contempla ruínas, têm uma certa "elevação dada pela experiência do vôo (...)no momento da queda", outra pontual definição de "De Vãos e Ilhas." Na balança ideológica Mayombe é o movimento de ascensão e A Geração da Utopia é o movimento de queda.

Uma das várias leituras que se pode ter da guerra nas literaturas africanas é que o projeto utópico orientou seus gritos de libertação e o movimento de oscilação entre ascensão e queda alternam-se conforme a posição que se toma diante desta utopia. O destino final desta utopia não se conhece porque "(...)só os ciclos são eternos", como Pepetela finaliza "A Geração da Utopia".

O destino de Sem-Medo é, como não poderia deixar de ser, trágico. Morre no Mayombe, mas o vôo ao Sol continua.

"Tal é o destino de Ogun, o Prometeu africano."

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. De Vãos e Ilhas: literatura e comunitarismos. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

CHAVES, Rita. Angola e Moçambique. Cotia: Ateliê, 2005.

ERVEDOSA, Carlos. Roteiro da literatura angolana. 4ed. Luanda: UEA, s/d
LEITE, Ana Mafalda. A discursividade épica em Mayombe. Lisboa s/d.

MACEDO, Tânia. Luanda, história e literatura. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

PADILHA, Laura. Entre voz e letra. O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EDUFF, 1995.

PEPETELA. A geração da utopia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

PEPETELA, Mayombe. 3ed. Luanda: União dos escritores angolanos 1985.

NOTAS

¹Iniciação científica sob orientação de Tania Macedo e subsidiada com Bolsa PIBIC/CNPQ

POESIA PORTUGUESA: A GERAÇÃO DE 1970

Gustavo Cerqueira Guimarães - UFMG*

Daqui é mais difícil: país estrangeiro, onde o
creme de leite é desconjunturado e a
subjetividade se parece com um roubo inicial.
Recomendo cautela. Não sou personagem do seu
livro e nem que você queira não me recorta no
horizonte teórico da década passada

Ana Cristina Cesar, *A teus pés*

Um dos critérios convencionados pelos críticos portugueses para delimitar a geração de poetas portugueses de 1970 é simples e ao mesmo tempo arbitrária e pouco satisfatória: ter o primeiro livro publicado entre 1970 e 1979; a essa regra foge António Franco Alexandre, que publicou *A distância* em 1969. Entre os principais poetas dessa geração estão, entre outros: Al Berto, Helder Moura Pereira, Joaquim Manuel Magalhães, João Miguel Fernandes Jorge, Luis Miguel Nava, Nuno Guimarães e Nuno Júdice.

No entanto, para agregá-los num mesmo grupo e para melhor compreender os contornos dessa poética, apenas esse critério é insuficiente. Faz-se, então, necessário explorar outros elementos comuns entre esses contemporâneos. Um deles é a própria dificuldade em abarcá-los numa geração, como aponta Eduardo Prado Coelho ao caracterizá-los “por uma grande diversidade de estilo e tendências e por uma acentuada ausência de geração”.¹

Porém, não se pode negar que há pelo menos três características próprias desses poetas: a primeira diz respeito à escrita; a segunda é relativa ao contexto; e a última refere-se às principais ressonâncias literárias em suas obras.

No que concerne à escrita, independentemente dos estilos e tendências diferentes dos literatos da década de 1970 há um traço comum entre eles. Pode-se afirmar que,

* Doutorando em Literatura Comparada – Faculdade de Letras da UFMG.

além do pendor narrativo, ressaltam o corpo e o desejo como alguns dos temas centrais de suas obras. Joaquim Manuel Magalhães afirma que esses escritores têm

um ímpeto renovado de se contar, de assumir, por máscara ou directamente, um discurso cuja tensão é menos verbal do que explicitamente emocional. Assim, irrompe uma explicitação dos lugares do corpo, uma afirmação dos desejos e das intenções, uma narração dos confrontos com a ordem do lugar.²

Al Berto, por exemplo, surge de maneira explosiva, detentor de uma escrita discursiva e subjetiva, em ritmo espaiado e vertiginoso, colocando o corpo como um dos elementos marcantes de sua poética, em consonância com os escritores de “Cartucho”,³ que são alguns dos principais poetas dessa geração. As duas primeiras obras de Al Berto, já em 1981, chamaram a atenção da crítica especializada:

As descrições oníricas, a visão apocalíptica, os cortes cinematográficos constituem um engenho ocupado de jeitos estilísticos que podem ser menos inovadores. Mas o que desencadeia tem a força de rastilhos atirados a várias pólvoras, entre as quais a da própria linguagem, e isso não pode deixar de nos lembrar que não é só numa concepção estreita de estilo que pode residir o valor duma obra: estilo é também comportamento e a capacidade de assumir o vulcão pode ser um alto motivo de fulgor literário (...). Há poucos senhores do fogo. Eu suponho que Al Berto pode vir a ser um deles (...) por um vigor que se adivinha para lá dos mecanismos às vezes gastos, pela tenacidade com que golpeia mesmo com ferramentas de alguma ferrugem.⁴

Portanto, o que Magalhães previu se confirmou. Al Berto e acrescento os seus parceiros de geração, tornaram-se vozes singulares e significativas da poesia portuguesa, com o que também concorda Fernando Pinto do Amaral a respeito de Al Berto: “percebia com um certo assombro que a poesia portuguesa, afinal, não acabara em Herberto Helder ou Ruy Belo”.⁵

O segundo elemento comum entre os poetas citados é o fato de terem surgido num conturbado contexto histórico, em meio a uma profusão de decisivas manifestações políticas que culminaram no 25 de Abril de 1974. Nuno Júdice, em seu texto “A literatura portuguesa: dos anos 70 à década de 90”, afirma não ser possível, aos literatos, a indiferença perante a situação política estabelecida nessa época, pois a viviam de forma intensa, não de maneira engajada, mas na contramão do discurso político vigente. “A rejeição da ditadura, e a oposição mais ou menos clandestina a que isso obriga, já não pode encobrir a inocência do intelectual. Assim, resta fazer com que as mãos sujas de quem escreve o seja apenas de tinta, e não de contaminações ideológicas, limpando o poema dessa carga”.⁶ Ou seja, essa literatura é desprovida de um engajamento explícito

com o social e já não visa apenas a uma denúncia dessa situação, pois está marcada por um esgotamento das militâncias. Mas não deixa de ser, ao mesmo tempo, um posicionamento ideológico por meio do recurso que tem para tal: a palavra poética. Pois, essa escrita é marcada “pelo excesso, um desvio em relação ao trabalho poético tradicional regulado pela veracidade emotiva do sentido, por lamuriosos apelos da consciência, encerram-se a si mesmos”,⁷ esclarece Manuel Frias Martins.

Ainda pertinente ao contexto, Joaquim Manuel Magalhães assegura que pouca atenção era dirigida à poesia, pois,

nunca em Portugal, um conjunto de poetas se viu tão ignorado como os aparecidos durante esta década. Aquilo que era um dos centros de atenção mais vincado entre os homens de cultura deste país sofre agora de um silêncio ignorante, uma vez que não dá para criar as banhas políticas por que todos anseiam em busca de um lugarzinho em qualquer lado. Num caldo de medíocres, o único sabor excelente fica esquecido entre o ranço geral (...). O pouco que restará desta década atravessada por uma revolução absurda que foi, simultaneamente, aquilo que permitiu à poesia um circuito libertado da palavra pública.⁸

Esses “persistentes solitários” que restaram dessa geração, em maior ou menor grau disputavam um reconhecimento no cenário político-cultural português, e, hoje, percebe-se o quanto foram importantes para o desenvolvimento da literatura em nossa língua.

O terceiro e último elemento é a influência exercida por Fernando Pessoa e Herberto Helder sobre essa geração. Pessoa é considerado por muitos o poeta português maior do século XX. Helder, por sua vez, visto como o mais importante poeta da segunda metade do século XX, publicou em 1958 seu primeiro livro – *O amor em visita*. Para Prado Coelho, “tal como as gerações anteriores escreveram *com/contra* Fernando Pessoa, esta geração dos anos 70 escreve *com/contra* Herberto Helder”.⁹ Cabe, aqui, desenvolver essa afirmativa, para que se verifique o papel desses escritores como referências para tais literatos.

Os poetas que escreveram *contra* Fernando Pessoa são predominantemente os integrantes do grupo denominado *Poesia 61*,¹⁰ surgido nesse mesmo ano. É constatada a oposição à escrita pessoana pelo pouquíssimo diálogo com este autor. Há uma espécie de negação de sua obra, como esclarece Prado Coelho: “a parte fundamental dos textos de Pessoa estava publicada nos finais de 1946, e desde essa data até ao início de 60 tivemos várias gerações de poetas em diálogo permanente com Pessoa (...). É possível

dizer-se que essa influência de Pessoa se altera, ou mesmo reduz, com a geração de 60”.¹¹

Mas Pessoa, para os poetas dos anos setenta, diferentemente de Helder, não está no lugar de uma escrita que se tenha de superar ou confrontar. Para eles, Pessoa, “pela primeira vez, é lido como um clássico, estando suficientemente longe do presente para já não ter, nele, mais do que o estatuto de uma voz (uma das vozes...) fundadoras da contemporaneidade”.¹²

Portanto, o diálogo intenso com a obra de Fernando Pessoa, principalmente com Álvaro de Campos, ressurge, por exemplo, em Al Berto, como se pode constatar no poema “O mito da sereia em plástico português”,¹³ através do qual são revisitados os poemas “Ode marítima” e “Opiário”; ou nas *Três cartas da memória das Índias* (1985), as quais, segundo Edgard Pereira, “evidenciam o tema das Índias por descobrir, a atração pelo longe e a ânsia de partir”.¹⁴ Mais evidente ainda, percebe-se a incorporação de Pessoa na narrativa “O menino Fernando descobre a arca do Sr. Pessoa”:

O que sabemos é que foi dar a uma clareira de espelhos no fundo do mar, onde se encontrava uma arca.
Abriu-a, e por entre inúmeros papéis escritos (que ele viria a escrever) encontrou uma fotografia. Era um retrato seu, numa idade que não suspeitava ainda vir a ter. Retrato amarelecido que alguém lhe haveria de tirar: com chapéu, óculos arredondados, e toda a melancolia de um país no olhar.¹⁵

Embora seja inegável a influência de Pessoa na poesia portuguesa, a partir dos anos sessenta é *com* ou *contra* Herberto Helder que se tem de escrever, pois muitos críticos concordam que Helder, ao lado de Ruy Belo, é a mais relevante voz literária desses anos. Prado Coelho ratifica essa afirmativa através de uma espécie de carta que Joaquim Manuel Magalhães, um dos importantes pensadores da poesia portuguesa contemporânea, dirige a Helder. Segue um excerto do texto:

Eu nunca tomei uma bica consigo. Nos seculares passeios do nosso adro é difícil tal prestidigitação. É verdade que tenho um certo susto das suas palavras. Deve ser o único português de quem diria tal coisa (...). Só quando me despedi de si consegui perceber que podia tentar com as palavras sons e sentidos, que fossem meus (...). A poesia portuguesa que lhe seguiu só era interessante quando não estava colada a si. Nenhum poeta português do pós-guerra precisou tanto de se ver fugido (...). A maior homenagem que lhe quero prestar é esta: só consegui juntar verso para o ar livre quando soube, de certeza certa, que você não estava lá. Esse obscuro lugar, como você diria, tem percentagem de luta contra si.¹⁶

Em Al Berto, para delinear os contornos de pelo menos um poeta, o diálogo

com Helder se estabelece através de algumas das principais temáticas de suas obras, como se verifica no estudo de Rosa Maria Martelo: “Corpo, velocidade e dissolução da identidade (de Herberto Helder a Al Berto)”.¹⁷ Porém, a maneira como esses temas são retratados por estes autores é diferenciada. Nesse sentido, Al Berto está *contra* Helder. Para Al Berto, em linhas gerais, enquanto o corpo – sem nome e errante – está subordinado a si mesmo, mas na velocidade estonteante das grandes cidades, a escrita é o único lugar possível no qual ainda se pode continuar a viver sob uma conseqüente desaceleração da identidade:

mal começo a escrever sou eu que decido do caos e da ordem do mundo.
nada existe fora de mim, nem se entrechocam corpos etéreos, nem flutuam
frutos minerais sobre o deserto da alma. a paixão extraviou-se. não há
contacto entre a realidade e aquilo que escrevo neste momento. há muito que
deixei de sentir, de ver, de estar, por isso mesmo escrevo
mas ignoro quem sou, talvez seja todos os outros que em mim respiram sem
conseguir ser nenhum deles. quero morrer muitas vezes, sufocado em
alucinações, eu mesmo esfera de flipper à deriva pela cidade.¹⁸

Para Helder, segundo Rosa Maria Martelo, “escrever com o corpo significa adquirir uma velocidade situável num plano puramente discursivo, e o processo de dissolução da identidade deve, por conseguinte, ser considerado nesse mesmo plano”.¹⁹ Essa concepção é recorrente na obra de Herberto Helder, como se pode constatar nesta passagem de um poema sem título:

Minha cabeça estremece com todo o esquecimento.
Eu procuro dizer como tudo é outra coisa.
Falo, penso.
Sonho sobre os tremendos ossos dos pés.
É sempre outra coisa, uma
só coisa coberta de nomes.
(...) Eu agora mergulho e ascendo como um copo.
Trago para cima essa imagem de água interna.
– Caneta do poema dissolvida no sentido
primacial do poema.
Ou o poema subindo pela caneta,
atravessando seu próprio impulso,
poema regressando.
Tudo se levanta como um cravo,
uma faca levantada.
Tudo morre o seu nome noutra nome.²⁰

Em síntese, com base nas características apresentadas, pode-se inferir que os poetas da geração de 1970 reconhecidos pelos críticos compartilham alguns elementos em suas trajetórias: surgiram num conturbado contexto, no qual pouca atenção foi dada

à poesia; dialogam com Fernando Pessoa e, de perto, com Herberto Helder; construíram uma poética fortemente marcada pelo corpo e o desejo. Hoje se percebe o quão importante foi essa geração, pois os poetas abriram novos espaços para a literatura portuguesa – a exploração no campo da sexualidade entre iguais, por exemplo –, com um novo impulso ideológico. Não o da ordem burocrática, mas o da desordem.

REFERÊNCIAS

AL BERTO. *O medo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

AL BERTO. *O anjo mudo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

AMARAL. Sob o signo do capricórnio. In: *Al Quimias: Al Berto – as imagens como desejo de poesia*. Sines: Centro Cultural Emmerico Nunes, 2001, p. 49.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

COELHO, Eduardo Prado. *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.

HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

JÚDICE, Nuno. *Viagem por um século de literatura portuguesa*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.

MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta*. Porto: Campo das Letras Editores, 2004.

MARTINS, Manuel Frias. *10 anos de poesia em Portugal*. Lisboa: Caminho, 1986.

PEREIRA, Edgard. *Portugal: poetas do fim do milênio*. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1999.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. *Portugal – maio de poesia 61*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

NOTAS

¹ Coelho, 1988, 128.

² Magalhães, 1981, p. 258.

³ Publicação coletiva de 1976, que agrupou, dentro de um pacote de papel alinhavado por um barbante, poemas “amassados” de alguns dos principais poetas da geração de 1970. Seguem os nomes dos integrantes desse grupo, com os respectivos anos da publicação de seus primeiros livros: António Franco Alexandre (1969), João Miguel Fernandes Jorge (1971), Joaquim Manuel Magalhães (1974) e Hélder

Moura Pereira – este último o único estreante em literatura. Para maior aprofundamento sobre esse grupo, pode-se consultar a obra *Portugal: poetas do fim do milênio*, de Edgard Pereira, 1999.

⁴ Magalhães, 1981, p. 272-273.

⁵ Amaral, 2001, p. 49.

⁶ Júdice, 1997, p. 92.

⁷ Martins, 1986, p. 119.

⁸ Magalhães, 1981, p. 260.

⁹ Coelho, 1988, p. 128. (Grifos do autor).

¹⁰ *Poesia 61* surge em Maio de 1961, em Faro, mas desenvolve-se em Lisboa. Entre os autores, o único inédito em livro era Gastão Cruz. Os outros integrantes eram Casimiro de Brito, Maria Teresa Horta, Luíza Neto Jorge e Fíama Hasse Pais Brandão. O livro *Portugal: maio de poesia*, de Jorge Fernandes da Silveira, 1986, constitui referência sobre esse grupo.

¹¹ Coelho, 1988, p. 117.

¹² Júdice, 1997, p. 92.

¹³ Al Berto, 2000a, p. 83-87.

¹⁴ Pereira, 1999, p. 133.

¹⁵ Al Berto, 2000b, p. 123.

¹⁶ Magalhães apud Coelho, 1988, p. 128.

¹⁷ Martelo, 2004, p. 185-199.

¹⁸ Al Berto. *O medo*, p. 26.

¹⁹ Martelo. *Em parte incerta*, p. 193.

²⁰ Helder, 2001, p. 14-18.

AUTOBIOGRAFIA IMPOSSÍVEL

Gustavo Silveira Ribeiro - UFMG¹

1. PARADOXOS DA ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA

Tudo o que disso se recolher
servirá de alimentação. Quer
dizer: podemos devorar a nossa
biografia, podemos ser
antropófagos, canibais do
coração pessoal. Aquilo que se
escreva conservará cegamente
um tremor central, esse calafrio
de ter olhado alguma vez o
nosso rosto filmado no abismo
do mundo.
Herberto Helder

Descrever *Photomaton & Vox* (1979), texto-limite do poeta português Herberto Helder, a partir da noção de gênero literário pode parecer um contra-senso. Reunião vertiginosa de textos que vão do poema ao ensaio, do fragmento narrativo ao aforismo, o livro parece desafiar qualquer classificação, não se deixando capturar pelo discurso crítico que quer aprisioná-lo em categorias e conceitos estanques. No entanto, ainda que este seja um gesto temerário, gostaria de propor um modo de leitura para o texto, um conceito-chave a partir do qual me aproximarei dele: a autobiografia. *Photomaton & Vox* é, entre outras coisas, um texto autobiográfico.

Sem celebrar pacto algum com o leitor, sem estabelecer de modo claro a identidade entre a pessoa empírica do autor e a voz que enuncia o texto de *Photomaton & Vox* (já que não se trata aqui de narrar qualquer coisa), o livro, como se vê, não pode ser tomado como autobiográfico segundo a definição do gênero proposta por Philippe Lejeune em *O pacto autobiográfico*. O que faz dele um texto autobiográfico são os rastros pessoais deixados pelo autor, as pequenas pistas que Herberto Helder habilmente

¹ Doutorando em Literatura Comparada pela UFMG.

distribui ao longo dos fragmentos que compõem o volume e que apontam, de modo sutil mas indubitável, para dados bastante conhecidos de sua vida civil. É certo que o poeta nasceu na Ilha da Madeira; é sabido que, quando jovem, viajou boa parte da Europa, vivendo de expedientes aqui e acolá; é também conhecido o acidente de carro que sofreu na África, durante sua estada naquele continente. Esses e outros dados vão aparecer disseminados em *Photomaton & Vox*, ora transfigurados, ditos indiretamente, ora declarados abertamente, quase numa perspectiva confessional.

É uma ilha em forma de cão sentado, com a cabeça inclinada para perscrutar o enigma da água. O cão tem as orelhas fitas porque, ao mesmo tempo que cheira o mar, recebe notícias do vento. O cão está sentado no atlântico. (HELDER, 1979, p. 15)

Referindo-se desse modo a sua ilha natal, o autor está próximo do enigmático e da desreferencialização. Só por nuances é que reconhecemos (ou pensamos reconhecer) o objeto a que esse trecho se liga. Em outra passagem do livro, no entanto, o tom é outro. A linguagem é ainda metafórica, mas as referências ao percurso biográfico do autor (às suas viagens, especificamente) tornam-se mais explícitas, uma vez que até o título do fragmento em que esse trecho se encontra recebe o nome de “ramificações autobiográficas”:

Ao principio era uma ilha. Em seguida o conhecimento de tudo: infância e adolescência. Depois venho por sobre as águas, caminhando em cima das águas sem me afundar. Chego a Lisboa. Portugal é um mapa: vou daqui para ali; não gosto. E a Espanha, a França, a Bélgica, a Holanda. E a Inglaterra? Dizem que sim, que Londres. Ora, ora. Vai-se ver, e a Europa já não está. Na Espanha, oh não. Na França, a mitologia literária fica para além das revelações. (HELDER, 1979, p. 27)

O que parece marcar a perspectiva autobiográfica presente em *Photomaton & Vox* é o tom de atividade clandestina com que essa modalidade escritural é tratada ao longo do volume. Os traços da experiência do sujeito-autor ali estão, identificáveis a cada passo, não importa se com mais ou menos clareza. A atitude do autor para com esses dados – a necessidade de exposição e, ao mesmo tempo, o desejo de camuflagem dessa matéria viva nos interstícios da linguagem – deixa entrever o impasse (que aqui formularemos como pergunta) que se instaura no coração do livro: como uma escrita que tende à dessubjetivação, à dissolução do eu na imanência da linguagem, pode lidar com a autobiografia e sua cota (inevitável) de referencialidade e personalização do discurso?

2. *JE EST UN AUTRE*

A biografia é uma hipótese cuja
contradição não esgota.
Herberto Helder

Começo com uma frase de Rimbaud (“Eu é outro.”), mas talvez devesse começar com Roland Barthes: “No campo do sujeito não há referente.” (BARTHES, 2003, p. 69) Não sei qual delas é a mais adequada, mas ambas descrevem uma das nuances da representação do “eu” empreendida por Herberto Helder em *Photomaton & Vox*. Vendo-se como outro, referindo-se a si mesmo muitas vezes na terceira pessoa, o autor se coloca como espectador da própria vida, distante dela o suficiente para olhá-la com ironia e não se entregar às facilidades estéticas das escritas do “eu” que se detém na análise exaustiva de uma consciência una, íntegra. Helder não crê na plenitude e na integridade da noção tradicional de sujeito. Assim como Rimbaud nas suas *Iluminações*, assim como Barthes no caoticamente lúcido *Roland Barthes por Roland Barthes*, ele trata de destruir os limites do eu, da consciência e da linguagem através do recurso à multiplicidade: vendo-se como muitos, às vezes protagonista dos eventos de sua própria vida, às vezes mero observador aturdido desses mesmos eventos, o poeta subverte a noção romântica de literatura como expressão (de um eu, de uma personalidade, de uma consciência de si). Temos agora o eu-ficção, o eu-espectador, ou, se quisermos, o não-eu:

Até quando pode a memória, e quanto pode, sou o actor e o espectador cúmplice de uma vida perturbada, dramática e irónica. O pouco que percebo dessa massa teatral caótica pode inscrever-se na pauta de uma interpretação menor. Não compreendo nada. (HELDER, 1979, p. 12)

A despersonalização crescente que o leitor assiste em *Photomaton & Vox* torna-se cada vez mais paradoxal à medida que, como ficou antes dito, o texto desliza, em alguns momentos, para o terreno pantanoso da autobiografia. Os rastros da vida civil do autor vão parecendo ainda mais problemáticos no corpo do texto por conviverem, lado a lado, com a neutralidade blanchotiana que se apodera da linguagem e torna a escrita um

exercício de distanciamento e alteridade. É como se os elementos autobiográficos do livro fossem também eles puras imagens, tão somente efeito textual sem nenhum lastro verificável. Talvez mesmo o sejam, pois se para o poeta “a experiência é uma invenção” (HELDER, 1979, p. 73), não existe texto que não seja ficção, não existe (não pode existir) eu que não seja outro.

3. O CORPO, O TEXTO, A VIDA

Falo, evidentemente, da
realidade. Quero dizer: da
poesia.
Herberto Helder

Se a escrita, a literatura tradicional – representativa, mimética, em busca da comunicação – parece ser contrariada o tempo todo (ou quase) por Herberto Helder em *Photomaton & Vox*, como abordar o texto, com que instrumentos se aproximar desse conjunto de fragmentos? Pensemo-lo como uma máquina anti-mimética, que não quer rivalizar com o mundo (criando uma realidade de segunda mão, paralela a ele), mas que prefere antes *apresentá-lo*, mergulhando nas infinitas possibilidades de uma escrita da imanência.

Apresentar o mundo requer, antes de tudo, um trabalho de intensa destruição. É preciso demolir a linguagem, despi-la o mais possível de suas funções comunicativas básicas, instaurar a multiplicidade de significados, subverter os sentidos cristalizados pela cultura que as palavras têm. É preciso desvirtuar a sintaxe, criar vocábulos novos (“é bom mexer nas palavras, organizá-las num espaço, estabelecer-lhes movimentos de rotação e translação umas com as outras”, como assevera o próprio poeta) para só então ver a linguagem como uma coisa, tratá-la como uma coisa, um objeto como outro qualquer. É nesse ponto que a linguagem se afasta da transcendentalidade e atinge a concretude de um corpo. É nesse ponto que Herberto Helder trabalha em *Photomaton & Vox*, interessado que está em fazer uma literatura autocentrada, criadora de sua própria realidade, dotada de ritmo, pulsação e universo particulares (ainda que esse ritmo e esse universo particulares estejam em conexão permanente, como numa interface, com outros corpos, outras realidades). No fragmento “a mão negra”, o autor nos adverte, em

tom próximo do ensaístico, sobre as propriedades da escrita – mas antes valeria dizer – da sua própria prática escritural:

O valor da escrita reside no facto de, em si mesma, tecer-se ela como símbolo, urdir ela própria a sua dignidade de símbolo. A escrita representa-se a si, e a sua razão está em que dá razão às inspirações reais que evoca. (HELDER, 1979, pgs. 59-60)

Qualquer um minimamente familiarizado com a obra poética de Herberto Helder poderia reconhecer aqui uma espécie de poética, de declaração de princípios norteadores do próprio trabalho. As metáforas obscuras, as imagens circulares, as obsessões vocabulares tão comuns à sua literatura parecem se esclarecer aqui: se a escrita, como ficou dito, “representa-se a si” e “urde a sua própria dignidade de símbolo”, ela abandona a mimese em favor do seu próprio funcionamento. Antes se preocupando com o movimento interno que se desencadeia do que os significados comunicativos que por ventura possam se criar a seu redor, a escrita, nesse sentido proposto pelo poeta, se assemelha à vida. Anterior a qualquer preocupação com a comunicação, o sentido e a lógica, a vida de um corpo existe, sobretudo e primordialmente, em função de sua própria energia. Um corpo, uma vida, antes de significar, existe. E é assim que a poesia (os textos) de Herberto Helder se colocam: como um organismo vivo: “No âmbito das funções e valores simbólicos, o poema é o corpo da transmutação, a árvore do ouro, vida transformada: a obra.” (HELDER, 1979, p. 159)

Gilles Deleuze, em ensaio que abre o livro *Crítica e clínica*, “A literatura e a vida”, propõe uma definição da escrita próxima do que vimos perseguindo até aqui para descrever o esforço de Herberto Helder em *Photomaton & Vox*. Segundo ele

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabado, sempre em vias de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. (DELEUZE, 2006, p. 11)

Como se pode notar, o inacabamento e o contínuo fazer-se atribuídos por Deleuze à escrita podem ser também atribuídos ao processo da escrita de Helder, que faz do seu texto um corpo em permanente devir, uma vida em expansão que faz e refaz vocábulos, que desperta inúmeros sentidos sem se fechar em nenhum deles, que cria sua própria realidade sem perder em nenhum momento a conexão vital com outras vidas,

outros corpos, outros textos. Escrever a vida, como numa autobiografia, não parece ser o centro de *Photomaton & Vox*, apesar de todas as conexões possíveis do livro com esse gênero; representar uma determinada realidade, ou mesmo elaborar um extenso ensaio sobre a natureza e as funções da literatura também não o são (ainda que o livro perambule pelo terreno da ensaística em diversos momentos); o que parece, finalmente, adequado para descrever o projeto criativo do texto de Herberto Helder seja a noção de *vida escrita*: mais do que dizer sobre algo, os fragmentos de *Photomaton & Vox* carregam a neutralidade, a corporeidade e o permanente estado de metamorfose que caracterizam a Vida.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. De Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2006; p. 11-16.
- HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.
- HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1979.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Trad. Jovita Maria G. Noronha & Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.
- RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

DINOSSAURO EXCELENTÍSSIMO NO FIO DA NAVALHA DA CENSURA

Helenice Nazaré da Cunha Silva – PUC/RIO*

Sem estremecer, um olho na teia, outro na tira de papel, o Imperador não se precipitava. Mas de repente, se era caso disso, e com uma agilidade inesperada em tão avultada figura, zás, saltava sobre a palavra e devorava-a algures, nesse momento, um mexilhão tinha perdido a voz.

José Cardoso Pires

A epígrafe que norteia este ensaio apresenta de maneira enfática os procedimentos com os quais o Imperador devora as palavras alheias. A questão da caça à palavra do outro é o motivo da publicação da charge de Baltazar (Portela, 1991, p.37.), onde se vê retratada o embate entre políticos portugueses que têm ideias opostas sobre a liberdade de expressão, episódio que ficou marcado por envolver a publicação em 1972, de um livro “infame”: *Dinossauro Excelentíssimo*. Citemos, nas palavras do próprio José Cardoso Pires, os acontecimentos dessa “arena pública”:

Quando o Dinossauro saiu; regressei de Londres para estar presente ao lado do editor e do ilustrador no que viesse a acontecer, mas para assombro de todos nós, em vez da excomunhão que era de esperar, o livro ultrapassou a Censura e teve um acolhimento indescritível. Digo «ultrapassou» porque aconteceu aquele escândalo monumental na Assembleia Nacional, quando o professor Miller Guerra teve a coragem de afirmar que não havia liberdade em Portugal. Foi uma sessão histórica, um berro de heresia! O deputado ultrafascista Casal Ribeiro correu para Miller Guerra a espumar de raiva e para o desmentir citou como prova o infame *Dinossauro Excelentíssimo* que acabava de ser posto à venda em toda a parte. E, pronto, a partir daí a Censura ficou de mãos atadas. Já não podia apreender o livro que o deputado salazarista tinha citado estupidamente como demonstração da liberdade do regime, e, menos ainda, promover a prisão do autor. (Pires, 1999b, p. 36.)

Aparentemente cômico, o episódio põe em destaque a trajetória da fábula *Dinossauro Excelentíssimo*, e, embora não se configure no instante mesmo da Revolução dos Cravos, consegue rasurar as bordas da censura e projetar-se enquanto

* Doutoranda em Estudos Literários de Literatura Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro-PUC-RIO.

“interpretação-denúncia” dos fatos que marcaram a censura em Portugal à época do Estado-Novo.

A fábula *Dinossauro Excelentíssimo* apóia-se em fatos históricos vividos pelos portugueses durante o período da ditadura de Salazar. Além disso, percebemos, no contexto da efabulação, a relação que há entre o homem e o poder, evidenciada nas ações do protagonista Dinossauro, o Imperador, que, revestido de saber e autoridade, exerce esse poder sobre o Reino dos Mexilhões, fazendo uso de sua capacidade de manipular a palavra a fim de submeter o Reino ao silêncio.

Concentrando nossa perspectiva sobre essa face ditatorial do Imperador, perguntamos: Que mecanismos são por ele usados para exercer seu poder no Reino dos Mexilhões?

Em *E agora, José?*, José Cardoso Pires, no ensaio “Técnica de um golpe de censura”, esclarece como, perpetuado durante séculos por diversas gerações, o discurso do poder da censura ainda perdura: “são os milhares de quilômetros de textos lançados às fogueiras e aos arquivos.” (Pires, 1999b, p. 163). Do mesmo modo, em *Dinossauro Excelentíssimo*, o Imperador limpa quilômetros de palavras através de um invento que lhe é muito caro: “a câmara de torturar palavras” (Pires, 1999a, p. 56.), cuja função é semelhante à do celebre “lápiz azul” usado pelos censores portugueses, ou seja, livrar o Reino das palavras que o incomodam, palavras com o significado de “vozes” que o Estado quer, a todo custo, calar.

E para que o estado de rasura consiga sobreviver à linguagem do apagamento, ou que as entrelinhas escapem do fogo da censura, é necessário que se crie uma tênue teia de “significantes”, na qual se pode fazer “as possíveis leituras” das verdades urdidas na malha do poder. E parece ser a fábula esse espaço onde a palavra transita livre em toda a sua ambigüidade, desdobrando os diversos olhares que o contador de história espalha na narrativa.

Para exercer seu poder, o Dinossauro Excelentíssimo teceu sua teia ideológica com a intenção de moldar os espíritos e legitimar o direito de mandar, cassando e anulando o direito de resistir, “com isso justificando e tornando aceitável, como coisa natural, o dever de obedecer. Por isso mesmo, e em certo sentido, os discursos ideológicos, por sobre o seu conteúdo, valem pela função disciplinadora que veiculam.” (Rosas, 1998, p. 259.)

Segundo Rodrigues, “a censura oficial ou oficiosa impunha ao escritor português, à época do Estado Novo, uma permanente e insidiosa auto-censura, apenas ultrapassada

pelo engenho do próprio escrever entre-linhas.” (Rodrigues, 1980, p.76.) Essa estratégia de poder de censura tornou-se extremamente sofisticada na fábula, pois o contador de história relata como o Imperador criou uma rede complexa para “desempestar o Império e as consciências queimando o termo grosseiro e a frase manhosa, e ia conseguindo.” (Pires, 1999a, p.72.) Mas o Imperador

Não se dava por satisfeito. Queria melhor, cismava num remédio infalível que não podia dizer. Reunido no gabinete com alguns mágicos sem passaporte, ligou lâmpadas e megalâmpadas, instalou labirintos, olhos eletrônicos, cabelos de platina, deu instruções secretas a computadores de inconcebível crueldade – e ao ver a máquina a funcionar, esfregou as mãos: agora sim, a música ia ser outra. (Pires, 1999a, p. 55.)

Decretada a “censura”, os dê-erres calam toda manifestação do diferente, de qualquer indivíduo: o vestir, o rir, o falar e o alegrar, ou seja, todas as manifestações humanas que são expressas através de linguagens; em suma, à sociedade é vetada a voz. Desse modo, destroem a fala e constroem o silêncio. Falar é perigoso, porque “fala” implica individualidade.

Bem, por causa da sabedoria estes cidadãos apresentavam um aspecto de fria gravidade. (Como se disse, excelência para a esquerda e excelência para a direita). Tinham obrigado os mexilhões a vestir de escuro porque a vida não estava para graças e decretaram que de futuro o riso seria máscara do desdém, o falar a capa dos ignorantes e a alegria o fumo da inconsciência. (Pires, 1999a, p. 45.)

Passa, então, o “Imperador a escolher palavras, começa magicar um plano para o Reino, a falar numa língua limpa e severa, em que todos se entendessem, ou seja, a dos dê-erres.” (Pires, 1999a, p. 50.) Com esse discurso, elimina rasuras e contradições, ou seja, o “discurso da censura” passa a espelhar-se, de forma plana, nas verdades criadas. Eis a trajetória do Imperador; que fora preparado para esse papel, afinal, “Tendo sido doutor entre os doutores, a sua especialidade era as palavras.” (Pires, 1999a, p.50.)

Quanto tempo gastou o Imperador a estudar a maneira de se ver livre das palavras que o incomodavam? Meses? Anos? O melhor da vida, há quem diga. Bando de espíões batiam as ruas com o encargo de denunciar a língua, confraria de doutores mergulhavam nos compêndios, outros na letra de forma, no diz que diz. A fala dos mexilhões era passada a crivo, havia orelhas de morcego a caçá-la nas dobras da sombra, imagine-se. (Pires, 1999 a, p. 55.)

Depois de muito pensar, o Imperador consegue imaginar um mecanismo mais eficiente para “espionar” a fala dos mexilhões, e instala no Reino uma “máquina de

torturar palavras”, com a finalidade de censurar qualquer discurso que comprometa sua ordem e, ao mesmo tempo, criar um discurso claro, convertendo as “ideias comuns” para todos, e que fosse capaz de limpar os venenos que “pingavam de certeza [...] nas entrelinhas.” (Pires, 1999a, p.51.)

Essa técnica de controle, sob a forma de “olhos electrónicos”, centralizada numa torre, onde “Penetrar no gabinete era impossível” (Pires, 1999a, p.58.), e cuja intenção é ordenar e organizar o Reino, lembra a ideia do panoptikon, isto é, “que o olho veja, sem ser visto – aí está o maior ardil do Panóptico.” (Bentham, 2000, p. 78.)

Envelheceu assim, Imperador ermitão, num ruminar activo e secreto. Fora do casulo, o Forte das Sete Chaves estava em paz: silêncio, corredores de mármore, salas desertas. Mas no gabinete ia o inferno: computadores, zzz-zumbidos, cliques, a fita de registro desfiando condenações. (Pires, 1999a, p. 97.)

O Imperador pode com um olhar confiscar a “visão” dos mexilhões, porque todos os escritos passam por seu computador e pelo crivo da censura, posto que sua posição permite o acesso a quase todos os locais do Reino. Portanto, se o olhar do Imperador procura um controle, semelhante ao olhar panóptico, idealizado por Jeremy Bentham, no qual todos virtualmente são continuamente vigiados, na fábula, esse processo está metaforicamente representado pelos “olhos electrónicos” de um computador, maneira que o Imperador criou para controlar a escrita da oposição.

O Mestre é que não se dava por satisfeito. Queria melhor, cismava num remédio infalível que não podia dizer. Reunidos no gabinete com alguns mágicos sem passaportes, ligou as lâmpadas e megalâmpadas, instalou labirintos, olhos electrónicos, cabelos de platina, deu instruções secretas a computadores de inconcebível crueldade – e ao ver a máquina a funcionar, esfregou as mãos: agora sim, a música ia ser outra.

[...]

No quadro de alarme começavam a tiritar sinais, saltavam luzinhas de piscapisca, e os computadores entravam em acção. Matraqueavam códigos, despejavam registros, à medida que a agonia de sons ia crescendo arrastada pelos zumbidos da corrente, pzz... pzzzz... Tinha caído uma palavra na teia, uma das tais. Pires, (1999a, p. 53-54.).

Contrapondo-se a esse olhar punitivo, o olhar do contador de histórias tem a intenção de denunciar e revelar o que o Imperador esconde em sua torre – os mecanismos com os quais censura e apaga a visão dos mexilhões –, olhar intelectual que nos permite entrever outras verdades e, sobretudo, as que fogem à câmara de torturar palavras ou a qualquer tipo de manipulação da palavra. O narrador se intromete com o seu método de construção discursiva, cuja matéria também é a palavra:

Deus criou o som, o homem fez a palavra. Depois, tal como a fez, aprendeu a destruí-la ou a corrompê-la e senão vejamos. Temos esta fita gravada, repara. Agora, cortando um pedaço escolhido – assim – e colando-o noutro ponto – acolá – podemos, é relativamente fácil, transformar a verdade da voz, até. Confundi-la. Montagem, chama-se a esta operação que, como vês, é fácilima. Mas há processos menos simples e muito eficazes, Ritinha. Se há. (Pires, 1999a, p.53-54.)

Como podemos observar, o Imperador instala em sua torre um segredo que guarda a sete chaves, a “câmara de torturar palavras”, um olho que tudo pode ver, mas nem todos podem vê-lo. Desse modo, o Imperador consegue vigiar o Reino e impor o silêncio com seu “código-espia” (Pires, 1999a, p.58.) e sua “máquina infernal.” (Pires, 1999a, p.58.)

A partir dessa transfiguração, podemos afirmar que cabe ao Imperador “se ver livre das palavras que o incomodavam?” (Pires, 1999a, p.55.), criando para isso uma máquina cuja função é a de limpar os significados da palavra, a “câmara de torturar palavras”; e ao contador de estórias cabe analisar e interpretar as ações do Imperador, a fim de iluminar as zonas obscurecidas pela “História”, desse modo tornando seu discurso uma marca de poder, pois o narrador se posiciona e revela a função dessa “câmara de torturar palavras”.

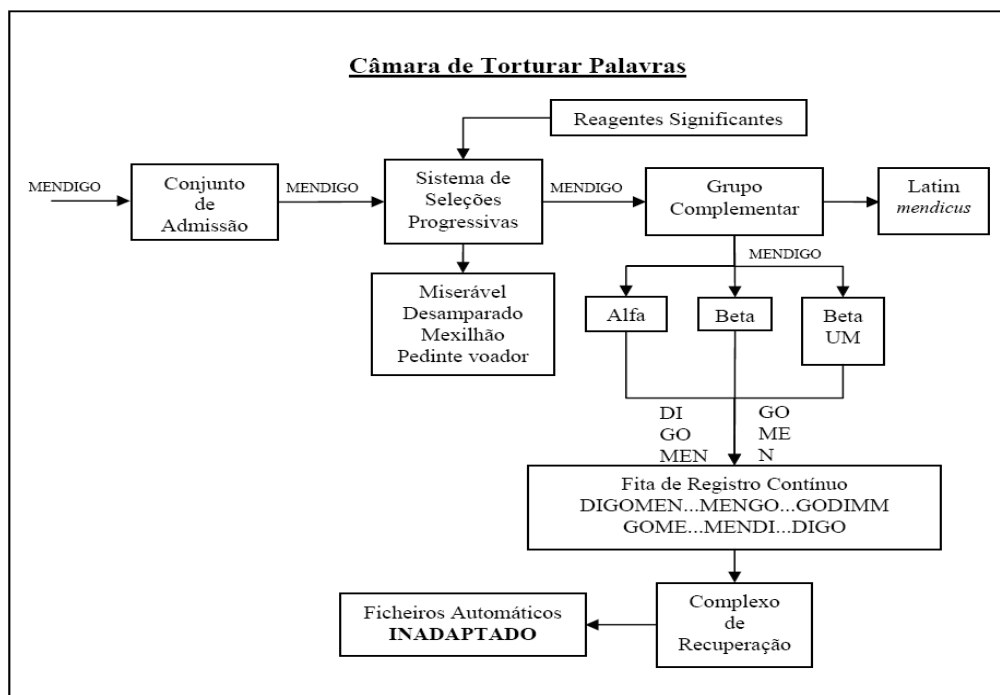
É evidente que essa prática está metaforicamente representada nos mecanismos com os quais a máquina de depuração lingüística se torna a espiã do Dinossauro Excelentíssimo. Em outras palavras, em virtude dessa prática, observamos a dupla face da ditadura: a primeira se refere à disseminação de um discurso marcado pelo “efeito de verdade”, isto é, significando as “verdades” que o Dinossauro cria, escamoteando a realidade do Reino; a segunda é relativa ao ato de censurar, quando elimina na máquina de tortura os vocábulos “manhosos”, o contradiscurso. Portanto, é no Reino dos Mexilhões, que a câmara de torturar palavras vai construir, conforme depuração e manipulação, as “ficções do poder constituído”, “onde verbos e substantivos, cedilha e restante população dos dicionários sofreriam tratamento de último grau” (Pires, 1999a, p.56.)

Observarmos que esse processo dá ênfase às classes gramáticas essenciais para nomear, configurar e propagar ideias. Mas, não satisfeito, o Imperador quer alterar a própria sintaxe ou construção lógica da experiência. Pretende, assim, “trocar” o pensamento lógico que se articula dentro da linguagem, na tentativa de “re-construir” a maneira de entender e significar as “ideias.” (Lourenço, 1982, p. 30-31.)

Por exemplo, uma vez apareceu-lhe o Patriarca do Alto Comércio e, senhores, o que ali ia, o que ali ia. O homem mostrava-se desorientado: “NÃO POSSO MAIS, EXCELÊNCIA. OS EXCELENTÍSSIMOS MENDIGOS TIRAM-ME O SONO COM PEDIDOS.”

O Imperador encolheu os ombros. Trocou simplesmente a palavra: Mendigos? Quais mendigos? – E deu o problema por resolvido: inadaptados é o que o cavalheiro do alto comércio queria dizer. Inadaptados.

(Pires, 1999a, p.52.)



A figura que apresentamos detalha o percurso de uma palavra que sofreu “depuração” para ganhar novo significado, segundo a interpretação do Imperador. Ao ser procurado por um funcionário do alto escalão a reclamar dos “mendigos” que viviam pedindo ajuda, o Imperador, num gesto calculado, faz outra interpretação da situação. Se, num primeiro momento, os mendigos são personagens sem apoio do governo, ao serem renomeados como inadaptados, tornam-se pessoas que estão fora do lugar e, portanto, o governo não pode ser responsabilizado por eles. Nesse caso, o eufemismo para o vocábulo “mendigo” lhes confere a responsabilidade pela não-adaptação às condições de vida em sociedade.

Esses mecanismos de construção de ideias ou significações estão ligados à construção de sentido textual. Eles são questionados dentro da própria narrativa, principalmente quanto à eficácia da pontuação na construção da interpretação subjetiva, pois o ritmo de uma frase pode alterar em muito o significado da mensagem. E o Imperador teme que os “mexilhões-anarquistas”, que dominam a palavra tão bem quanto ele, coloquem a perder todo o mecanismo de censura que ele havia criado,

deixando passar uma vírgula, um ponto de exclamação, sinais que parecem inofensivos, mas que, dependendo de quem os utiliza, ganham vida. De suas reflexões acerca da pontuação, o Imperador conclui intuindo o risco iminente de um ponto a solto.

Espera, raciocinou depois o Mestre, e a pontuação? Momento! a pontuação nas mãos dos mexilhões anarquistas podia muito bem, transformar-se em rasteira e havia que estar a pau. Ou por acaso alguém desconhece que uma reticência jogada a tempo no fim da frase não figura como um rastilho para conclusões inconfessáveis? E o ponto de exclamação? Haverá granada mais aprumo do que um ponto de exclamação?

[...]

O imperador tomou as suas disposições [...]; reticências eram desculpas de tímidos e de inimigos disfarçados [...]. Nas pequenas coisas é que se via onde estava a Ordem, concluiu ele; e em pensamento destacou a palavra entre duas exclamações, firmes e reluzentes como uma guarda de honra de baionetas:

¡ORDEM! (Pires, 1999a, p.95-96.)

Percebemos que essa preocupação do Imperador em colocar tudo em ordem traz subjacente o desejo de limpeza. Na fábula, verificamos que dentro desse projeto de “ordem” e “limpeza” que o Imperador almeja, cabe de maneira implícita a ideia de pureza da qual nos fala Bauman:

A pureza é uma visão das coisas colocadas em lugar *diferentes* dos que elas ocupariam, se não fossem levadas a se mudar para outro, impulsionadas, arrastadas ou incitadas; e é uma visão da *ordem* – isto é, de uma situação em que cada coisa se acha em seu justo lugar e em nenhum outro. Não há nenhum meio de pensar sobre a pureza sem ter a imagem da “ordem”, sem atribuir às coisas seus lugares “justos” e “convenientes” – que ocorre serem aqueles lugares que elas não preencheriam “naturalmente”, por sua livre vontade. (Bauman, 1998, p.14.)

Isto ocorre porque, ao tentar “moldar” o Reino, o Imperador age como “um visionário utópico. Ele desejava um mundo imóvel, a hipnose total” (Enzensberger, 1988, p. 142.), mas para atingir esse objetivo precisa aguçar os punhais, para organizar, adequar e controlar de perto as transformações que deseja promover. A censura será sua bússola, porque com esse instrumento o Dinossauro Excelentíssimo fará girar a engrenagem de seu reino, cuja ordem assegura a regularidade e a estabilidade, em que as probabilidades possam ser controladas desde que sigam uma hierarquia rigorosa; mundo onde as coisas não ocorrem por acaso.

Esse é o ideal de mundo projetado por ditadores que desejam manter o controle sobre todas as situações de um Estado totalitário, ainda que esse controle seja, em última instância virtual. Como já analisamos anteriormente, o Imperador controla o significado das palavras, e esse controle lembra um processo “químico” de limpeza no

compartimento da máquina, denominado Sistema de Seleções Progressivas, onde as palavras capturadas

eram combinadas com outros vocábulos que actuavam como catalisadores ou ‘reagentes significantes’. Por esta operação obtinham-se os sinônimos e as intenções mais ocultas de cada palavra. [...] Devidamente desdobradas nas suas origens e significados, as palavras eram transportadas [...] e simultaneamente enviada para o Complexo de recuperação (lavagem e filtros) que, depois de purificar a palavra, a recompunha e transmitia aos Ficheiros automáticos. (Pires, 1999a, p.57.)

Ora, observamos que o método do Imperador de “limpar” as palavras está ligado à ideia de pôr em “ordem”, mas para isso necessita limpá-las para bem adequá-las às suas intenções. Para Bauman, a pureza é a percepção de que as coisas (eventos) devem ocupar um lugar diferente do anterior, para que se possa ter uma “ordem”. Cada coisa deve ocupar seu lugar, ainda que para isso seja necessário que ocupe lugares que não preencheria “naturalmente, por livre vontade” (Bauman, 1998, p. 14.) O teórico afirma ainda que, contrapondo-se à essa ideia de pureza, o sujo, “os agentes poluidores”, são coisas “fora do lugar”. Conclui que não são as essências das coisas que as tornam sujas, mas principalmente “sua localização na ordem de coisas idealizadas pelos que procuram a pureza” (Bauman, 1998, p. 14.)

Dito e feito. Mãos ao trabalho, e ei-lo a limpar decretos e alíneas, jornais, compêndios – o que calhava. Palavras correntes, mais vivas ou menos próprias, fogueira com elas porque pingavam de certeza veneno nas entrelinhas. Outras, quase esquecidas nas rugas dos pergaminhos, essas é que sim: convinha ir buscá-las, tirar o pó e lançá-las em circulação, quanto mais depressa melhor. E aqui para nós, havia muitas, muitíssimas. Palavras de puro sangue latim e grego, que além dos atestados de nobreza, tinham cheiro santificado, essência de rendas velhas. (Pires, 1999a, 51.)

Nesse sentido a fábula demonstra como o ditador emprega mecanismos para colocar suas “coisas” no lugar que ele imagina ser o mais apropriado. Claro que, como já dissemos antes, a “censura” será seu principal instrumento. Mas o Imperador só consegue eficácia quando começa a debruçar-se sobre o discurso, a organização das palavras já tratadas para serem transparentes. Sabe-se que a propagação de ideias passa pela organização das palavras, e elas não podem, sob qualquer hipótese, perder sua “ordem”, sob pena de “poluírem” as ideias. Podemos observar a preocupação do Dinossauro em “limpar” o discurso na tentativa de colocá-lo dentro de sua “ordem”.

Dito e feito. De camaroeiro em punho meteu-se a pescar vírgulas nas prosas mais turvas; lançou-se atrás do til, essa borboleta, e do trema em lantejoulas;

distribuiu híffens, [...] e à gota de mel, que era o ponto de exclamação, retirou-a aqui e ali para não tornar gulosa a frase. Isto, entre outros exemplos. (Pires, 1999a, 97.)

A citação acima explicita essa questão de limpar e ordenar. A própria seleção vocabular com a qual ele compara os perigos desses elementos já nos remete à ideia de coisas fora do lugar, que se caracterizam como coisas “sujas” ou “desordenadas”. Refere-se à obscuridade, “prosas turvas” e “orações confusas”, coisas sobre as quais não se pode ter controle como “terreno selvagem”, algo que não foi explorado; compara o sinal “til” a uma borboleta, animal que foge rapidamente a qualquer aproximação; à pontuação como excesso a ser cortado – justo o ponto de exclamação, que indica os sentimentos, por isso comparado à gota de mel, que vai provocar a fome da frase –, ou seja, as possibilidades de significados que se acumulam podem deixar em suspenso várias interpretações, pois um ponto pode sugerir muito numa frase. O que percebemos é que esse caçador de elementos lingüísticos sabe muito sobre seu ofício, pois busca exatamente aqueles elementos que permitem escrever nas “entrelinhas”: a acentuação, as possibilidades de significados, a organização sintática e por fim a pontuação, que dá todo o ritmo à frase.

Para o Imperador, deve-se estar sempre atento aos perigos da linguagem, pois ele mesmo já

Tinha visto muito bacharel tropeçar na vírgula e estatelar-se a meio período; ou passar sem dar por ela e perder o fôlego antes do ponto final, o que não era menos desastroso. [...] outros rolavam no ponto final e passavam como doidos por cima de parágrafos. Não era urgente pôr cobro a isto? (Pires, 1999a, 96.)

Mas, apesar de toda a preocupação e do esforço do Imperador em magicar um plano para limpar a linguagem do Reino, como vimos, ele acaba perdendo o controle justamente com a palavra “ordem”, que consegue burlar a “câmara de torturar palavras”, sai pela porteira das fitas para o terreno selvagem do Reino e passa no circuito, “singrando, explodindo, renascendo” (Pires, 1999a, 112.), flutua como uma borboleta propagando num arranjo guloso todas as possibilidades de significar: ORDEM / MEDO / MORDE; finalmente, foge das malhas do Imperador, que perde o controle não só de sua invenção, mas do próprio Reino, pois “o vício da ordem era também a fraqueza dos dê-erres. Mal um vendaval mais forte caía em cima deles, pronto desorganizavam-se” (Pires, 1999a, 94.), diz o contador de histórias.

Certa manhã, estava ele muito sossegadinho a ver se ouvia, caiu um substantivo na rede: Pim!

De braço no ar, investiu contra a palavra, pronto a destroçá-la. Viu-a passar no circuito, singrando, explodindo, renascendo, enquanto a fita de registro anotava:

ORMED... OREDM... DEROM... MORED...

Mored? O Douktor Dinosaurus intrigou-se: seria algum código inimigo?

MORED... MORED...

Insistia o registro, crescendo pelo sobrado fora. E depois:

MORED... ORMED...

ORMED...

DEMO... RRRRR... DEMO...

RRRRRRRRRRRRRRRRRRRR

sinal, ponto, seta – MORDE. (Pires, 1999a, 112.)

O Imperador é traído por um substantivo; assim, a palavra “ordem” destrói a ordem e impõe medo ao Imperador – grande ironia, uma vez que ele fora escolhido em razão de sua qualidade “de camponês de gramática asseada.” (Pires, 1999a, 96.) Nesse episódio, a palavra ganha qualidades animais: é uma cobra, símbolo ligado à traição, com toda a sua capacidade venenosa:

Aqui o enorme Dinossauro enfurece-se. Quis estrangular a cobra que não parava de crescer mas ela parecia assanhada, contorcendo-se nas cinco letras venosas que eram a baba, a peçonha da palavra Ordem. Alongava-se aos uivos do sinal de alarme, subia pelo Imperador acima, enrolava-se nos punhos.
[...]
MEDO... MEDO...
silvava ela, e avançava, destemida.
MEDO... RRR...
Ordem?, urrou o Imperador, trespassado. Ordem... Medo... assoprava a cobra continuando a deslizar da toca dos computadores e amontoando-se aos molhos pelo chão. (Pires, 1999a, 113-114.)

Embora não haja denominação explícita, observamos nessa passagem ou representação a luta entre dois animais representados metonimicamente pelo som que emitem: os “uivos” que as palavras emitem, que nos remetem aos “canídeos”, contrapõem-se aos “urros” do Imperador, que nos remetem à voz dos felinos. Mas, a palavra, além de se exprimir por meio da voz de um animal, também é metamorfoseada em cobra, como foi o Imperador transformado em Dinossauro. Na oportunidade, fazemos pequena digressão: a cobra é simbolizada nos textos bíblicos como aquela que foi capaz de persuadir com astúcia o “homem”; foi a serpente que o fez experimentar o fruto proibido. A partir dessa experiência, o homem teve a consciência de si e da nova visão de mundo. Entendemos, portanto, que a palavra tem esse poder de iluminar, de trazer à baila o conhecimento, e luz à escuridão.

Quando os guardas da Torre das Sete Chaves chegaram à sala do Conselho foi como se tivessem desembarcado num campo de batalhas a fumar de destroços. O ar estremecia com discursos e uivos de alarme, o chão remexia assaltado pela fita de registro, essa serpente. (Pires, 1999a, 115.)

Como podemos observar, o discurso que o Dinossauro deseja é aquele que mantém a ordem, o que mantém suas ideias e não desestabiliza seu Reino. Aquelas palavras são palavras que devem ser banidas, e que se conservem as de “essência de renda velha”. Essa metáfora de efeito brilhante pode nos conduzir à ideia de teia criada pelo poder da “nobreza e da religião”, ou seja, à ideia de “situação estável”, sem que haja qualquer elemento fora do “lugar”, posto que, se houvesse, essa coisa deveria ser banida, “passada a fio de espada”.

É através da “ordem” – uma de suas obsessões – que o Dinossauro procura exercer seu poder de autoridade, determinar as fronteiras de seu território e censurar os discursos. Porém

A dificuldade com essas coisas é que elas cruzarão as fronteiras, convidadas ou não a isso. Elas controlam a sua própria localização, zombam, assim, dos esforços dos que procuram a pureza “para colocarem as coisas em seu lugar” e, afinal, revelam a incurável fraqueza e instabilidade de todas as acomodações. (Bauman, 1998, p.15.)

É o que ocorre com a palavra “ordem” que, de tão cuidada, acaba escapando e “sujando” todo o processo de limpeza que o Imperador criou. Esse fato está associado ao fim da autoridade do Imperador que, surdo e “cego”, enrosca-se na própria fita do computador, sendo traído pelo próprio invento. Esse episódio nos faz lembrar a ideia de “resistência” ao poder, que ocorre dentro do próprio território em que ele se exerce. Percebemos o desespero do Imperador ao ver toda a sua “estratégia” ser “traída”, desarticulada.

Cardoso Pires, com “os sapatos apertados”, descobriu nova dança, fez da fábula uma confabulação, um murmúrio de “denúncia” a meia palavra para um novo leitor “obrigando-o a ler com atenção, forçando-o a ler nas entrelinhas, [...] a esforçar-se por apreender aquilo que ele quis dizer, mas não pôde dizer à vontade.” (Pires, 1999b, p. 165.)

O autor nos revela o enigma ao inverter a ordem das palavras, acaba por inverter toda a “história”. Talvez seja esse o espaço da Literatura que joga com as palavras, como o poder também o faz; mas a palavra transgressora ressoa plural, adquire

significados contextuais, desabrocha camuflada, objetivando rasurar o discurso do poder de censura.

Cabe ao leitor decodificar o enigma. Qual é a moral dessa fábula? O que quer afinal nos ensinar? A moral talvez seja que, apesar de tudo, haverá sempre uma dança a ser descoberta, pois as palavras sempre podem criar novos discursos. “Afinal temos tanto para viver.” (Pires, 1999a, p.148.) Eis a fábula confabulando com a história. Metaforicamente, poderíamos deduzir que o contador de histórias faz explodir uma “versão” da verdade, na tentativa de mostrar uma outra verdade oculta, máscara construída no fio da navalha da censura:

O inverno “liberal” de Marcelo Caetano prometeu-se primavera, anunciando à primeira hora certos caminhos de abertura que corrigissem o colonialismo mental do velho ditador. Uma Lei de Imprensa, pelo menos, em que se pusesse fim à Censura e se pacificasse, como se diz, a Família Portuguesa. Mas em março de 69 o herdeiro de Salazar adiava o projeto; três anos depois, maio de 71, volta à mesma, desculpando-se perante os familiares numa das suas “Conversas” de televisão: “O meu desejo teria sido suprimir a Censura logo que cheguei ao Poder. Mas ...” etc., etc.”. (Pires, 1999b, 1994.)

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

_____. *O mal-estar da pós-modernidade*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BENTHAM, Jeremy. *O Panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. Cismas Portugueses. In: *A outra Europa: impressões de sete países europeus, com um epílogo do ano de 2006*. São Paulo: Cia das letras, 1988.

FEDRO. *Fábulas*. [trad. Antônio I. de M. Neves] Campinas, SP: Ed. Átomo; edições

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da Saudade – Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Dom Quixote, 1982. p.29.

MAILER, Phil. *Portugal A Revolução Impossível*. Afrontamento: Bolso 6, 1978.

PIRES, José Cardoso. *Dinossauro Excelentíssimo*. Lisboa: Dom Quixote. 1999a.

_____. *E agora, José?* Lisboa: Dom Quixote. 1999b.

PORTELA, Arthur. *Cardoso Pires por Cardoso Pires*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.

RODRIGUES, Graça Almeida. *Breve história da censura literária em Portugal*. Biblioteca Breve v. 54. Lisboa: Livraria Bertrand, 1980.

ROSAS, Fernando. *História de Portugal- O Estado Novo (1926 - 1974)*. Lisboa: Estampa, 1998.

CRÍTICA E FICÇÃO NA PRODUÇÃO DE JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA DE 1949Isabelita Maria Crosariol – PUC/Rio¹

Sou investigador da realidade como historiador.
Investigo e procuro aproximar-me da realidade
com os dados que a investigação me dá. Ou
então posso imaginar essa realidade, aí é o
romancista. Ambos estão diante da realidade,
um investiga, o outro imagina.
José-Augusto França

Crítica e ficção. Essas duas palavras evocadas no título deste trabalho parecem sintetizar a trajetória de um dos grandes estudiosos das artes portuguesas: José-Augusto França. Nascido em 1922, na cidade de Tomar, o historiador de arte e também romancista conta com uma vasta produção tanto no campo ensaístico – destacando-se aqui obras como *A Arte e a Sociedade em Portugal no Século XIX* (1966), *A Arte em Portugal no Século XX* (1974), *Almada Negreiros, o Português sem Mestre* (1974), *O Romantismo em Portugal* (1975), *A arte portuguesa de oitocentos* (1979), *A reconstrução de Lisboa e a arquitetura pombalina* (1981), *Os Anos 20 em Portugal* (1992), entre outras –, como no campo ficcional, em que são exemplos ilustrativos a novela *O facadas* (escrita em 1942, mas publicada apenas em 2000), o livro de contos *Despedida Breve* (1958), e os romances *Natureza Morta* (1949), *Buridan* (2002), *Regra de três* (2003), e *A bela Angevina* (2005).

Seu nome é frequentemente associado ao surrealismo português, movimento do qual participou ativamente exercendo atividades sobretudo ligadas à crítica, no período em que integrou o Grupo Surrealista de Lisboa, fundado em outubro de 1947. Contudo, é no ano de 1949 que sua ligação com o surrealismo se acentua em virtude não apenas da realização da I Exposição Coletiva do grupo, mas também da publicação de seu *Balço das actividades Surrealistas em Portugal*. Data do mesmo ano a publicação de *Natureza Morta*, romance escrito pouco tempo depois de sua viagem para Angola, e

¹ Departamento de Letras - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

que, embora seja alvo de poucas análises críticas, estas nem sempre revelam uma unanimidade em relação à sua classificação como romance surrealista.

Se a classificação deste romance é capaz de suscitar questionamentos, a afirmação de que 1949 é um ano significativo da atuação de José-Augusto França como crítico e como romancista revela-se como uma certeza. Assim, foi com o propósito de investigar as contribuições por ele dadas ao mundo das artes no ano de 1949 que este trabalho foi desenvolvido, tomando-se como eixo norteador para as discussões nele levantadas os seguintes fatos: 1) a atuação do escritor no Grupo Surrealista de Lisboa; 2) a importância do *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal*; 3) a escrita de *Natureza Morta*.

Ao longo deste trabalho, pretende-se então analisar as relações de José-Augusto França com o surrealismo, e buscar pistas que possibilitem elucidar se *Natureza Morta*, tendo sido escrito em 1949 (época da vida de França tão marcada pelo surrealismo), pode ou não ser considerado um romance surrealista. Espera-se, com esta pesquisa, trazer uma contribuição não apenas para os estudos sobre o surrealismo português (ainda tão escassos), mas também sobre a produção crítica e ficcional de José-Augusto França.

1 JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA E O GRUPO SURREALISTA DE LISBOA

Em obra intitulada *A aventura surrealista*, Adelaide Ginga Tchen (2001) comenta que o surrealismo, enquanto movimento, começou a delinear-se tardiamente em Portugal. De fato, se na França, em 1919, André Breton e Phillipe Soupault haviam publicado a primeira obra de escrita automática (*Les Champs Manétiques*), em 1924, Breton havia lançado o *Primeiro Manifesto Surrealista* (o *Segundo Manifesto* sairia cinco anos depois) e, em 1928, *Nadja*, de Breton, e *O camponês de Paris*, de Louis Aragon (dois dos mais importantes romances do surrealismo francês) já haviam sido publicados – para citar apenas alguns exemplos –, em Portugal, foi apenas ao final da década de 1940 que o surrealismo apareceu como movimento organizado. Antes disso o que havia eram manifestações isoladas, tais como a discussão por parte da crítica a respeito dessa nova forma de apreender o real, a participação de artistas portugueses em exposições surrealistas na França, ou mesmo a publicação esparsa de obras como o romance semiautomático *Apenas uma narrativa* (1942), de António Pedro.

A justificativa dada pela pesquisadora para esse fato é a de que o início da ditadura em maio de 1926, e sobretudo algumas decisões tomadas pelo seu líder, António de Oliveira Salazar, impediram, a princípio, a penetração efetiva do surrealismo no país. Dentro deste contexto, outro nome se destaca, o de António Ferro, jornalista que, após ter escrito um artigo afirmando que o ditador deveria “martelar constantemente as suas ideias, despi-las de sua rigidez, dar-lhes vida e calor, comunicá-las à multidão” (RAMOS DO Ó *apud* TCHEN, 2001, p. 46), encarregando para isso alguns da *mise-en-scène* necessária, foi chamado para implantar no Estado Novo a “Política do Espírito”, uma iniciativa que visava a proteger “moral e materialmente, todas as iniciativas literárias e todas as iniciativas de Arte” (RAMOS DO Ó *apud* TCHEN, 2001, p. 47).

É assim que, em 1933, o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) é criado e o jornalista assume a sua direção. Todavia, próximo ao final da década de 1940, “a fachada criada que pretendia ser também uma barreira às influências exteriores, destruidoras da harmonia nacional, não era suportada por estruturas fortes e revelar-se-á friável” (TCHEN, 2001, p. 53), e António Ferro é destituído. Desse modo, ocorre uma abertura para a divulgação de idéias que até então circulavam timidamente, incluindo aquelas ligadas ao surrealismo.

Como comenta Alexandre O’Neill:

O surrealismo, em Portugal, toma forma de movimento nesta época. Parte da recusa de continuar a tolerar a monotonia de uma literatura e de uma arte falidas nos seus generosos (passo o adjectivo) objetivos. Três ou quatro poetas e pintores que se tinham estreado no *engagement* neo-realista entram em conflito com alguns conceitos muito partilhados na altura, como o célebre *mot d’ordre*: “é preciso escrever de forma comum para as pessoas comuns”. Em ruptura com tais conceitos e e suas realizações práticas, mesmo sem negar o valor social da literatura e da arte, este grupo pequeno queria *comunicar de outra maneira* com o público. O uso do absurdo (Portugal era uma mina inesgotável de absurdo), operação que consistia em desmontar a realidade e voltar a montá-la numa realidade claramente teratológica, estava entre as preocupações diárias daquele grupo que, sem se dar conta, praticava actividades que podemos definir como paradadaístas. [...]

Desta confluência de actividades, às quais o conhecimento dos manifestos de Breton deram consistência e teoria, nasceu finalmente o Grupo Surrealista de Lisboa, a primeira manifestação da vontade de sair do beco em que a nossa República das Letras e das Artes se confinara. (2001, p. 172-3, *grifo do autor*).

O ano de 1947 marca então a criação do Grupo Surrealista de Lisboa que, do surrealismo francês, incorporou técnicas como as colagens, a escrita automática, o cadáver esquisito, a realização de performances, a elaboração de manifestos, o mergulho

no universo onírico, a valorização do exótico, do incoerente, do maravilhoso. Esta era, acima de tudo, uma resposta “ao mesmo tempo ao ‘modernismo’ academizado de Ferro e à estética ‘progressista’ dos neo-realistas” (FRANÇA, 1991, p. 51).

Alguns dos primeiros membros do Grupo Surrealista de Lisboa foram Mário Cesariny, Pedro Oom, António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira (esses pouco tempo depois se desligariam do grupo, e formariam o Grupo Surrealista Dissidente), Alexandre O’Neill, António Dacosta, António Pedro, Fernando Azevedo, João Moniz Pereira, Marcelino Vespeira, e José-Augusto França. A respeito deste, Adelaide Ginga Tchen afirma que, pouco antes de sua entrada para o Grupo, ele era:

[...] um jovem intelectual conhecido por algum trabalho crítico na imprensa, interessado pelo mundo da cultura e, particularmente, das artes. Transparecendo por vezes simpatia nas críticas sobre o neo-realismo, nunca aderira propriamente a esse movimento; já em relação ao surrealismo, as várias referências evidenciavam o crescente entendimento e valorização do mesmo. E quando no pós-guerra o surrealismo começa a ganhar em Portugal força de aventura, cresce no seu espírito intelectual – até então também ele não identificado com o meio cultural envolvente – um novo interesse que o leva, por intermédio de Pedro, a integrar o Grupo de Lisboa. (2001, p. 98-9)

Ainda de acordo com Tchen, foi por meio de seus ensaios e de suas atividades ligadas à crítica que José-Augusto França agiu dentro do Grupo, o que torna possível afirmar que sua participação esteve “menos ligada a uma certa *loucura* no soltar da imaginação, [...] e mais à ética surrealista, à partilha constante das posições de grupo, a um companheirismo sempre presente em ações políticas e de protesto e, naturalmente, a uma escrita sempre atenta ao surrealismo” (2001, p. 98, *grifo do autor*).

Dentre as atividades desenvolvidas pelo Grupo Surrealista de Lisboa, destaca-se a exposição coletiva em janeiro de 1949, evento no qual foram expostos principalmente trabalhos de pintura, e que foi sublinhado “pela publicação de um catálogo, contendo algumas declarações, e de três ‘cadernos surrealistas’ – *Balanço das actividades surrealistas em Portugal*, de José-Augusto França, *Proto-poema da Serra de Arga*, de António Pedro e *A ampola miraculosa*, de Alexandre O’Neill” (SENA, 1988, p. 223).

Sobre essa exposição, José Augusto França escreveria em 1991:

A exposição teve um duplo significado, dentro de uma nova categoria de imagística poética e ao propor um não figurativismo que havia de se afirmar logo nos anos seguintes. A edição de *Cadernos Surrealistas* que então se realizou (entre eles um catálogo com textos teóricos – e uma capa-cartaz político antifascista que não pode ser publicada) acompanhou a exposição,

valorizada por um vasto *cadavre exquis* em bem sucedida experiência; mas que foi o último acto público do Grupo Surrealista. (1991, p. 53).

A primeira exposição do Grupo Surrealista de Lisboa corresponde, assim, à primeira e única exposição pública realizada pelo grupo do qual José-Augusto França fazia parte. Neste sentido, o ano de 1949 é emblemático, não apenas por representar o auge do surrealismo português (meses depois o Grupo Surrealista Dissidente também faria sua exposição), mas também por ser um marco dos seus “primeiros momentos de desarticulação que, no caso do G.S.L. [Grupo Surrealista de Lisboa], se efectivaram, uma vez que o grupo dispersou-se, não voltando a agir de forma colectiva” (TCHEN, 2001, p. 55). A partir de então, o que se verificaria seria a tomada de posições individuais por parte de seus antigos membros, nas quais a estética surrealista não necessariamente continuaria a se fazer presente.

No caso de José-Augusto França, a década de 1950 seria, como aponta Miguel Real, um divisor de águas entre sua primeira fase – de jovem “experimentador, vanguardista, ensaiador de novas atitudes estéticas, tacteando a abertura a diferentes horizontes culturais” (2006, p. 26) – e a sua segunda fase, de homem “*maturo*, cuja actividade teórica e historiográfica não se evidencia menos ousada e ruptural, inauguradora de um novo período na historiografia da arte em Portugal, mas, agora, restringida à história e sociologia da arte e da cultura” (2006, p. 26).

2 O ANO DE 1949 E A CRÍTICA: O BALANÇO DO SURREALISMO PORTUGUÊS

Escrito em fevereiro e setembro de 1948 (e publicado no ano seguinte), o *Balanço das actividades surrealistas em Portugal* se divide em três partes: “Posição do assunto”, “Pessoas e actos” e “Várias questões em suspenso e um parecer”. Já em seu início, José-Augusto França procura contextualizar o surrealismo português, se modo a justificar o seu surgimento tardio como movimento organizado. Na opinião do crítico:

[...] a razão da falta desse movimento parece ser, simultaneamente de ordem interna: a ausência de tradições duma imaginação criadora e duma inteligência e duma cultura atentas; e de ordem externa: o circunstancialismo que vem limitando a vida portuguesa – sendo, no entanto, claro que ambas as ordens de fenómenos se relacionam e de qualquer forma seria impossível definir-se uma tradição de Arte ou de Pensamento durante este ou outros passados e hostis circunstancialismos. (1949, p. 3)

Desse modo, sem fazer referência direta ao Estado Novo, ou mesmo à “Política de Espírito” de António Ferro, José-Augusto França culpabiliza o contexto de limitação cultural e de cerceamento de novas expressões vivenciado em Portugal desde a década de 1920 (momento em que o surrealismo já manifestava grande força na França) pela defasagem entre o surrealismo português e o francês. Contudo, ele também reconhece que essa situação não foi um impedimento para que outras formas de expressão surgissem, ainda que tardiamente, e apesar de sua incompreensão.

No que tange ao surrealismo, França expõe que o movimento era vez ou outra descrito como “uma Arte, ou um Pensamento, ou uma Moral (ou qualquer outra coisa) retrógrada, decadente, ‘burguesa’ e, sobretudo, ultrapassada” (1949, p. 4), e que esse tipo de afirmação nada mais era do que uma consequência da

[...] falta de compreensão daquilo que o Surrealismo *historicamente* é, faz e representa, e do ângulo materialista de que ele olha para a libertação do homem – falta de entendimento que, em relação ao problema, acaba por limitar a responsabilidade desses críticos portugueses, cuja qualidade ninguém mais do que os Surrealistas desejariam (e necessitariam) poder reconhecer-lhes, em inteira e inteligente camaradagem. (1949, p. 5, *grifo do autor*).

O surrealismo, tal como concebido por Breton, era uma forma de declaração do “*anticonformismo* absoluto” (2001, p. 63, *grifo do autor*), um vício novo capaz de incitar à revolta. Recusando o niilismo dadaísta, o movimento buscava a libertação do homem por meio da arte e da poesia. Mas, como aponta José-Augusto França (1949), esse posicionamento era incompreendido por certos segmentos da crítica portuguesa, que simplesmente menosprezavam aquela nova forma de expressão, rotulando-a com adjetivos inadequados.

Adiante, em seu *Balanço*, ao comentar a respeito do afastamento de escritores como Marcelino Vespeira, Fernando Azevedo, Moniz Pereira, Mário Cesariny de Vasconcelos, António Rodrigues e Alexandre O’Neill do neo-realismo, o crítico argumenta que esse fato, antes de ter sido provocado por um rompimento com os princípios filosófico-morais desse movimento, foi uma consequência da percepção de que a estética por ele teorizada, ao reivindicar a obrigação da arte de documentar a realidade social, não conduzia “aos fins propostos de total expressão humana, [...] mas, pelo contrário, [...] exigindo uma imagem condicionada *imediatamente* por uma necessidade social – mal interpreta e acaba por negar o processo psicológico dialético do acto de criação” (FRANÇA, 1949, p. 6-7, *grifo do autor*).

O surrealismo revela-se, assim, como uma opção para aqueles artistas que, em conformidade com os ideais divulgados no manifesto de Breton, desejavam se aproximar de uma espécie de realidade absoluta, onde sonho e realidade se fundiriam. A esse respeito, José-Augusto França esclarece, em entrevista dada ao jornal português *Diário de notícias*, em 2004, que:

O surrealismo é um dos elementos do realismo. Vivemos na realidade e essa realidade pode ser também sonhada mas quando estou a sonhar crio realidade. Não vivemos no irreal. O contrário de realismo não é surrealismo, é irrealismo. Surrealismo é ultrapassar, oniricamente, aquilo que o realismo nos dá, enriquecendo esse realismo com o imaginário. (*não paginado*)

Isto significa que aquilo a que os surrealistas portugueses se propuseram fazer por meio de sua arte nada mais era do que trabalhar com um novo conceito de real que, do mesmo modo que os outros realismos, não ignorava a existência de um mundo concreto, apenas atrelava a ele a dimensão do sonho. Como expressa o verbete enciclopédico citado por Breton em seu *Manifesto*: “O surrealismo baseia-se na crença na realidade superior de certas formas de associação até aqui negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento” (BRETON, 2001, p. 40).

E como José-Augusto França analisa em seu *Balanço* as contribuições que cada surrealista trouxe para o movimento?

Em “Pessoas e Actos”, o crítico afirma que sua análise sobre essa questão exclui os poetas, críticos e plásticos cujas obras mostraram “duma forma esporádica ou intermitente, ligações ou entendimentos com o Surrealismo” (1949, p.8). Cita, então, António Pedro, António Dacosta, Cândido Costa Pinto mas, curiosamente, exclui o seu próprio nome. Talvez isso se deva ao fato de o crítico considerar seu romance *Natureza Morta* (também lançada em 1949) como obra não-surrealista, o que afrouxaria sua ligação com o movimento.

Após uma breve explanação sobre a importância dos três artistas, França (1949) elabora uma ordenação cronológica do surrealismo português, destacando como evento inicial a participação de António Pedro e António Dacosta na exposição de Pamela Boden, em 1940. A esse evento, sucedem-se a publicação de *Apenas uma narrativa*, e as diversas exposições nas quais Pedro, Dacosta, e Costa Pinto participaram ao longo dos anos 40, incluindo aquelas promovidas pelo Secretariado de Propaganda Nacional. Um dos últimos acontecimentos elencados por José-Augusto França em sua análise

refere-se à publicação dos três *Cadernos Surrealistas*, dos quais o seu *Balanço das actividades surrealistas em Portugal* constitui um dos exemplares.

Como fechamento de seu caderno, o crítico então lança a seguinte questão: “que se deve entender por organizar um movimento surrealista?” (FRANÇA, 1949, p. 14), entendendo-se aqui “movimento” como um termo que, “além de englobar o sentido surrealista de ‘Grupo’, por si própria já, por definição, anuncia a irradiação daqueles que deturpam uma efectiva marcha surrealista, em favor de qualquer mística ou, por outro lado, de qualquer mitologia – casos que sempre poderão acontecer” (FRANÇA, 1949, p. 15). E, como resposta, argumenta que:

[...] organizar um Movimento Surrealista não só não envolve qualquer isoterismo, como também não é algo que se termine como uma tarefa, mas pelo contrário, é algo que em todo momento se elabora com problemas que dialecticamente se repõem – porque, sendo movimento, não pode deixar de se mover.

E, portanto, realmente se concluirá que, em relação ao Movimento, a única certeza que se poderá ter é a pretensão de o organizar. (1949, p. 15)

A organização do movimento surrealista português não se revelou de fato como um grande problema. O ponto mais problemático parece ter sido justamente a sua curta duração. Isto, contudo, não significa que após a década de 1940 não foram mais produzidas obras influenciadas pela estética surrealista – elas foram, e ainda são até hoje (é o caso do livro *O senhor Breton*, de Gonçalo Tavares, publicado em 2008). Mas, o mais importante, isto não significa também que todas as obras escritas no final dos anos 1940 por artistas envolvidos com o surrealismo possam ser classificadas como surrealistas. É o caso do romance *Natureza Morta*, que será analisado a seguir.

3 O ANO DE 1949 E A FIÇÃO: NATUREZA MORTA: OBRA SURREALISTA OU NÃO?

Como exposto inicialmente, não existe uma consonância entre os críticos em relação à classificação de *Natureza Morta* como romance surrealista. Álvaro Manuel Machado, por exemplo, ao realizar um estudo do surrealismo português em *A novelística portuguesa contemporânea* (cuja primeira edição data de 1977), expõe que, “se na poesia o surrealismo manifestou uma certa pujança inventiva, [...] na novelística são raríssimos os exemplos que valha a pena mencionar” (1984, p. 44). Dentre eles, o

crítico destaca *Natureza Morta*, e o define como um romance que se radicou “na tendência surrealista, predominante em poesia” (1984, p. 63).

Já Eduardo Lourenço, no prefácio à terceira edição do romance, afirma que a obra:

[...] nada deve a qualquer inspiração surrealista, como uma leitura aberrante da época ² o deixou supor. *Natureza Morta* é um livro grave, de um confessionalismo pudico, de rara fundura entre nós, sob a máscara distante de uma ficção na aparência, a mais conforme aos cânones de um realismo sem problemas. (1982, p. 9-10).

Alberto Carvalho, por sua vez, no ensaio “Originalidade e actualidade de *Natureza Morta*”, argumenta que classificações de *Natureza Morta* como “romance surrealista”, “tentativa de romance existencialista”, “possível caminho para o romance neo-realista” (levantadas por Jorge de Sena em resenha sobre a obra) “endereço sobretudo conotações de efeitos demarcadores de ‘escolas’ e de espaços ideológicos num pós-guerra fortemente idealizado” (1984, p. 76). Ou seja, nada mais são do que uma tentativa de rotular a obra e encaixá-la em algum grupo (seja baseando-se em um critério formal, temático ou cronológico), desconsiderando, com isso, aquilo que ela tem de diferencial.

A questão que se coloca a partir de então é: que elementos presentes em *Natureza Morta* possibilitariam sua classificação como romance surrealista?

Em primeiro lugar, um breve resumo da obra se faz necessário. O romance de José-Augusto França narra a história de uma professora lisboeta (Júlia) que, tendo ido para a África em consequência de seu casamento por procuração com António Gomes – um colono português sobre o qual se dizia que havia matado um negro e que, após passar dezessete anos em São Tomé, decidira morar em Angola – onde já estava há nove anos –, desencanta-se com o cenário que lá encontra. Sua constatação é a de que, ao contrário do que se veiculava na metrópole, a vida na África era sofrida e incômoda. A África lhe parecia ser o lugar da morte, um mundo não humano “onde os homens tinham perdido a sua condição, onde as mulheres choravam a sua sorte” (FRANÇA, 1982, p. 124).

Ao comentar no “Posfácio do autor, a distância” a respeito da elaboração de *Natureza Morta*, José-Augusto França expõe que ela resulta das imagens que observou

² Eduardo Lourenço não está aqui se referindo ao comentário de Álvaro Manuel Machado, mas a alguma crítica publicada quando do lançamento de *Natureza Morta*, e na qual a obra, a exemplo do que ocorre em *A novelística portuguesa contemporânea*, era relacionada ao surrealismo.

em Angola quando lá esteve em 1945. Sabe-se que o exótico e o mundo dito “primitivo” eram alvo dos interesses dos surrealistas franceses na década de 1920, já que esses atendiam ao pressuposto de que era “na *negação* do que existia enquanto arte e discursos consagrados no Ocidente que se encontrava o motor da procura por outros mundos, mundos estes que pareciam escapar do discurso racionalizante do Ocidente e à representação objetivante do real” (LAGROU, 2008, p. 224, *grifo do autor*).

A fala proferida por Mário Cesariny com Daniel Filipe na 1ª Exposição Surrealista em Luanda, em 1953, evidencia a existência de semelhante interesse por parte dos surrealistas portugueses em relação à África:

A África é o último continente surrealista. Tudo o que antecede, combate ou ultrapassa a interpretação estreitamente racionalista do homem e dos seus modos tem a ver com um sentido surrealista da vida. A África goza do privilégio raro de não ter produzido nem o cartesianismo nem nenhum dos sistemas de pensamento e acção baseados em universos de categorias. A África conhece um mito que nós ignoramos. Julgamo-la adormecida no passado e está talvez perfazendo o futuro. (CESARINY, 1997, p. 73)

Porém, no caso da ida de José-Augusto França para Angola, trata-se de uma situação bastante diversa desta apontada, já que sua viagem não foi motivada pelo desejo de se aproximar de artes não-ocidentais (consideradas menos racionais e, portanto, mais livres), mas pela proposta de emprego que o escritor recebeu assim que terminou a graduação: “Recém-saído das Histórico-Filosóficas da Faculdade de Letras, eu tomara conta de negócios de família, à doença e à morte de meu pai; da liquidação deles resultara esta ida para a África, onde outros me esperavam, com um lugar de adjunto de direcção” (FRANÇA, 1982, p. 207). Lá trabalharia até 1946, ano em que retornaria a Portugal.

Ainda em “Posfácio do autor, a distância”, ao comentar sobre Júlia, França esclarece:

Júlia foi isso tudo – meu duplo, diz o Eduardo Lourenço, que lá sabe, com ciência de prefaciador, e porque não? Não a conheci em África, mas conheci o marido que a receberia tal e qual, se a história lhes acontecesse, ou ela existisse – como certamente algures existiu. Uma história imaginada que é tão lisboeta como angolana, entre a Moraes-Soares da minha infância e uma plantação de açúcar junto do Quanza. Dois sonhos, dela e do marido? Vários sonhos, afinal – nunca sonhados, na sua essencial frustração. Os que iam, os que não voltavam, o cancro de um, a indiferença de outros – este fundo rural do português filhando em terra alheia, à minguia de própria, cuja saudade se esvai e esquece, com o tempo imperdoável. E eu via-os chegar ao escritório da Companhia, nhurros, de olhar assustado, passando por uma pensão miserável antes de partirem para o mato. (1982, p. 211)

As páginas de *Natureza Morta* apresentam, então, a experiência dessa mulher metropolitana – “síntese dos muitos que imaginaram outras Áfricas e nela se perderam” (RIBEIRO, 2004, p. 148) – em um espaço rústico que lhe causa estranhamento. Trata-se, portanto, de uma situação oposta à verificada no romance *O camponês de Paris*, de Louis Aragon – considerado uma das grandes obras do surrealismo francês –, em que o narrador (o camponês que dá título à obra), ao dirigir seu olhar para a capital francesa, não a vê “como o cidadão ou o burguês – estes sim seus habitantes nativos – e por esta razão seu olhar é revelador do insólito” (NASCIMENTO, 1996, p. 24).

No caso da obra de Aragon, o olhar do camponês se detém às ruínas da cidade, e procura inventariar o que está em vias de se extinguir, evidenciando um duplo movimento de vida e de morte na narrativa. Neste processo:

A cidade enquanto “natureza viva” é apreendida como renovação perpétua de movimentos diversos, o que determina que ela traga em seu seio a morte, que espreita a todo momento. Pois se é certo que uma de suas faces estampa profusão de vida, a outra só pode estampar desagregação e morte. (NASCIMENTO, 1996, p. 28)

Já no romance de José-Augusto França, o olhar de Júlia, personagem que não narra a história – e daí a impossibilidade do discurso do narrador de, ao falar de um outro, ser capaz de traduzir sem o filtro da razão as percepções e os desejos desse alguém que ele observa –, é frequentemente dirigido para tudo aquilo que a faz lembrar da morte que a todo custo ela deseja evitar.

Todavia, se nos romances de França e de Aragon o estranhamento do olhar daquele que caminha por uma paisagem é um ponto em comum, o que se constata de fato com a leitura das duas obras é a existência de menos aproximações do que distanciamentos.

Enquanto em *Natureza Morta*, por exemplo, o espaço por onde Júlia caminha é nitidamente um espaço geográfico – em que, para além da paisagem inóspita, ela observa os negros com seus olhares assustados, cujos troncos deixavam à mostra o “relevo dos ossos sob a pele, as clavículas esbugalhadas, os braços pendurados, grotescos e miseráveis” (FRANÇA, 1982, p. 68), assim como os capatazes que lhe tiravam o chapéu “fazendo as curvaturas que se apresentavam diante dos brancos” (FRANÇA, 1982, p. 68) – n’*O Camponês de Paris*, o espaço onde o narrador verdadeiramente se move não é o da Passagem da Ópera, tampouco o do Parque Buttes-

Chaumont, mas o das “areias [...] extremamente movediças, das entranhas do ser” (PONGE, 1999, p. 60).

O que se valoriza, portanto, no romance de Aragon, não é a realidade externamente observada, mas a captada a partir da eliminação das barreiras entre interior e exterior, sonho e vigília, razão e intuição. Já em *Natureza Morta*, o que se destaca é sobretudo a denúncia feita à colonização portuguesa na África, por meio da exposição das adversidades lá encontradas. Assim, diferentemente do que se veiculava pelo Estado Novo, o desejo de ter uma condição de vida melhor do que a que se tinha em Portugal revela-se na obra como uma ilusão. Em Angola todos eram oprimidos, brancos e negros. Todavia, uns bem mais que outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho partiu do propósito de verificar as contribuições dadas por José-Augusto França no ano de 1949 tanto à crítica de arte como à ficção portuguesa. Para tanto, foram analisados os vínculos que o escritor teve com o Grupo Surrealista de Lisboa (cuja primeira exposição ocorreu no ano de 1949, mesmo ano em que o grupo se dissolveu), o *Balanço das actividades surrealistas em Portugal* (por ele escrito em 1948, e publicado em 1949) e, por fim, seu romance *Natureza Morta*, também publicado em 1949. O que se constatou ao longo desta pesquisa foi que a participação de José-Augusto França nas atividades do Grupo Surrealista de Lisboa não culminou na produção de obras literárias que pudessem ser classificadas como surrealistas, ainda que alguns críticos apliquem essa definição à *Natureza Morta*. Embora o romance possua uma grande importância, esta não está ligada ao fato de a obra ser surrealista (algo que de fato ela não é), mas à desmistificação que ela promove da África criada pelo discurso do Estado Novo português.

REFERÊNCIAS

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

CARVALHO, Alberto. "Originalidade e actualidade de *Natureza Morta*" in *Revista Colóquio/Letras. Notas e Comentários*, n. 79, mai. 1984, p. 75-78.

CESARINY, Mário. *A intervenção surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997

FRANÇA, José-Augusto. *A arte e a sociedade portuguesa no século XX (1910-1990)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1991.

_____. *Balanço das actividades surrealistas em Portugal*. Lisboa: Editorial Confluência, 1949.

_____. *Entrevista ao Diário de Notícias*. Lisboa: 2004. Disponível em <<http://ofuncionariocansado.blogspot.com/2007/07/jos-augusto-frana.html>>. Acesso em 10 mai. 2009.

_____. *Natureza Morta*. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

LAGROU, Els. “A arte do outro no surrealismo e hoje” in *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS, ano 14, n. 29, p. 217-230, jan./jun. 2008.

LOURENÇO, Eduardo. Prefácio in: *Natureza Morta*. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

MACHADO, Álvaro Manuel. *A novelística portuguesa contemporânea*. Lisboa: ICAAP, 1984.

NASCIMENTO, Flávia. Apresentação in: *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

O’NEILL, Alexandre. “A marca do Surrealismo” in *Já cá não está quem falou*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008

PONGE, Robert. “Surrealismo e viagens” in *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

REAL, Miguel. “José-Augusto França, a década de 50 e as Córnia” in *Unicórnio, etc.: mostra documental*. Lisboa: BN, 2006.

REIS, Carlos. *História crítica da literatura portuguesa: Do neo-realismo ao Post-modernismo*. v. 9. Lisboa: Verbo, 2006.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos: Império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

SENA, Jorge de. *Estudos de Literatura Portuguesa III*. Lisboa: Edições 70, 1988.

TCHEN, Adelaide Ginga. *A aventura surrealista*. Lisboa: Colibri, 2001

_____. “Surrealismo e revolução. Da responsabilidade desejada ao envolvimento coletivo” in *Estéticas do século XX*. Coimbra: Quarteto. 2001.

CARTAS DA GUERRA, ANTÓNIO LOBO ANTUNES: A MEMÓRIA ENTRE A GUERRA E O SUBLIME

Ismahêlson Luiz Andrade dos Santos - Universidade Nova de Lisboa¹

Organizado por Maria José Lobo Antunes e Joana Lobo Antunes, *D'este viver aqui neste papel descripto*: Cartas da Guerra revela uma coletânea de textos do, posteriormente, escritor português António Lobo Antunes, e nos é apresentado sem qualquer percurso ou nuances de ficção. É ele, ali, personagem real, presente em suas palavras penetrantes, que funcionam como agulhas que costuram sentimentos que lhes são tão íntimos e sucessivos, os quais, são expostos num gesto que emendam duas faces antagônicas: o amor e a guerra. Tratam-se de cartas que podem ter sido escritas sem qualquer preocupação literária, onde as formas, o estilo, ou a mais exata utilização da palavra e frase não estavam propositalmente presentes nos artifícios do escritor, entretanto, é inegável que linhas, traços, perfis da sua escrita permeiam em cada carta, formando um fio condutor que interliga, de uma maneira ou outra, toda a sua obra.

Muito se tem dito e muito se dirá, certamente, da obra de António Lobo Antunes, estudos e críticas garantidos pela sua ininterrupta evolução, quando cada novo lançamento é aguardado com a expectativa de um novo labirinto do ser a ser trilhado. Discursos que se encontram, que se assemelham, dados que se repetem em meio a dados consecutivamente novos, e nada é velho quando se trata da sua obra carregada dos referenciados labirintos, pois são caminhos que podem até ser repetidos, mas sempre apresentam novas perspectivas de leituras, um novo olhar, uma nova imersão na profundidade do ser. Instantes que se fragmentam e que se completam, entrelinhas que emitem discursos objetivos e plurais ao mesmo tempo. *D'este viver aqui neste papel descripto* é tudo isso, carta a carta, como o são os demais livros, livro a livro.

Cartas da guerra foram escritas durante o período da Guerra Colonial Portuguesa, para a então esposa do remetente, quando, aos 28 anos, ele foi convocado

¹ Doutorando em Estudos Portugueses, especialidade de Literatura Comparada, pela Universidade Nova de Lisboa. 2009.

para combater, no Leste de Angola, na fase final daquele marco da história de Portugal, e, assim, casado em agosto de 1970, partiu em 6 de Janeiro de 1971 rumo à guerra na África. São cartas que tiveram três momentos de interrupções, marcados por três períodos bem próximos e curtos, e por acontecimentos determinantes. O primeiro se deu nas suas férias em Lisboa, durante 35 dias em Setembro de 1971; o seguinte, entre Abril e Julho de 1972, com a chegada da família a Marimba, até que a sua esposa adoece com hepatite e é hospitalizada em Luanda; e o último período se dá entre Agosto de 1972 e Janeiro de 1973, com o regresso da família a Marimba. Dados que nos são apresentados no Prefácio do livro, datado em Lisboa, Março de 2005, pelas filhas do escritor, organizadoras do livro e que realizam a publicação pela “vontade expressa” (Antunes, 2005, p.10) da destinatária das cartas.

A primeira das cartas é datada em 7 de Janeiro de 1971, dia seguinte da sua partida, durante uma breve parada em Madeira, quando ele já registra o grau de sua saudade, o seu estado físico e a situação da viagem em si. Numa escrita bem sucinta naquela carta, Lobo Antunes é categórico ao demonstrar as raízes fortes do que viria a ser a sua escrita literária. Em poucas palavras, exatas, percebe-se um universo composto por cenas, paisagens, o corpo e a alma transfigurados em texto, memória. Um breve espaço de tempo, intervalo durante o percurso da viagem, mas, já naquela sua carta, o tempo é desafiado, e ele compõe imagens e sentimentos interior e exteriorizados, numa transcrição emotiva, sensível, informativa, material que em algum momento resultam em roteiro para os seus romances.

Lobo Antunes declara a sua saudade, o ter dormido um pouco e o não estar enjoado; a comida ótima, a imagem construída entre a orquestra que toca e o preço do tabaco americano, que é o mesmo que o Sagres; a orelha que melhora, referência à extração de um quisto; as próximas paradas por Luanda, Luso, Gago Coutinho; o incentivo ao estudo da esposa, a coragem, a paciência. Já no final, juntamente com o verbo no pretérito poderia conotar um estado de segundo plano para a mulher tão amada, mas, a credibilidade e a intensidade das cartas seguintes reforçam incessantemente e garantem uma leitura e interpretação de um desejo quase sem limite, e uma declaração de um amor quase obsessivo, marcado, desde a primeira carta, pelo “Lembra-te de mim”, “Mil beijos”, “Beijos, beijos e beijos.” Marcas de despedidas e que se juntam a declarações possessivas como “Meu querido amor”, “Minha jóia querida”, “Meu amor querido”, “Minha jóia adorada”, “Minha querida jóia linda”,

“Minha jóia preciosa e querida”, “Minha alma amada”, que se repetem nas quase 300 cartas que compõem o livro.

Cartas da guerra é um campo vasto para reflexões comoventes e ternas, quando são revelados sentimentos íntimos, desejos de um homem, emoções que são contrastadas por dramáticos cenários doloridos e sangrentos da guerra. Entretanto, tais cenários não ocupam mais espaço do que a paixão, embora estejam ali, presentes, a guerra vivenciada e sentida numa paisagem ininterrupta, viva, as quais, muitas vezes ficam em entrelinhas. São fatos adiados para serem contados posteriormente; são censuras, são textos interceptados, e, assim, não é exatamente a guerra o que o escritor mais destaca naqueles instantes, mas sim o amor e o desejo. E está ali uma visão valorosa a respeito da guerra, boletins contundentes, perspectivas e previsões incertas: “Não sei o que será o meu futuro por aqui, mas para Abril devo partir para regiões mais inóspitas, talvez Ninda ou o Chiúme, onde nunca se dorme descansado [...] e os sobressaltos são constantes.”, (Carta datada em 9.3.71), e o corpo, o físico e sentimental inclinam-se para o lado da imensa paixão pela destinatária.

Deste viver aqui neste papel descripto são declarações contextualizadas que revelam o cotidiano de um relacionamento íntimo, um mundo pessoal. Ao ultrapassar a via unilateral do remetente e destinatário, alcançam o interesse de uma coletividade, quando tais declarações, compreendidas por sentimentos e informações, ultrapassam as duas partes de interesse inicial, ponte de relação e de edificação de um mundo, e tornam-se uma leitura que leva o homem a compreender uma parte da história, de um povo, de uma nação. São cartas, em sua origem mais exata, mas são cartas que podem significar abordagens diversas. Entretanto, como destacam as prefaciadoras, “qualquer que seja a abordagem, literária biográfica, documento de guerra ou história de amor, sabemos que é extraordinária em todos esses aspectos” (Antunes, 2005, p. 11). O lamento de um amor separado, fisicamente, mas que era intensificado pelos mais íntimos desejos e sentimentos. A juventude fervilhando de desejos que se acumulavam dentro de um corpo e de um amor que, semelhantemente, eram aquecidos pelas esperanças de um reencontro para bem em breve, urgente. A fantasia, a imaginação elaborada, tudo para amenizar a inquietante saudade física e o emocional, como apresentado na carta de 17-1-71: “Olha gostava que tirasses retratos e me mandasses, como se nos tivéssemos conhecidos por correspondências, sim? Faz de conta que eu sou um africanista com boas intenções.” Faz de conta!

O desejo parece escorregar-se pelas cartas, quando as palavras parecem ter sabor e cheiro na escrita de Lobo Antunes. O desejo pela mulher, a ternura e o amor renovados, ambicionados para o reencontro como antes fora, como sempre fora, e constantemente sugerido pelas suas recordações. A guerra e o desejo que se misturam em suas lembranças, entrelaçando fios que transcrevem o passado tão presente. Como afirma Espinosa (2007), no seu terceiro livro da *Ética*, “aquele que se recorda de uma coisa com que se deleitou deseja possuí-la nas mesmas circunstâncias em que na primeira vez com ela se deleitou”. O desejo daquele homem que, na carta seguinte, uma semana após a primeira e depois de já ter se despedido com “muitos beijos e muitas saudades e muitos beijos outra vez” (Antunes, 2005, p. 199), retoma com a ansiedade do retorno, do amor e do desejo que parece se escorregar pelo corpo: “Como eu gostaria de voltar, de voltar depressa para poder ver-te, tocar-te, falar-te, meter a minha chave na fechadura do teu corpo, [...], apertar-te o peito com as mãos, [...], lembro-me de pormenores absurdos” (14.01.71), e, declara, poucos dias depois: “Coloco o meu pénis na forquilha do teu corpo.” (20.01.71), “Apetece-me doidamente acariciar-te as pernas [...]. Descalçar-te devagarinho e beijar-te os dedos um a um. [...] introduzir o meu pénis no teu púbis e gritar de prazer durante muito tempo” (9.4.71), e, ainda, entre outros momentos constantes, envolvido em desejo e erotização, “beijo-te a boca, os olhos, as orelhas, o peito, a garganta e outra vez a boca, e ponho a mão no teu sexo.” (28.01.71). O desejo e o imaginário presente, verbo presente, o que pode nos fazer lembrar de Sartre, para quem o ato de imaginação é um ato mágico. “É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto em que estamos pensando, a coisa que desejamos, de modo a podermos tomar posse dela” (*apud* Ricoeur, 2007, p. 69), encantamento que Ricoeur considera que equivale a uma anulação da ausência e da distância. Satisfação encenada, a “quase-presença induzida pela operação mágica”, “dança diante do irreal” (Sartre, *apud* Ricoeur, p. 69).

Em seu esboço fenomenológico da memória, Ricoeur (2007) afirma que a memória é o nosso único recurso para significar o caráter daquilo que declaramos nos lembrar, e que a imaginação tem como paradigma o irreal, o fictício, o possível e outros traços que podemos chamar de não posicionais. O amor e a paixão tão intensos e que geram no homem, o autor das cartas, uma ânsia de realizações íntimas: trazer, para um possível presente, aquilo que, de fato, está ausente.

A viagem ainda no começo, e já nos deparamos com cenas sequenciadas por lembranças segredadas, quando, entre parênteses, o autor recorda de um lugar

carregado de significados latejando em sua memória, e destaca, entre parênteses, ações de lembranças fotográficas não reveladas para além de espaços íntimos: “(Vou ter saudades da Rua Filipa de Vilhena 14 6º Dto, uma casa que entrou na história natural do nosso amor.” Ricoeur, ao observar a memória corporal, afirma que

“as lembranças felizes, mais especialmente eróticas, não deixam de mencionar seu lugar singular no passado decorrido, sem que seja esquecida a promessa de repetição que elas encerravam. Assim, a memória corporal é povoada de lembranças afetadas por diferentes graus de distanciamento temporal: a própria extensão do lapso de tempo decorrido pode ser percebida, sentida, na forma da saudade, da nostalgia.” (2007, p.57)

A Rua Filipa de Vilhena 15 6º Dto deixa de ser um lugar comum para ser um lugar de memória. Ainda como apontado por Ricoeur, “a transição da memória corporal para a memória dos lugares é assegurada por atos tão importantes como orientar-se, deslocar-se, e, acima de tudo, habitar.” (2007, p. 57). Aquilo que entra para a história natural de um amor é marcado por forte representação e, da mesma maneira, o é o lugar, como destacado pelo autor, deixando espaços que podem despertar curiosidades àquele que desconhece o que tais imagens levaram a destinatária a se recordar e vivenciar. De um lado, o acontecido; e de outro, o lugar. Ao afirmar que o ato de lembrar de nossas viagens e de ter visitado lugares memoráveis se dá na superfície habitável da terra, Ricoeur enfatiza que as “coisas” (2007, p. 57) lembradas são intrinsecamente associadas a lugares. Em seus estudos a respeito da obra de Proust, Walter Benjamim (1985) declara que o ato de rememoração é, em primeiro lugar, visual. Dessa maneira, o processo de rememoração está associado à visualização de pessoas, lugares e objetos. São as fotografias e as cartas recebidas, os lugares relembrados, presentes nas cartas aqui referenciadas: “Cá chegaram os primeiros retratos da mãe e da filha. Num deles parece ao canto a tua santa velhota, telefonando com ar preocupado.” (Chiúme, 6.7.71).

Cartas da Guerra não são textos autobiográficos, se em sua mais genuína expressão, enquanto gênero, não foram escritas com o propósito de tornar célebre a individualidade do seu autor, mas, de certa maneira, o são, tornam-se, em seus percursos e resultados, quando celebra a vida de um homem de amor e de guerra. Ao descrever, relatar, narrar os seus próprios sentimentos, suas emoções, há um documentar das suas próprias experiências do estar distante, da separação, do vivenciar um passado e um presente. Ao escrever as suas cartas entre dois espaços tão antagônicos, o autor apresenta intensas reflexões sobre a vida e interliga instantes do

tempo, contextualizando-os. A reflexão, a solidão, o amor e a guerra tornam-se palco de um processo de autoconhecimento. São história reunidas em uma única história. Um documento de paisagens de uma guerra, de uma cultura, a vida e busca de um povo, a história de um lugar específico, e o amor, principalmente o amor, pois nunca teríamos o privilégio de conhecer *D`este viver aqui neste papel descripto*: Cartas de Guerra, se não fosse o amor ali eternizado: “nada disto importa porque nos temos um ao outro até ao fim do mundo” (14.1.71), eternidade tantas vezes afirmada, convictamente. Nunca teríamos, da mesma maneira, o privilégio de conhecer a intensidade do sentimento de um autor que, já em suas cartas da guerra, nos faz conhecedores de metáforas, imagens e estrutura narrativa que sinalizavam a grandeza da sua obra.

Narrar e narrar-se enquanto necessidade de falar do próprio ser e de cenários outros, mas relacionados a si mesmo. Um conjunto de instantes e história que formam a vida, aquilo que se vai dia após dia, o que somos, o que vivemos, o que fazemos, narrado e declarado em *Cartas da Guerra*, e que acompanha e acompanhará o autor, e que será para sempre lembranças, possíveis recordações, impregnados nas paredes da memória. O tempo que pode morrer em seus deleites metafóricos e em suas estruturas físicas, mas, também, o tempo revivido, resgatado entre a guerra e o amor de cada dia. Histórias e cartas lidas, relidas, lembradas; o tempo que não pára na imensa exposição dos quadros expostos no interior de cada um. O individual e o coletivo. Novamente, Ilha de Madeira, Luanda, Gago Coutinho, Zâmbia, os elementos do Movimento Popular de Libertação de Angola, a gravidez da mulher, as recordações, a solidão e a saudade, “a melancolia sem remédios” e as minas: “mas eu vou fazer o possível para ver onde ponho os pés.” Tudo na mesma carta, ainda a segunda, a bordo do Vera Cruz, em 14.01.71, num movimento de situações que antecipam o decorrer dos dias e das cartas seguintes.

Ao referenciar “as cartas seguintes”, falamos com a certeza da importância de cada uma delas, entretanto, recorreremos mais diretamente a uma seleção feita no decorrer de nossa leitura, pois em sua totalidade trata-se de um campo vasto de análise, de dados, informações e sentimentos. Esse campo semeado e pronto para a colheita de uma memória marcante, densa, quando os passos guerreiam entre lutas que combatem a guerra que defende um povo e reacende dia após dia o amor, base fundamental do combatente António Lobo Antunes.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. *D'este viver aqui neste papel descripto* - Cartas da Guerra. ANTUNES, Maria José Lobo, ANTUNES, Joana Lobo (Org.). Lisboa: Dom Quixote, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidos*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ESPINOSA. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

**MEMÓRIA E HISTÓRIAS PRESENTES: A CONFIGURAÇÃO DE UMA
IDENTIDADE CULTURAL ATRAVÉS DOS TRÂNSITOS CULTURAIS
DISCURSIVOS NOS ROMANCES PARTES DE ÁFRICA E VOU LÁ VISITAR
PASTORES**

Ítalo Almeida de Oliveira - UFBA¹

O que é ser um escritor na contemporaneidade? A pergunta pode parecer estranha e também pode evocar uma série de respostas que visam responde-la. Porém problematizo-a e faço uma segunda pergunta. O que é ser um escritor e intelectual na contemporaneidade? Haja vista, hoje vivemos num tempo em que as dinâmicas sociais, culturais e literárias fundem-se formando um campo epistemológico sólido, evidente e reconfigurador de trânsitos discursivos, identitários e étnicos, e a figura do intelectual escritor é posta no centro de várias discussões, sendo sua figura de extrema importância no mundo político-social e literário.

No âmbito dos estudos culturais a figura do escritor intelectual está em alta, pois analisa-se nesse espaço de estudos as várias maneiras comportamentais do escritor em relação a um posicionamento de si sobre o outro e sobre os principais acontecimentos políticos e sociais dos locais de origem desse outro, sobretudo quando a fala sobre o outro proporciona uma reconfiguração identitária e histórica.

É notório pensar que a figura do intelectual e também escritor sempre é lembrada em acontecimentos que envolvam guerras civis, batalhas entre nações e que a simbologia do homem opinante é sempre instigada para se mediar estes conflitos. É pensando nestas nuances que esta comunicação pretende mostrar os resultados de estudos e análises de obras lidas no projeto: O Escritor como intelectual em países de língua portuguesa da Universidade Federal da Bahia.

O recorte para discussão destes resultados toma-se como análise a obra *Vou Lá Visitar Pastores*, do escritor português, mas naturalizado angolano, Ruy Duarte de Carvalho e a obra *Partes de África* do autor moçambicano, mas naturalizado português, Helder Macedo. Ambos, além de concentrar a figura de escritor intelectual

¹ Estudante do 7º semestre do curso de Letras Vernáculas da UFBA. Atua nas linhas de pesquisas de Literatura Comparada e Documentos da Memória Cultural de literatura portuguesa, africana e brasileira.

exercem a atividade de poeta, etnógrafo e ficcionista, estes atributos para o Ruy Duarte de Carvalho e, a função de professor, poeta, escritor, crítico literário para Helder Macedo. No desconcertante *Vou Lá Visitar Pastores*, a inicialização da obra advém de uma viagem realizada em 1994 por Ruy Duarte de Carvalho ao Sul de Angola para visitar os povos Kuvale. A viagem, que posteriormente resultará na escrita e publicação do romance em 1997, ocorre num momento em que Angola vivia um impasse social entre diversas etnias da nação. Os impasses ocorridos naquele momento podem se associados a uma difícil transição política pela qual a nação estava atravessando: período pós colonial e de pós independência. Para Rita Chaves, professora de Literatura Africana da Universidade de São Paulo, “a questão da formação identitária em Angola após um período pós-guerra, torna-se complexa haja vista que se trata de um país que contém em seu espaço territorial uma ampla diversidade de línguas, etnias e crenças”. (CHAVES, 2001).

Ao tratar dos povos Kuvale na sua obra, Ruy Duarte de Carvalho aborda questões identitária e memorialística dos povos do sul de Angola e problematiza a questão de homogeneização das identidades em Angola. Esse trato em relação às identidades de Angola, que visa à homogeneização, excluiu uma formação identitária dos povos Kuvale que na concepção dos discursos oficiais não faz parte de um projeto de nação angolana. É válido dizer que nos meados do século XX, Angola estava se inserindo na Globalização, fator preponderante para se entender o porquê da homogeneização das identidades no país.

Este “projeto de nação” amplamente patrocinado pelas elites dominantes angolanas excluía e inferiorizava a identidade dos povos Kuvale. Os povos Kuvale, povo nômade do sul de Angola vive basicamente do roubo de gado e faz desta atividade sua engrenagem social. Por manter este hábito, os povos Kuvale são excluídos deste projeto de nação, somente sendo lembrado como recurso folclórico propagandístico das instituições oficiais de turismo da nação angolana. Em consoante a isto, faltam aos povos Kuvale políticas de infra-estrutura, saúde e educação, além de um trabalho de subversão discursiva que os inclua neste projeto de nação.

Em Face destes acontecimentos, Ruy Duarte de Carvalho se insere nestas especificidades ideológicas adotando uma tímida, porém sólida, estratégia que é a de escrever. O ato da escrita, segundo Jacques Le Goff “permite à memória coletiva um duplo progresso, o desenvolvimento de duas formas de memória. A primeira é a

comemoração, a celebração através de um monumento comemorativo de um acontecimento memorável”. (Le Goof, p.427).

O sujeito discursivo que é Ruy Duarte escreve e escrevendo subverte, tenciona choca institucionalmente se insere nas especificidades conflituosas da sociedade em que vive. É adotando posições de si em relação à identidade do outro e reelaborando o passado social de Angola e dos povos Kuvale é que Ruy Duarte põe a literatura e a figura do intelectual num espaço de atuação que faça do momento histórico, que chamamos de pós moderno, um espaço de mediação entre a convergência de culturas, memórias e povos num presente de total diálogo de reconstrução de temas e instabilidades sociais vividos hoje nas literaturas de Língua Portuguesa.

Ao problematizar a questão memorialística e reconfiguradora da identidade dos povos Kuvale e também de uma formação identitária social angolana, a figura do intelectual escritor em um país de língua portuguesa vai colaborar para traçar um caminho que discuta política, impasses sociais, potencialidades, convergências e especificidades.

HELDER MACEDO E O MOSAICO DE SENTIDOS PARTES DE ÁFRICA

Para Benjamin Abdala Júnior, no livro *“Literatura, História e Política: Literaturas de Língua Portuguesa no século XX”* a modernização pressupõe rupturas que têm implicações políticas. A citação de Benjamin encontra um espaço de compreensão quando se lê a obra *Partes de África* do autor moçambicano Helder Macedo. Na obra, mais uma vez temos a recorrência à questão da identidade cultural e a reconfiguração memorialística, tendo como partida a vivência de Helder Macedo em Moçambique durante o período da sua juventude e infância.

Construída num jogo narrativo, a obra *Partes de África* configura-se como num mosaico de sentidos, aonde Helder Macedo vai citando fatos reais, rememora o período de dominação portuguesa em Moçambique, ficcionaliza alguns fatos históricos, insere questões autobiográficas, desdiz do que tinha dito e ao final projeta um nó mental na cabeça do leitor.

A abordagem de um fator de um caráter identitário em *Partes de África* não se distingue o que é *“verdade por ter acontecido”* *“da verdade sem ter acontecido”* (P.Ap.15). Para Teresa Cristina Cerdeira, dissertando sobre a concepção de História e

Memória no romance de José Saramago-, e por extensão em grande parte da ficção contemporânea, inclua-se aí a obra *Partes de África* explica-nos que o “*passado mais propriamente, não se recupera não se resgata, mas se representa naquele sentido mesmo do jogo teatral*”. Para Macedo, o discurso histórico e memorialístico apresenta várias lacunas em sua exposição, sendo o espaço da ficção, o local apropriado de representação do não dito, que por sua vez abre-se espaço para uma visão crítica.

Outro fator que inclui a questão memorialística e identitária vai tratar com a questão autobiográfica do autor. Sobre Helder Macedo e seu relato autobiográfico, Marisa Corrêa da Silva aborda: “o indivíduo funciona então, como metáfora de relação de mão dupla entre colônia e metrópole. Essa analogia pode ser levada adiante ao percebermos que o narrador se espelha e traça um retrato de si mesmo, mediante outros personagens, o pai, o irmão etc.” (Corrêa da Silva, p.94).

Helder Macedo, que é filho de um administrador colonial, vivenciou a guerra civil moçambicana. Este acontecimento marca sua vida e vai servir de instrumento para que na escrita de *Partes de África* este acontecimento seja alvo de uma crítica a esta empreitada colonial promovida por Portugal. A relação imperialista entre Portugal e as colônias africanas não se tornaram sólidas, ocasionando desta maneira um imperialismo frouxo, sendo os contatos com as nações africanas uma forte característica de trânsitos culturais.

Ironicamente, o nome do romance: *Partes de África* vai surgir para evidenciar uma África (território) e um Moçambique (nação) com várias diversidades representadas, mas que a oficialidade do discurso português a recalcou e apagou dos seus anais históricos.

Marisa Corrêa da Silva, dissertando sobre esta atitude portuguesa, aborda que “enquanto metrópole, Portugal carecia de poder e estrutura para impor-se como centro forte: o contrato social entre Portugal e colônias formou-se de modo mais frouxo, mais plástico, a imagem de uma Lisboa-metrópole jamais sendo suficiente”. (Corrêa da Silva, p.90).

De uma maneira de ativar subjetividades e adotar posicionamentos de fala sobre mim, em relação ao outro, ou mesmo de deslocamentos conceituais, Helder Macedo, assim como Ruy Duarte de Carvalho, se insere numa perspectiva de intelectual contemporâneo que subverte história, conceitos cristalizados por veículos canônicos, apresentando uma leitura rizomática de fatos que deixaram marcas em suas referências culturais e identitárias, e que na contemporaneidade a maneira de melhor representa-las

ou subvertê-las é utilizando o espaço da escrita, abrindo espaço para novas formulações de conceitos nos países de literatura de língua portuguesa.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Literatura, História e Política: Literaturas de Língua Portuguesa no século XX. São Paulo: Ática, 1998.

CARVALHO, Ruy Duarte de. Vou Lá Visitar Pastores. São Paulo: Gryphus, 1997.

CHAVES, Rita. A formação do Romance angolano. São Paulo: FBLP, 1999.

LE GOOF, Jacques. História e Memória. In: Memória; tradução Bernardo Leitão [et al] – 5ª ed. - Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.p-419-477.

MACEDO, Helder. Partes de África. Romance. Rio de Janeiro: Record,1999.

JOGOS INTERPRETATIVOS EM TRÊS CANTIGAS DE FERNAN PAEZ DE TALAMANCOS: ENTRE O RISO E O POLÍTICO

Itatismara Valverde Medeiros - UFBA¹

1 A SEXUALIDADE NO CONTEXTO RELIGIOSO DA IDADE MÉDIA

O Cristianismo teve início na Palestina, com uma pequena seita judaica. A nova religião ganhou, ao longo dos séculos, um caráter universal. Para os homens e mulheres da Idade Média o Cristianismo era uma religião de salvação. Como afirma Baschet (2006, p. 20), a Idade Média era “marcada por uma sociedade guerreira, que vivia sua existência terrena em uma lógica de salvação e combate de luta entre virtudes e vícios, alma e corpo”. Sendo assim, a oposição entre o bem e o mal era essencial, no Cristianismo medieval. Os pecados e as virtudes constituíam categorias fundamentais para ordenar a leitura do mundo, no presente, passado e futuro.

Le Goff (2002, p. 22), resume a vida medieval nas seguintes palavras: “[a] vida aqui em baixo é um combate, um combate pela salvação, por uma vida eterna. Pois, herdeiro do Pecado Original, o homem está arriscado a se deixar tentar, a cometer o mal. Confrontam-se nele o vício e a virtude, pondo em jogo seu destino eterno”. Acredita-se que o enorme sucesso da moral dos vícios e virtudes se liga ao fato de que ela oferece um discurso globalizante sobre o mundo, ou, mais exatamente, um discurso sobre a ordem da sociedade conforme os critérios clericais. Ao mesmo tempo, a dualidade moral era a justificativa fundamental da intervenção da Igreja na sociedade, que visava a libertar os homens do pecado, protegê-los do mal e a mantê-los no correto caminho que levava à salvação.

Nessa época, a imagem ideal da pessoa humana representava um equilíbrio do corpo e da alma. O objetivo primordial da Igreja era afastar a sociedade do que ela considerava pecado, vício, transformando-a em uma sociedade cheia de “virtudes”, principalmente no que se relacionava ao sexo. Para isso a Igreja, como hoje, possuía dogmas a serem seguidos. Segundo Baschet (2006, p. 420), “definir a imagem ideal da

¹ Professora substituta da Universidade Federal da Bahia.

pessoa humana como uma articulação hierárquica e dinâmica entre corpo e alma constitui uma poderosa ferramenta de representação social, em um mundo em que o clero, distinto justamente pelo seu caráter espiritual, assume uma posição dominante”. Portanto, Igreja como modelo social hegemônico, institucional², ideológica e litúrgica pode, então, ser definida como uma articulação do corpo espiritual e carnal que ordena o mundo material para fins materiais e celestes. (BASCHET, 2006, p.422)

A Igreja passou por grandes reformas nos séculos XI e XII, que, segundo Baschet (2006, p. 421), lhe “conferem seu mais extremo rigor, definem o estatuto dos clérigos pela sua rejeição ao parentesco carnal e sua renúncia proclamada a toda sexualidade. Cabendo aos laicos a tarefa de reproduzir corporalmente a sociedade, eles se consagram à sua reprodução espiritual, através da administração dos sacramentos”.

Pode-se deduzir que a imposição do celibato do Clero, no século XI, constituiu uma garantia à preservação dos bens eclesiásticos que eram patrimônio da Igreja, pois excluía quaisquer direitos legais e eventuais herdeiros dos sacerdotes. Em uma sociedade em que a terra se afirmava como a base de riqueza, o fato de a Igreja converter-se na maior proprietária de terras (graças às diversas doações e às esmolas dos fiéis, às isenções de impostos) ajudava a entender melhor a preponderância que assumiu na sociedade medieval, da qual se tornou dirigente, não só nos assuntos espirituais, mas também nas questões temporais.

No entanto, a influência da Igreja, como afirma Aquini, Denize e Oscar (2003, p. 512),

[...] não se limitou a regulamentar os bens e a vida das comunidades eclesiásticas: sua jurisdição também incidiu sobre os demais componentes da sociedade, os quais se subordinaram aos preceitos canônicos relativos à organização da família, graças à regulamentação do casamento, envolvendo dotes, heranças, direitos de deveres dos conjugues e anulação do matrimônio devido a incesto, bigamia etc.

Como assegura Baschet (2006, p. 449), isso resultou em “uma concepção ambígua, na qual o casamento e a reprodução sexuada são, ao mesmo tempo, depreciados em relação à castidade e, todavia, aceitos sob condição de serem controlados e associados a um laço espiritual”. Segundo Brown (1989, p. 252) “a Igreja cristã se apossa de uma moral sexual e a submete a um sutil processo de mudança,

² Instituição encarnada no solo de suas imensas possessões, engajada plenamente na organização da sociedade dos homens e dotada de uma materialidade ornamentada, cuja riqueza salta aos olhos de todos, mas que, entretanto, só encontra legitimidade pelo princípio espiritual e em nome do qual ela governa as almas e os corpos. (BASCHET, 2006, p. 422).

tornando-a, ao mesmo tempo, mais universal em sua aplicação e muito mais íntima em seus efeitos sobre a vida privada do cristão”.

Para o presente estudo se optou partir da documentação poética, mais especificamente das *Cantigas d'escarnho e mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, editadas criticamente por Manuel Rodrigues Lapa, em sua 2ª edição de 1970³.

Vale enfatizar que as primeiras manifestações literárias da poesia escrita em língua portuguesa podem conter uma idéia de aspectos do comportamento social da época, do cotidiano da sociedade medieval peninsular, entre outras questões, buscando compreender melhor o complexo jogo dialético existente entre língua e sociedade.

Os textos escarninhos medievais ficaram, por muito tempo, esquecidos diante de outros cuja temática amorosa ou épica não desafiava as normas sociais, sempre consagradoras de uma sintaxe dos valores, costumes e práticas. Desse modo, as cantigas de escárnio e maldizer apresentam-se como fontes importantes para o exame do imaginário acerca das sexualidades dos religiosos. Vale ressaltar que não se quer fomentar a angústia estéril da crítica tradicional acerca de tais textos, se seriam ficcionais ou reais. Segundo Sodré (2007, p.141), “[...] o jogo entre o ficcional e o histórico ganha dimensões hoje dificilmente apreensíveis”.

A poesia trovadoresca galego-portuguesa constitui, sem dúvida, um dos fenômenos culturais mais ricos e originais da história da Península. Entre 1200 e 1350, desenvolveu-se na Península Ibérica, a lírica trovadoresca, um movimento poético-musical representado pelas mais diversas classes: reis, grandes senhores, clérigos, pequena nobreza, (os trovadores) e pessoas de camada inferior (jograis). Esses últimos exerciam essa atividade também como profissão. Enquanto os trovadores tocavam e cantavam sem interesse financeiro, os jograis juntavam ao interesse de mostrar seu talento o de ganhar daí algum benefício financeiro (ALVAR; BELTRÁN, 1984).

Os Cancioneiros mostram que a cultura poético-musical não era própria de uma classe. Ao lado de reis, príncipes e de grandes senhores que se denominavam “trovadores”, surge o modelo profissional denominado “jogral”. Esses eram autores de uma série de textos líricos de caráter moralista, satírico, burlesco, paródico e que exercitavam sua atividade quase que exclusivamente em ambiente cortês. Os trovadores

³ Vale ressaltar que há uma 3ª edição das *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, datada de 1995. É uma ed. Ilustrada que reproduz a 2ª, e acrescenta o prefácio da 1ª.

e jograis foram, sem dúvida, os grandes interlocutores culturais da lírica galego-portuguesa.

Foi, sobretudo, na corte castelhana de Afonso X e na corte portuguesa de D. Dinis que foi produzido à maior parte do legado poético galego-portuguesa, conservado nos cancioneiros medievais e quinhentistas. São cerca de 1600 cantigas, das quais quase um terço pertence ao gênero satírico designado de escárnio e maldizer. Por pertencer ao terreno movediço da sátira, este gênero poético é extremamente versátil, quer nos temas, nas formas ou no vocabulário. A sátira galego-portuguesa privilegia o ataque pessoal, em vários matizes, que vão desde a burla, cujo objetivo é despertar o riso e divertir a platéia, até a invectiva de alcance político.

Apesar das diferenças culturais e políticas, galegos, portugueses, castelhanos, leoneses e catalães utilizavam como veículo da sua poesia lírica e satírica a mesma língua: a galego-portuguesa. Apresentando assim, certa homogeneidade, que se impõe perante variantes dialetais da zona linguística de que procede cada poeta. Adquiria uma flexibilidade para poder ser cantada em localidades distantes e diferentes da sua origem, pois, sendo uma poesia que era levada de corte em corte e de cidade em cidade, tinha que se moldar a um padrão linguístico unificado; era uma espécie de *Koiné* literária (RIQUER, 1992, p. 10-11).

Segundo Lanciani e Tavani (1995, p. 7-8), as cantigas de escárnio e maldizer são um conjunto de textos frequentemente diversos entre si, nos temas e modulações tonais. Esse grupo envolve não só as cantigas de escárnio e maledicências de breve alcance e interesse estritamente pessoal, mas também “serventes” morais e políticas, sátiras literárias e de costumes, queixas e lamentações, tenções, cantigas dialogadas e paródias; em resumo, todos os textos que não fazem parte das cantigas de amor ou de amigo são de escárnio ou maldizer.

Parece estarmos diante de dois gêneros inconfundíveis, porém, na prática, essa distinção, por oposição das palavras “cuberta” e “descubertamente”, se apresenta menos clara⁴. Na verdade, essa distinção é muito polêmica, e nem sempre se consegue

⁴Elza Gonçalves e Ana M. Ramos (1985, p. 24) afirmam que a distinção entre escárnio e maldizer vai estar confiada a um recurso retórico presente nas cantigas de escárnio: o equívoco. Lopes (1994, p. 97) diz que o equívoco é estabelecido por formas distintas – através do jogo de palavras, dando um duplo sentido à interpretação, e através do jogo de sintaxe e o ritmo de toda a cantiga.

determinar o tipo de uma ou outra cantiga satírica. O próprio Rodrigues Lapa (1965a p. x)⁵ afirma:

De qualquer maneira, teremos de ver nesta distinção entre cantigas d'escarnho e de mal dizer uma simples pretensão escolástica, que não podemos aceitar incondicionalmente, por não recobrir a imensa variedade da nossa poesia satírica medieval, pelo que se refere à forma e ao conteúdo.

É difícil estabelecer uma cronologia entre os poetas que floresceram em Castela e Portugal, durante o reinado dos monarcas Afonso X e D. Dinis, dificuldade essa devida à escassez de dados e ao contínuo movimento de alguns nobres. Inúmeros poetas só compuseram cantigas de amor e de amigo, carentes de qualquer referência ao mundo que lhes rodeava, o que dificultava situá-las no tempo e no espaço. Portanto, é uma tarefa complexa fazer essa distribuição em uma perspectiva histórico-geográfica dos 154 trovadores e jograis, autores de, pelo menos, um dos textos chegados até nós (LOPES, 1994, p. 24).

Segundo Tavani (2002, p. 342-343), trovadores considerados em um determinado período do século podem pertencer também a períodos posteriores ou anteriores. Além disso, há trovadores freqüentadores de uma determinada corte que, por algum motivo, emigraram, temporária ou definitivamente, por livre opção, ou que, na sequência de fatos políticos, prosseguiram suas atividades em outras cortes. Essas permutações ocorreram, com freqüência, entre as cortes de Castela e Portugal. Assim exemplifica Tavani (2002, p. 351), afirmando que D. Afonso Lopes de Baian era “português, mas viveu na corte castelhana entre 1245 e 1253, voltando, depois para Portugal, onde D. Afonso III lhe confiou funções de governador no Norte do País”.

A obra poética dos trovadores tem sua importância não só pelo seu valor literário, mas, sobretudo, pelo seu valor histórico, pelos dados relevantes que nos levam ao ambiente, à ideologia reinante na Época Medieval; bem como aos costumes e ao século em que a poesia se desenvolveu.

Ressaltamos que os trovadores cujas cantigas foram objetos de um Estudo macro, viveram em meados do século XIII e início do século XIV, com exceção do poeta que por ora faremos algumas considerações: Fernan Paez de Talamancos, que, provavelmente, desenvolveu a sua atividade poético-musical no período anterior a meados do século XIII (OLIVEIRA, 1994, p. 343).

⁵Ressalta-se que se recorreu ao prefácio da 1ª edição de Lapa de 1965.

2 O TROVADOR E O JOGO SATÍRICO EM SUAS CANTIGAS

Trovador galego, Fernan Paez de Talamancos é um dos mais antigos trovadores já documentado. Provavelmente deve ter nascido antes de 1180. A primeira referência documental é de 1204, quando testemunho de venda do priorato do Sar, em Santiago. Foi tenente do castelo de Búbal, entre 1216 e 1242, cuja circunscrição pertence à povoação de Tamallancos. Após 1242, nada se sabe sobre sua produção poética. Sua obra consta de oito textos: cinco cantigas de amor (duas delas jocosas) e três cantigas de escárnio, sendo as últimas, de número (L 134) *Com vossa graça, mia senhor*; (L 135) *Non sei dona que podesse*; cantigas de mestria, com cobras uníssonas, e a de número (L 136) *Quan'd eu passei per Dormãa* cantiga de refrão, com cobras singulares.

Dentre os trovadores que compõem a tradução lírica galego-portuguesa, Fernan Paez de Talamancos apresenta um conjunto de obra relativamente pequeno. No que tange ao nosso estudo, apenas as três cantigas de escárnio e maldizer serão abordadas. Essas cantigas, recolhidas em Lapa (1970) sob os números (L 134)⁶, são: *Com vossa graça, mia senhor*; (L 135) *Non sei dona que podesse*; (L 136) *Quan'd eu passei per Dormãa*.

As cantigas (L 134; 135) apresentam uma curiosa relação temática e estilística. Ambas abordam um tema amoroso, mais especificamente, uma traição por parte do “senhor”. Elas apresentam para alguns estudiosos uma ambigüidade estilística, podendo ser denominadas como “cantar de amor” ou um “escárnio amoroso”. A cantiga *Com vossa graça, mia senhor* é, para Carolina Michaëlis, uma cantiga de amor, tanto que ela a edita no Cancioneiro da Ajuda como tal. Porém Lapa a edita, em sua segunda edição (1970), e afirma que estamos diante de um “cantar d’amor, que é, ao mesmo tempo, e mais ainda, um cantar de maldizer”⁷ (LAPA, 1970, p. 216). No entanto, Lapa afirma na rubrica da cantiga 135, que se trata de duas produções que participam da *cantiga de amor e da d’escarnho*, ou seja, em um momento ele diz que se trata de maldizer, em

⁶ Segundo Pereiro (1992, p. 63), “esta é a cantiga que inicia o ciclo dos escárnios de amor formado por este poema e os dous que o seguen. O motor da cantiga é o desengano e o desexo de vinganza do trovador perante a traizón da dama, que culminará co descubrimento da sua personalidade na cantiga VI”. Ressaltamos que a cantiga VI é indicada em Lapa sob o número (L 136). Lopes (2002, p. 28) vai dizer que o “tom das cantigas vai-se tornando progressivamente mais escárnio. [...] nesta primeira, são ainda utilizadas muitas expressões próprias do amor cortês. Mas trata-se já, de qualquer forma, como anunciam os primeiros versos, de uma cantiga de despedida”. Lopes ainda acrescenta que a abadessa referenciada nas três cantigas é provavelmente uma prima do trovador.

⁷ Vale dizer que a cantiga *Com vossa graça, mia senhor*, não foi publicada na 1ª edição de Lapa pelo seu tom mais cortês; porém pertence efetivamente a este ciclo de maledicências e nos revela um dado importante: o rival do trovador era um cavaleiro vilão.

outro ele diz que são escárnios. Essas variações de gênero atribuídas pelos estudiosos da área só fazem confirmar a dificuldade de se estabelecer normativamente se uma cantiga é de escárnio ou maldizer. Segundo Pereiro (1992, p. 31), estamos diante de um ‘gênero duvidoso’, porém

non podemos deixar de asumir esta dupla denominacion pois, ante um tipo de texto que por veces permiten a ocultación e o disfarce, só a consideración dos contextos nos permitirá dilucidar em grande medida o(s) significado(s) querido(s) pólo seu desenvolvemento e caracterización.⁸

Não se tem dúvida de que as duas cantigas participam das mesmas características temáticas, mostrando dois momentos do mesmo trovador, assumindo, dessa forma, uma relação de continuidade e interdependência. Essa relação de unidade é também percebida, nitidamente, na cantiga (L 136) *Quand’ eu passei per Dormãa*, cantiga considerada cantiga de escárnio. Essa última cantiga assume perfeitamente o papel elucidatório das duas anteriores, aclarando a significação das cantigas e identificando o nome do “senhor traedor”, que aparece agora de cara descoberta, na qualidade de “abadessa”⁹ do convento de Dormãa.

A cantiga *Con vossa graça, mia senhor* trata da decepção do trovador, que ao ser traído, antes de ir embora, vai se despedir da “senhor traedor” (abadessa) por causa de sua traição, revelando-se, no final, um vilão. São esses os versos: *e venho-me vos espedir, / por que mi foste traedor; [...] me vin de vós; e descobrir- / -vos-ei d’ um voss’ entendedor / vilão, de quen vós sabor*. Ele se mostra desiludido pois sempre a amou e serviu, desde que a viu, nos versos: *[e]u vos amei, sempr’ a servir, / dês que vos vi; e dês enton / m’ ouvestes mal no coraçon*.

Na cantiga seguinte, *Non sei dona que podesse*, mantém-se a mesma temática de traição amorosa. O trovador diz que não havia “dona” mais amada que ela entre as donas que o trovador conhecia, se ela não tivesse aceitado a “cinta”¹⁰, causa de toda desafeição; como se pode observar: *Non sei dona que podesse / valê-la que eu amei, / nen que eu tanto quisesse / por senhora, das que eu sei, / se a cinta non presesse*. Mesmo que agora ela o quisesse, ele não aceitaria mais, devido ao desencanto causado, desde quando a “cinta achou”. Vejamos os versos: *quant’eu d’ela desejei / e mi aquel*

⁸ Não podemos deixar de assumir esta dupla denominação, pois estamos diante de textos que as vezes permitem a ocultação e o disfarce, e somente a consideração do contexto nos permitirá elucidar grande parte do significado ou significados pelo desenvolvimento e caracterização. (Tradução livre)

⁹ Abadessa – ‘prelada maior das religiosas’.

¹⁰ Cinta – ‘faixa para apertar na cintura, em redor do corpo’. Vale dizer que a lexia “cinta” pode apresentar-se no contexto das cantigas com outra conotação maliciosa, sugerindo o sentido de “grávida”.

amor fezesse, / [...] / tan muito me despaguei / d'ela, poi-la cinta achei. Segundo Lapa (1970) ao que parece, a expressão “cinta achei”v.14, dentro desse contexto de traição, que aparece em toda a cantiga, significa que o trovador encontrou sua “dona” grávida. O trovador encerra a cantiga dizendo que, dali em diante, será mais feliz, pois encontrou melhor “senhor” a quem irá servir.

A profundidade do amor tratado nas duas cantigas confunde-se com as próprias contradições presentes nos jogos de palavras: *amor/desamor, dona/senhor, trair/servir, salva/castidade/pura*. Segundo Mongelli (2009, p. 193), o trovador Talamancos “faz uso de vários elementos da retórica cortês e subverte-os, para chegar ao extremo do grave crime de traição”.

A última cantiga desse ciclo de escárnio amoroso *Quand' eu passei per Dormãa* (L 136) será a chave para todo esse jogo oculto nas cantigas anteriores. Como afirma Pereira (1992), essa cantiga representa o ato final do prévio escárnio de amor: a identificação da “senhor” traidora das cantigas anteriores, a abadessa do Mosteiro de Dormãa .

Em toda a cantiga acontece um jogo de perguntas e respostas bem claras. O trovador passa pelo Mosteiro de Dormãa e pergunta por sua *coirmã*¹¹, a salva e palaciana. Recebe, porém, como resposta que, nesse lugar em que procura, não há nenhuma mulher pura, lá se encontra apenas a abadessa. Portanto, a abadessa é tida indiretamente como “devassa” (não *salva*), “indelicada” (não *pa[a]çãa*), “libidinosa” (nunca *amou castidade*). Observe-se o dialogo:

Quand' eu passei per Dormãa
preguntei por mia coirmã,
a salva e pa[a]çãa.
Disseron: - Non é aqui essa,
alhur buscade vós essa;
mais é aqui a abadessa.

Preguntei: - Por caridade,
u é daqui salvidade,
Disseron: - Non é aqui essa,
alhur buscade vós essa;
mais é aqui a abadessa.

¹¹ Coirmã – ‘primos’.

Portanto, percebe-se que as três cantigas fazem um ataque malicioso contra os costumes descomedidos de uma abadessa, que é prima do trovador.¹² A crítica ao local não passa despercebida, pois, tratando-se de um mosteiro, o que se espera é encontrar um lugar livre de injúrias e de maus costumes, assim como a pureza de pessoas que habitam o local.

Outra possibilidade de interpretação pode ser dada à cantiga de número 136. O trovador pode estar à procura de uma verdade que ele não consegue encontrar no mundo. Daí a busca por um mosteiro, para obter suas respostas, pois é um lugar que prega sempre a verdade, caridade, castidade. Porém o trovador se depara com a mais cruel das respostas, que é justamente a de que lá é o único lugar onde ele não encontrará a verdade pregada nos discursos moralistas dos religiosos.

CONCLUSÃO

Ressalta-se que o universo das cantigas satíricas galego-portuguesas era segundo Lopes (1994), o espaço social no quais trovadores e jograis se moviam. Nele, esses homens encontravam os alvos de suas chufas e, em suas produções poéticas, enfocavam a sociedade medieval, da maneira como a percebiam, fazendo as suas burlas com uma relativa liberdade permitida pela chamada “licença poética”.

Demonstra-se que a leitura isolada das cantigas cerceia a compreensão das relações intertextuais do ciclo escarninho dirigido à abadessa, pois a invectiva se completa progressivamente ao longo das três cantigas. Com isso, observa-se como o trovador, autêntico representante da sociedade laica, reconhecer as (in)coerências do comportamento dos religiosos na sociedade de seu tempo. Além disso, infere-se que a sátira nessas cantigas não é obra de mera ludicidade (a despeito do entendimento de Giuseppe Tavani, quando percebeu pobreza cultural no movimento trovadoresco ibérico); ao contrário, está comprometida com a insinuação de aspectos políticos, sociais, culturais e econômicos de uma sociedade cujos poderes políticos e eclesiásticos andavam lado a lado. Ressalta-se que uma das razões para que o entendimento desses textos se faça sem quaisquer complicações é a sobrevivência motivadora da sátira ao longo das transformações sócio-culturais.

¹² “O poeta visa a denegrir a imagem de uma parenta próxima (sua coirmã), aparentemente, por despeito, em razão de ter sido preterido por outro. O despeito natural é reforçado pelo fato de o ‘outro’ ser alguém de estrato social inferior – um vilão” (SOUZA, 2003)

Porém, segundo Scholberg (1975), aceitar ao pé da letra, como verdadeiro material biográfico, todas as acusações que se encontram nas cantigas de escárnio e de maldizer seria tão errôneo como crer em todas as declarações de amor eterno e de sofrimento insuportável que se anunciam nas cantigas de amor.

Não podemos esquecer que estamos diante de visões de mundo diferentemente da nossa, e que nosso olhar deve estabelecer uma relação e correlação com todas essas visões a que estamos expostas. Pois como sabemos não existe uma “verdade” e sim varias “verdades”, e cabe a nos como estudiosos da linguagem sabermos interagirmos com essas varias verdades do olhar sobre o outro.

REFERÊNCIAS

ALVAR, Carlos; BELTRÁN, Vicente. *Antología de la poesia gallego-portuguesa*. Seleccion, estudio y notas de Carlos Alvar y Vicente Beltrán. Madrid: Alhambra, 1984.

AQUINO, Rubim Santos Leão de; FRANCO, Denize de Azevedo; LOPES, Oscar G. Pahl Campos. *História das sociedades: das comunidades primitivas às sociedades medievais*. 19. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2003.

BASCHET, Jérôme. *A civilização Feudal: do ano 1000 à colonização da América*. Tradução Marcelo Rede. São Paulo: Globo, 2006.

BROWN, Peter. Oriente e Ocidente: a carne. In: ARIÉS, Philippe; DUBY, Georges (Dir.). *História da vida privada I: do Império Romano ao ano mil*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GONÇALVES, Elsa; RAMOS, Ana Maria. *A lírica galego-portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Comunicação, 1985. p. 17-35.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Cantigas d'escarnho e mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 3. ed. Coimbra: Galaxia, 1995.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Cantigas d'escarnho e mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 2. ed. Coimbra: Galaxia, 1970.

LE GOFF, Jacques. Além. In : LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (Org.) *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Tradução Hilário Franco Júnior. Bauru: EDUSC, 2002. 2v.

LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 1994.

LOPES, Graça Videira. *Cantigas de escárnio e maldizer*: dos trovadores e jograis galego-portugueses. Lisboa: Estampa, 2002. (Obras clássicas da Literatura Portuguesa).
MALEVAL, Maria do A. Tavares. Do Cancioneiro Martin Moxa. In: MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros, MALEVAL, Maria do Amparo Tavares, VIEIRA, Yara Frateschi. *Vozes do trovadorismo galego-português*. Cotia: IBIS, 1995.

MONGELLI, Lênia Marcia. *Fremosos cantares*: antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

OLIVEIRA, António Resende de. *Depois do espetáculo trovadoresco*: a estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV. Lisboa: Colibri, 1994.

PEREIRO, Carlos Paulo Martínez. *As cantigas de Fernan Paez de Tamalancos*: edición crítica con introdución, notas e glosario. Santiago de Compostela: Laiovento, 1992.

RIQUER, Martín. *Los trovadores*: historia literária y textos. 3. ed. Barcelona: Ariel, 1992. 3v.

SHOLBERG, K. R.. La sátira galego-portuguesa em los siglos XIII y XIV. In: _____. *Sátira y invectiva em La España medieval*. Madrid: Gredos, 1975. P. 50-137.

SODRÉ, Paulo Roberto. Uns com outros contra natura, e costûbre natura: sobre a sodomia na sátira galego-portuguesa. *Signum, revista da associação brasileira de estudos medievais*, São Paulo, n. 9, p. 121-150, 2007.

SOUZA, Risonete Batista de. *Os fremosus cantares do trovador Martins Soares*. 170 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2003.

TAVANI, Giuseppe. *Trovadores e jograis*: introdução à poesia medieval galego-portuguesa. Lisboa: Caminho, 2002.

FIGURAÇÕES DA LEITURA EM ROBERTO ARLT E PEDRO PAIXÃO*

Ivan Takashi Kano - UFF**

O achado do romancista consistiu na idéia de substituir essas partes [de uma pessoa real que nos são] impenetráveis à alma por uma quantidade igual de partes imateriais, isto é, que nossa alma pode assimilar. Desde esse momento, já não importa que as ações e emoções desses indivíduos de uma nova espécie nos apareçam como verdadeiras, visto que as fizemos nossas, que é em nós que elas se realizam e mantêm sob seu domínio, enquanto viramos febrilmente as páginas, o ritmo de nossa respiração e a intensidade de nosso olhar.ⁱ

A aventura empreendida por Proust, na busca por abranger a complexidade da experiência individual, parece traçar, nos atos de leitura do protagonista, uma de suas imagens mais prolíficas. Através desta comparação entre aquilo que se toma como real e o universo evocado nos livros, materiais de natureza supostamente contrária, o narrador-leitor nos descreve um processo de *apropriação* peculiar à prática da leitura literária, processo este que serve de metonímia à descoberta de que o mundo se constrói a partir de nós mesmos – e não ao redor de nós. É justamente a partir desta percepção que parece nascer o movimento da escrita, como forma de emprestar ordem à vivência sempre caótica do “pequeno eu”, cujas experiências, embora igualmente pequenas, podem ser também grandiosas, talvez porque irredutíveis, únicas. O ato de ler simboliza, então, a tentativa de apreensão simultânea de si e do mundo que o cerca como instâncias inseparáveis, e atravessa de modo tão definitivo os sentidos que ganha licença para se converter em material autônomo de memória e, enfim, escrita. Neste breve ensaio acerca da produção literária do escritor argentino Roberto Arlt e do ficcionista português Pedro Paixão – a bem dizer, acerca de um romance de cada autor –

* Agradeço à Professora de Literatura Hispanoamericana da Universidade Federal Fluminense, Viviana Gelado, que não só me apresentou, durante a Graduação, a escrita de Roberto Arlt, mas também foi de grande incentivo e colaboração, quando confirmei a vontade de escrever o trabalho comparativo que aqui se apresenta.

** Mestrando em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal Fluminense e Bolsista CNPq, sob orientação do Professor Dr. Silvio Renato Jorge.

, a *leitura* adquire uma figuração específica. Gostaríamos de propor uma reflexão acerca daquele estágio da criação que, sendo aparentemente anterior ao da escrita, deixa nela suas marcas e faz do intertexto a consequência de uma afirmação, a princípio, óbvia: a de que todo escritor que se afirme como tal é antes um bom leitor.

Portokyoto, publicado em Portugal no ano de 2001, e *El juguete rabioso*, novela argentina publicada em 1926, dão conta de narrar a aventura da construção de um sujeito leitor. Mais especificamente, ambos traçam as trajetórias de personagens que, ao perceberem o caráter, no mínimo, deslocado de suas identidades, demarcam o espaço da leitura como mediador do processo de aprendizagem, processo este implicado na própria narração das memórias, seja de um viajante, seja de um protagonista inicialmente adolescente. Como se vê, tal mediação permite não apenas repisar as questões teóricas referentes à relação entre os textos e a memória literária que evocam, mas nos interessa, também, na medida em que possibilita analisar a dimensão simbólica que os atos de leitura podem exercer na negociação das identidades de cada protagonista. Dito de maneira mais clara, temos como hipótese de trabalho a possibilidade de assinalar de que maneira cada autor esboça a categoria *leitor* como uma espécie de paradigma mais seguro de identidade, estabelecendo-o ora como um modo de estar e ordenar as coisas em um mundo de valores cambiantes – como parece ser o deste novo século; ora como meio de transgredir a própria ordem burguesa, que dá suporte ao processo de modernização vivenciado na Argentina de inícios do século XX.

A relação entre leitura e construção de identidade se adensa nas duas narrativas à medida que percebemos o jogo de emascaramento textual implicado no traço biográfico que preside sua produção. Tal afirmativa, como quase todas as que se referem ao campo complexo das “escritas íntimas” – das autobiografias aos blogs, passando pelas memórias e os diários –, solicita alguns esclarecimentos, já que esse tipo de escrita parece embaralhar os papéis estabelecidos entre autor, narrador e protagonista. Cabe assegurar então que, em primeira instância, nos interessa pouco analisar a pertinência da relação de identidade entre estas três categorias, relação a partir da qual se firma, no dizer de Philippe Lejeune, o pacto autobiográficoⁱⁱ. Embora possamos ser seduzidos a reconhecer marcas de um referente externo – ou melhor, perceber os narradores como duplos de Roberto Arlt e Pedro Paixão, os indivíduos –, importa-nos, sim, sinalizar o biográfico como estratégia através da qual se tenta assegurar a identidade entre narrador e protagonista.

Entre os veios dessa construção identitária se insinua, no entanto, uma tensão, mais ou menos marcada, que reside na percepção de uma diferença inerente entre o sujeito da enunciação e o do enunciado – dada pelo olhar retrospectivo daquele que se propõe a recuperar suas memórias. É a partir dessa distância que podemos compreender o relato de Silvio Astier, protagonista da novela de Roberto Arlt, sujeito pobre que finca os pés teimosamente na Argentina da segunda década do século passado e luta por demarcar seu espaço físico, seu espaço literário. Para apresentá-lo de modo mais interessante, aproximamos aqui uma passagem valiosa do escritor brasileiro Rubem Fonseca, cuja afinidade com a escrita de Arlt nunca caberá afirmar historicamente, mas que a roda da literatura torna possível. Diz-nos Fonseca, em um conto intitulado “Intestino grosso”:

Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia o barulho de motores de automóveis.ⁱⁱⁱ

O conto, vale recordar de passagem, encena uma entrevista ficcional em que um personagem escritor nos dá conta de determinadas concepções acerca de sua literatura que estão, como se nota, implicadas com o lugar a partir do qual ele produz sua escrita. Muitas das temáticas e representações que esse personagem refere como suas predileções – a degradação humana, o pornográfico e escatológico, os homens amontoados na metrópole urbana – refletem as do próprio Fonseca, e por certo contribuíram para que *Feliz ano novo*, o volume em que consta tal conto, fosse censurado pela Ditadura Militar brasileira em 1975. No que tange a este ponto de vista, é notável como, cinco décadas antes, o escritor argentino já reivindicava a legitimidade do seu lugar de escrita, de cujo reconhecimento depende o valor que se pode, e se deve, atribuir à sua literatura. Ao emprestar voz a um personagem pobre, Arlt expõe o fracasso do projeto civilizador que imperou na Argentina do começo do século XX, recortando um retrato incômodo de uma sociedade cujas bases se fundam e reduzem a um valor de câmbio no sentido mais restrito do capitalismo. Sequer o valor da cultura escapa desta lógica.

Eixo fundamental do retrato que Silvio Astier faz de si mesmo, a leitura atua como mediadora das experiências vivenciadas por ele, e organiza, com o olhar voltado para o passado, a narração de sua trajetória. A identidade como leitor, para um

indivíduo à margem do imperativo do progresso, parece garantir o direito à resistência. Como já apontou o crítico Adolfo Prieto, “los actos de lectura delimitan el horizonte del héroe, movilizan su conducta, pautan el ritmo de sus etapas de aprendizaje”^{iv}. Os folhetins, histórias de bandidos “más o menos auténticos y pintorescos”^v, estabelecem o paradigma que o impele a fundar, junto aos companheiros de uma adolescência tediosa nas periferias de Buenos Aires, um clube de ladrões, guiado pela leitura “de los cuarenta e tantos tomos que el Visconde de Ponson du Terrail escribiera sobre el hijo adoptivo de mamá Fipart, el admirable Rocambole, y aspiraba a ser un bandido de la alta escuela”^{vi}. O entrelaçamento entre experiências de vida e de leitura dentro da novela vai permitir a Arlt sustentar a crítica feroz à ordem econômica vigente, o que se pode assinalar a partir do caráter simbólico da principal ação criminosa dessa pequena confraria: o assalto a uma biblioteca. Entre um livro e outro, avaliados economicamente, o aprendiz de ladrão encontra mais um de seus modelos de projeção:

Sacando los volúmenes los hojeábamos, y Enrique que era algo sabedor de precios, decía: “No vale nada” o “vale”.

(...)

– ¿Y esto?

– ¿Cómo se llama?

– *Charles Baudelaire. Su vida.*

– Parece una bibliografía. No vale nada

Al azar, entreabría el volumen.

– Són versos.

– ¿Qué dicen?

– Leí en voz alta:

Yo te adoro al igual de la bóveda nocturna

joh!, vaso de tristezas, joh!, blanca taciturna (...)

– Eleonora –pensé–. Eleonora.

y vamos a los asaltos, vamos

como frente a un cadáver, un coro de gitanos”^{vii}

– Ché, ¿sabés que es hermosísimo? Me lo llevo para casa.^{viii}

Sob a égide do poeta maldito e do ladrão vitorioso, e armado até por certo darwinismo^{ix}, o narrador faz do assalto, como já apontou Ricardo Piglia^x, uma metáfora possível para seu desejo obstinado de ler – e de ler apesar de sua condição de excluído –, na medida em que o roubo configura a própria transgressão da ordem por meio da qual, quase paradoxalmente, o personagem força sua inserção na ordem da alta cultura. No plano do enunciado, é a leitura que abre o horizonte de Silvio Astier à possibilidade – ou ao menos à tentativa – de romper com as demandas do trabalho, visto por ele

sempre como degradante. Reforçam-se, então, os traços de um dilema incontornável. A série de tipos e personagens de caráter sempre duvidoso – construídos, ora com mordacidade, ora com ironia, ao longo da narração – ajuda a delinear um extrato social composto por indivíduos cujo valor está resumido à força de trabalho que podem empenhar na construção de um projeto de sociedade ao qual, no entanto, não foram convidados a usufruir. Daí por que, no centro do impasse, o narrador seja tomado pela “la certeza de la propia inutilidad”^{xi}.

Paralelamente, a citação, como prática incontornável da palavra, já não pode ser vista apenas como mero jogo de recorte e montagem, “tesoura e cola”, como aponta a metáfora *Compagnon*^{xii}, mas sinaliza uma forma profanação a um acervo cultural que, como era de se esperar, se restringe à posse de um círculo reduzido de escolhidos. A semântica da apropriação se amplia quando a recordação se interpõe aos versos mal traduzidos do poeta francês. Citar é sedução – ou *solicitudação*, na visão do mesmo *Compagnon* – e sobretudo crime. Não era Rocambole o modelo desse sujeito que se escreve?

Ao tomar de assalto o patrimônio da cultura, a pena, a escrever sobre papéis proibidos – a citá-los –, cria o brinquedo raivosos que é o próprio texto, esse artefato ficcional capaz de detonar, tal como o explosivo criado por Astier na adolescência, as bases do discurso articulado que deu tom eufórico a um projeto de civilização que se impôs à força na Argentina. Não por outro motivo o narrador acentua constantemente ao longo do texto a oposição entre o trabalho de ordem intelectual, ao qual ele se julga mais apto, e aquele que lhe resta desempenhar: “¿Cómo estudiar, si tengo que aprender un oficio para ganarse la vida?”^{xiii} O trajeto ambíguo do personagem, de ladrão sedutor a Judas Iscariotes – nome do último capítulo da narrativa –, já aponta para a submissão diante dos imperativos do progresso e dos vícios que alimentam a ordem vigente.

Enquanto Astier percebe a diferença entre suas etapas de aprendizado com ironia, pode-se dizer que, para o protagonista anônimo de *Portokyo*, narrar a viagem resulta em resignar-se a tal incongruência: “Com tristeza sincera confesso que no que fui já mal me reconheço. Faço minhas estas palavras de Camilo^{xiv} sem pedir licença a ninguém.”^{xv} Das muitas metáforas que desdobram o signo da viagem na literatura – tanto mais para a formação cultural portuguesa –, talvez a mais persistente seja mesmo a do percurso da vida, que possibilita um deslocamento dos referenciais da existência do viajante em direção a outros marcos com os quais, inevitavelmente, ele irá renegociar seu lugar no mundo.

A cada espaço referenciado, a cada divisão do romance, uma linguagem parece atravessar o olhar do protagonista e fazer de uma página lida a moldura que delimita – mas *não limita* – seus horizontes, na mesma medida em que se ampliam outros horizontes, as possibilidades da escrita. Nesse sentido, embora contenha um traço referencial – Pedro Paixão viajou de fato ao Japão, chegando inclusive a publicar algumas narrativas breves que depois fariam parte do romance –, o tecido narrativo assume seu caráter ficcional quanto mais deixa entrever os fios de outros textos em sua elaboração. Primeiro, o texto cinematográfico, em Nova Iorque, que influi no ritmo episódico da narração e vai culminar, sobretudo na parte oriental da aventura, na tentativa de transfigurar imagens em palavras para tentar compreender um repertório cultural alheio ao seu. Depois, o literário, quando a passagem pelo Porto e Kyoto marcam o encontro com Camilo Castelo Branco, Yukio Mishima, com direito a breves referências a Marcel Proust: “Fazem-se umas coisas por outras que de outro modo não se faziam, e falham-se todas. Proust escreveu qualquer coisa assim”^{xvi} (PAIXÃO, 2001, p. 87).

Embora as citações ao grande romancista francês sejam escassas, a recordação de Proust parece ecoar mesmo quando seu nome não tenha sido evocado. Se lembrarmos que, na linha deste ensaio, recorrer à citação significa não só encenar o trabalho da escrita, mas também compreender o que se pode designar como formação de um leitor – aquele que, retomando aqui as palavras de Proust, não só folheia as páginas do livro, mas se apropria dele –, é possível reconhecer, como dizíamos, a presença do romancista francês como o elo que nos faltava para converter o que seriam os incidentes de uma vivência real – a viagem – na aventura autônoma da escrita, que faz surgir o mundo como prática do papel. Nesse sentido, é sintomático que o itinerário que leva o narrador do ponto de partida ao destino apareça no título do romance em uma amálgama de nomes: a viagem, antes de ser um percurso, é uma palavra, *Portokyo*: “Um nome tem um halo, está ligado a uma mitologia que o carrega de cores, sentires”^{xvii}.

Além disso, o gosto pelo detalhe aparentemente insignificante ganha espaço na narrativa e, tal como em Proust, parece comandar a escrita da viagem. Cito o romance contemporâneo:

Ao som do “Let’s Dance” do David Bowie, a rapariga do Mister Donut continua a mergulhar até meio, com os mais delicados dedos, os bolinhos no molho de chocolate. Eu aproveito para fazer o meu primeiro calendário – a minha linha infinita com traços marcados não era um calendário – para tentar determinar ao certo em que dia do mês estou, se hoje é quarta ou quinta-feira

ou sábado. [...] Conto com os dedos, que batem suavemente no tampo da mesa, e depois volto a contar para me certificar de que não me enganei. Mesmo assim não atinjo a absoluta certeza, quero dizer, não me engano a contar, posso porém não estar a contar bem, esquecer-me de uma noite ou de um dia que perdi sem fazer caso, acrescentar um dia ou uma noite que só sonhei sem acordar.^{xviii}

Embora não se possa afirmar uma elaboração intencional por parte do autor português, cremos que há elementos suficientes para sinalizar os papéis proustianos como um dos palimpsestos em que se desenha e confunde, grafia sobre grafia, a escrita de Pedro Paixão. Quando, ao observar um bolinho mergulhar em chocolate, o protagonista inicia uma contagem precária do tempo, parece-nos, no mínimo, enriquecedor recordar da experiência que possibilita ao narrador de Proust buscar o tempo perdido, abandonar-se à torrente da memória. Recordemos o episódio capital:

E mal reconheci o gosto do pedaço de madalena molhado em chá que minha tia me dava [e eis que] todas as flores de nosso jardim e as do parque do sr Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias e a igreja e toda a Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha taça de chá.^{xix}

O tempo perdido em *Portokyo* articula uma viagem interior cuja materialidade nos permite conceber uma outra geografia, um mapa de espaços de leitura que, no conjunto, reforçam as temáticas fundamentais do romance. Cabe lembrar que, devido ao recorte deste ensaio, não pudemos abordar aqui tópicos como a identidade portuguesa, figurada em Camilo Castelo Branco, ou a tensão entre a beleza e a morte, presente nas entrelinhas do diálogo com Yukio Mishima. Vale dizer ainda, para finalizar, que talvez seja inevitável imaginar que o retrato de leitor que nos dois textos analisados se desenha seja o modo com que Roberto Arlt e Pedro Paixão constroem a ficção de si mesmos. Como aponta Lejeune, não se trata de ter como objeto “o ser-em-si do passado (se é que tal coisa existe), mas o ser-para-si, que se manifesta no presente da enunciação.”^{xx} Os nomes de Baudelaire, Proust, de certa forma, são pinçados do imaginário na tentativa de compreender vida e arte como formas inseparáveis de existir no mundo. Na outra ponta do fio, a biografia de nossos personagens talvez não seja outra senão a que dá conta da invenção do leitor, já que citar, já nos ensinava Compagnon, a seu modo, é o elo entre a leitura e a escritura.

REFERÊNCIAS

- ARLT, Roberto. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Reysa Ediciones, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.
- FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.
- PAIXÃO, Pedro. *Portokyo: nuvens à deriva*. Lisboa: Cotovia, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria. In: *Los libros*. n. 29. Marzo-Abril de 1973, pp. 22-27.
- PRIETO, Adolfo. Silvio Astier, lector de folletines. In: *Revista de Letras*. Facultad de Humanidades y Artes, UNR, Año 1, n. 1, Agosto de 1987, pp. 51-57.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. (Em busca do tempo perdido, vol. 1) São Paulo: Globo, 2006.

NOTAS

ⁱ PROUST, 2006, p. 118.

ⁱⁱ LEJEUNE, 2008.

ⁱⁱⁱ FONSECA, 1989, p. 164.

^{iv} PRIETO, 1987, p. 51.

^v ARLT, 2007, pp. 20-21.

^{vi} ARLT, 2007, p. 22.

^{vii} Na edição de *Las flores del mal* (tradução de Antonio Martínez Sarrión. Buenos Aires: Hyspamérica, 1982, p. 40), lê-se o seguinte fragmento: “Te adoro como adoro la bóveda nocturna / !Oh vaso de tristeza! !Oh mi gran taciturna! [...] Me dispongo al ataque y acometo el asalto / Como tras un cadáver un coro de gusanos [...]”. É provável que as diferenças capitais entre a versão transcrita por Arlt e o poema traduzido em 1982 se devam à diferença de tradução da versão que circulava nos anos vinte, à qual o autor argentino teve acesso. Esta é uma das conclusões a que chega Fernando Sorrentino. Ver “Seis curiosidades sobre *El juguete rabioso*”, e especificamente “La mulata blanca y los gitanos necrófagos” <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/juguete.html>. Acessado em 29/11/2009.

^{viii} ARLT, 2007, pp. 45-46.

^{ix} ARLT, 2007, p. 35.

^x PIGLIA, 1973, p. 24.

^{xi} ARLT, 2007, p. 56.

^{xii} COMPAGNON, 2007.

^{xiii} ARLT, 1997, p. 100.

^{xiv} A referência ao escritor Camilo Castelo Branco não será aprofundada neste ensaio, mas ela já aparece como um dos componentes que nos ajudam a reforçar a hipótese de que há uma estreita ligação entre leitura e identidade, dado o impasse vivido pelo protagonista em se encaixar em modelos de identidade nacional mais tradicionais. É importante perceber, nesse sentido, que as citações ao autor de *Amor de Perdição* aparecem apenas quando o personagem passa por Portugal e especificamente pela cidade do Porto, figurando, por meio da leitura, uma tentativa de responder ao problema que a identificação como portugueses impõe ao narrador-viajante.

^{xv} PAIXÃO, 2001, p. 108.

^{xvi} PAIXÃO, 2001, p. 87.

^{xvii} PAIXÃO, 2001, p. 153.

^{xviii} PAIXÃO, 2001, pp. 203-204.

^{xix} PROUST, 2006, p. 74.

^{xx} LEJEUNE, 2008, p. 40.

O CÔMICO NA LÍNGUA RÚSTICA SAIGUESA DO TEATRO DE GIL VICENTE

Jamyle Rocha Ferreira - UEFS¹

Os primeiros textos dramáticos vicentinos, escritos no início do século XVI, são inspirados na tradição literária do falar rústico cultivada pelos dramaturgos espanhóis, Juan del Encina² e Lucas Fernández³, ambos contemporâneos do dramaturgo português Gil Vicente. São autos⁴ naturalmente escritos em castelhano, utilizando-se, vez por outra, do dialeto saiguês, e onde estão boa parte dos temas pastoris: a vigília de Natal dos pastores, a descrição da noite de inverno, a troca das *pullas* (luta de palavras), os jogos etc. E, na maioria das vezes, quando o dramaturgo português retoma esta tradição conservará o castelhano e o saiguês como língua das suas peças.

O dialeto saiguês, portanto, era um recurso linguístico que Vicente lançava mão para particularizar o mundo pastoril. A partir do jogo de contrastes entre a linguagem rústica e a linguagem cortesã, pode-se afirmar que constrói a comicidade dos autos. Nesse sentido, o presente estudo pretende analisar os aspectos cômicos que o dialeto rústico exprime ou mesmo aqueles que o próprio dialeto cria com os seus mecanismos e desvios. A fala típica pastoril será analisada nas suas diversas nuances, buscando compreender os recursos de comicidade no saiguês utilizado por Gil Vicente. Para tanto, terá como subsídio textual as três primeiras peças vicentinas: o *Auto da Visitação*

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação de Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana e bolsista Capes.

² Nasceu em Salamanca (1469-1530) e estudou na universidade da mesma cidade de nascimento, tendo aulas do próprio Antonio Nebrija. Viveu entre Espanha e Itália, trabalhando a serviço da corte pontifícia e recebendo favores da mesma. Ordena-se sacerdote, tardiamente, e os últimos anos de sua vida transcorrem em Leão (PRIEGO, 1991, p. 11-15).

³ Nasceu também em Salamanca (1474 - 1542) e estudou sob a tutela dos seus tios, clérigos influentes na vida eclesiástica e universitária da cidade. Bacharel em artes e ordenado sacerdote, prestou seus serviços de músico e organizador de festas e espetáculos religiosos na catedral. Ocupou em 1522 a cátedra de música da Universidade, que desempenhou até 1542, conforme Miguel Priego (PRIEGO, 2004, p. 29).

⁴ Seguindo o *Dicionário de Termos Literários* de Massaud Moisés, a palavra auto vem do latim *actus* e seu significado está para ação, realização, execução, ato. E ele acrescenta que “vinculado aos mistérios e moralidades, e talvez deles proveniente, o auto designa toda peça breve, de tema religioso ou profano, encenada durante a Idade Média: equivaleria a um ato que integrasse espetáculo maior e completo; daí o apelativo que recebeu: *auto*” (MOISÉS, 1997, p. 45). Carolina Michaëlis em sua reconhecida *Notas Vicentinas* ainda esclarece que tudo indica que Gil Vicente apropriou a denominação *Auto* como *título de dramas* da obra *Auto del Repelón* de Juan del Encina, mas, também, das *Éclogas* III e VI do dramaturgo espanhol Lucas Fernández, contemporâneo de Encina e Vicente (VASCONCELOS, 1922, p. 378).

(junho de 1502), o *Auto Pastoril Castelhana* (Natal, entre 1502 e 1509) e o *Auto dos Reis Magos* (Janeiro, entre 1503 e 1510). Não se tem é claro a pretensão de destacar todos os aspectos do cômico de linguagem, nem tampouco discriminar os encontrados nas peças em sua totalidade. Serão apontados aqui aqueles elementos que consideramos de maior relevância para este estudo.

Como ponto de partida, é importante entender que o castelhano rústico é usualmente designado de *saiaguês* que ao ser chamado dessa maneira sugere-se ser inspirado da região de Sayago, perto de Salamanca, Zamora e Ledesma, contudo, como Teyssier (2005) afirma, “não se pretendeu caracterizar a origem dialetal precisa desta ‘língua pastoril’: *Sayago* sugeria uma aproximação com a palavra *sayo*, e *sayo* é, como se sabe, o traje tradicional dos pastores” (p. 32).

Além disso, é possível afirmar que esta língua rústica castelhana parece ter como primeiro texto *As Coplas de Mingo Revulgo*, obra satírica contra Henrique IV de Castela, composta provavelmente antes de 1464. Contudo, o fato fundamental na formação do *saiaguês* foi o uso deste estilo rústico castelhano na boca dos pastores de Natal que se localiza no antigo texto espanhol, *Vita Christi*, de Fray Íñigo de Mendonza, que data muito provavelmente de 1482. Este mesmo modo de falar se apresenta ainda na cena pastoril da peça *Écloga en la cual se introducen tres pastores*, de Francisco de Madrid, composta em 1495. Os três textos por ora citados foram analisados pelo estudioso, Paul Teyssier (*op. cit.*), em sua célebre tese *A Língua de Gil Vicente*. Ele certifica que estes “nos permitem fazer uma idéia do que seria este fundo castelhano do *saiaguês*” (p. 34-42).

Em todo caso, o que mais nos interessa é que esta tradição literária do texto rústico espanhol foi aperfeiçoada em Lucas Fernández e, principalmente, em Juan del Encina e, mais tarde, empregada por Gil Vicente. O modo de falar em questão se apresenta na obra vicentina principalmente nas suas primeiras peças, *Auto da Visitação* (junho de 1502), o *Auto Pastoril Castelhana* (Natal, entre 1502 e 1509) e o *Auto dos Reis Magos* (Janeiro, entre 1503 e 1510). Depois destes, Vicente utilizará este artifício lingüístico no *Auto da Fé* (1510), em algumas passagens do *Auto dos Quatro Tempos* (data desconhecida, mas, certamente, escrito antes do fim do reinado de D. Manuel) e, bastante tempo depois, no *Triunfo do Inverno* (1529) e na *Comédia do Viúvo* (posterior a 1521) (*Ibid*, p. 31-32).

É certo que Juan del Encina é referência fundamental no que diz respeito sobre o estudo deste dialeto porque estilizou a língua dos pastores como recurso para particularizá-los. É por isso que Teyssier (2005) admite que o dramaturgo espanhol

foi [...] quem fez que o “estilo pastoril” operasse a transformação decisiva que lhe confere, por longos anos, os seus traços característicos. Essa transformação consistiu fundamentalmente em *leonizar* a língua dos pastores, introduzindo nela numerosos traços dialetais tomados aos falares regionais de Salamanca, de onde Encina era originário [...] (p. 42).

Não sabemos exatamente os motivos que fizeram com que Encina estilizasse tal dialeto como a língua dramática dos pastores. Francisco Ruiz Ramón (2000) supõe algumas das intenções. Para ele, talvez seja por uma personalização realista (em um tempo e um espaço concretos), comicidade por contraste (contraste entre a linguagem do público cortesão que assistia às representações na sala do palácio), originalidade e liberdade expressivas de linguagem (linguagem de expressões fortes, não travadas por tradição literária alguma) (p. 35).

A captação deste dialeto por Gil Vicente mostra que as potencialidades do falar rústico, no aspecto artístico, são imensas e que merece atenção e apreço. A representação de uma linguagem típica pastoril no contexto cortesão dá lugar a um mundo de contrastes entre o rústico e o civilizado e, por sua vez, acende o cômico. Assim, pode-se afirmar que o saiaguês utilizou-se de recursos e procedimentos que favoreceu a comicidade nos autos.

O fenômeno de produção da comicidade não tem um arcabouço teórico exatamente consensual e muito menos solucionado e esgotado. Contudo, daremos aqui uma atenção especial à teoria do filósofo francês Henri Bergson, explorada no seu conhecidíssimo livro *O riso* (1987), por nos dar uma idéia mais abrangedora do que representa a manifestação do cômico, visto que seus pressupostos se desenvolvem a partir das situações, das palavras e caracteres que se tornam cômicos porque se mostram em cada um deles uma certa mecanicidade ruidosa. Dentre estes procedimentos, nos interessa aqui a presença do cômico na linguagem mais especificamente no dialeto rústico saiaguês.

Se pensar que um dos objetivos da representação vicentina era entreter a nobreza desocupada, certamente só vem confirmar que muitos dos procedimentos estilísticos usados por Vicente eram cômicos. Bernardes (2006) afirma que na obra vicentina “é naturalmente possível distribuir as ocorrências seguindo a tipologia de H. Bergson que

compreende o *cômico de situação*, o *cômico de caráter* e o *cômico de linguagem*” (p. 321). Muito embora seja cabível esta aplicação, Bernardes (*op. cit.*) acrescenta que “no caso vicentino, o fenômeno do cômico não se deixa aprisionar por um critério classificativo tão estanque. O que faz rir o destinatário do teatro vicentino provém de uma grande multiplicidade de fatores sociais, psicológicos e estéticos” (p. 321).

As questões sociais, psicológicas e estéticas sugeridas por Bernardes certamente passa por inúmeras discussões. Discussões como cultura popular e cultura de corte e o momento que viveu Gil Vicente no fim da Idade Média e nos primórdios do Renascimento. O teatro vicentino foi escrito e encenado entre 1502 e 1536, nos animados serões de D. Manuel e de D. João III, e, como já foi apontado por muitos estudiosos, imprimiu no seu teatro a inspiração popular, e, também, a cortesanesca. É praticamente impossível não considerar os referentes contextuais⁵ em que essas peças foram produzidas. A corte portuguesa do século XVI tinha suas particularidades culturais, sócio-literárias e civilizacionais concomitante com algumas tópicas chaves da tradição medieval. O teatro de corte vicentino leva para os palcos a cultura campesina. Assim, Gil Vicente se destaca com “a habilidade para dar em poucos traços as posições antagônicas (em boa parte analogizadas ao confronto rústico/letrado), imprimindo sobre este antagonismo um dinamismo peculiar” (CARNEIRO, 1992, p. 108).

Ainda que se façam ressalvas como Keates (1988) apontou que em Portugal “o nível geral da cultura na corte não era tão alto como por vezes se tem afirmado” (p. 21), há de se considerar que a corte portuguesa naquele período era uma das mais importantes na Europa e que estabelece um claro contraponto com o mundo rústico. Gil Vicente consciente dos traços definidores desta civilização de corte alia ao seu estilo e consagra na literatura portuguesa já na sua primeira peça, o *Auto da Visitação*, o uso do *topos* do rústico na corte.

Sabe-se que a diferença de costumes e hábitos entre povos diversos numa mesma época histórica suscita o riso. Por este motivo, o rústico na corte por se diferenciar na forma de se vestir, nos seus gestos e na sua fala muitas vezes parecia ridículo. Propp (1992) afirma sobre essa questão: “toda *particularidade* ou *estranheza* que distingue uma pessoa do meio que a circunda pode torná-la ridícula” (p. 59). Assim, pode-se dizer que quanto mais é evidente o choque entre as normas mais o cômico é

⁵ Para a discussão da problemática do referencial histórico da corte portuguesa, cf. Carneiro (1992). Pensando ainda nessas questões de cultura e civilização no século XVI, cf. Elias (1994) e Erasmo (1978).

acentuado. É o que Bérqson (1987) propõe com a teoria da incongruência, o riso surge de algo fora da norma.

Nesse ponto, a linguagem rústica do pastor transpõe os limites do sério e estabelece um modo de falar fluido e despropositado no ambiente cortesão. Bérqson (1987) esclarece que o *cômico de linguagem* se distingue basicamente em dois ângulos

[...] entre o cômico que a linguagem exprime e o que ela cria. O primeiro poderia, a rigor, traduzir-se de uma língua para outra, sob pena, entretanto, de perder grande parte do seu vigor ao transpor-se para uma sociedade nova, diferente por seus costumes, literatura e sobretudo por suas associações de idéias. Mas o segundo é em geral intraduzível. Deve o que é à estrutura da frase e à escolha das palavras. Não consigna, graças à linguagem, certos desvios particulares das pessoas ou dos fatos. Sublinha os desvios da própria linguagem. No caso, é a própria linguagem que se torna cômica (p. 57).

Ao nosso modo de ver, o dialeto rústico caracteriza-se por um cômico que a própria linguagem cria. A singularidade do saiaguês e dos cacoetes próprios da fala o fazem essencialmente cômico. Muito embora exprima situações que revelem comicidade. É graças a esses efeitos lingüísticos conjuntamente com outros recursos que a personagem do pastor alcança extraordinária comicidade.

Os traços lingüísticos do saiaguês delineiam a linguagem rústica. Eles se revelam no vocabulário característico: *carillo* (o meu amigo) (APC⁶ 79); *chapado* (belo, bonito) (APC 152); *cordojo* (tristeza, pena) (APC 147-148; MAG⁷ 73); *gestadura* (fisionomia, comportamento) (MAG 153); *hucia* (confiança) (APC 14); *respingo* (salto) (APC 61); *tempero* (o tempo que faz) (APC 6); nas frequentes aférese e palatalizações do “l” em “ll” e do “n” em “ñ” como *llatín* (APC 367); *llogrado* (VIS⁸ 86); *llugar* (APC 275); *llocida* (APC 202); *desllindo* (VIS 24); *rellucientes* (MAG 222); *ñascen* (APC 304); *estrañudar* (MAG 132); *boñito* (APC 387, MAG 23); *añublada* (APC 7); na repetição de partículas e vocábulos; alteração das consoantes “f” e “r” em “h” e “l”; nos verbos rústicos por puro arcaísmo ou por invenção como *asmar* (APC 289) *otear* (MAG 164); nas expressões rústicas; entre outros, etc. Assim, o cômico decorre da deformação da linguagem padrão por ora apresentado no saiaguês como nos esclarece Leite de Vasconcelos:

⁶ Esta sigla será usada ao longo do texto e refere-se ao *Auto Pastoril Castelhana* de Gil Vicente.

⁷ Esta sigla será usada ao longo do texto e refere-se ao *Auto dos Reis Magos* de Gil Vicente.

⁸ Esta sigla será usada ao longo do texto e refere-se ao *Auto da Visitação* de Gil Vicente.

Em obras literárias satíricas tem sido muito usual, já desde a antiguidade, tirar efeito cômico do emprego de expressões pertencentes, ou assim se pretende, a línguas que por qualquer circunstância (histórica, etnográfica ou apenas fônica) se julgam inferiores à do texto geral.

Entre nós vê-se isso, por exemplo: no Cancioneiro Geral de Garcia Resende relativamente à língua dos judeus portugueses; em Gil Vicente, à linguagem popular, ao ceceo dos Ciganos, à aravia, ao picardo, e também à língua de preto ou guiné negro (VASCONCELOS *apud* ABELHA, 2002, p. 87).

Há uma cena no *Auto dos Reis Magos* que nota-se a deformação da linguagem. Na sua terceira peça, Vicente se apropria do cotidiano de dois pastores para traçar a história da visita dos Reis Magos ao menino Jesus. Os pastores, é claro, falam em saiaaguês. A cena em questão é a do diálogo do Frei e dos pastores. Na primeira cena, Gregório recebeu o anúncio do nascimento por um anjo e está perdido à procura do Messias que havia nascido.

Então, os pastores Gregório e Valério, como estão sem saber onde está o Messias, pedem ao ermitão – frei Alberto – para lhes ajudar a encontrar o menino Redentor. A língua saiaguesa dos pastores com a língua castelhana legítima do frei Alberto vai servir de elemento de contraste, e, também, identificar os dois mundos que estão ali sendo apresentados. Esse é um ponto interessante. O cômico de linguagem aqui está bastante reforçado. Pode-se perceber nessa cena o falar da língua dita como padrão pelo frei contrastando a todo o momento com o dialeto dos pastores, considerado a língua fora da norma.

Gregório – Ah flaire sabes do vais
o andáis
a desuso como yo?
dó ñació?
Qu'és la ñueva que me dais?
Por Dios que me lo digais
Ño hagáis
que me muera de cordojos.
Irmitão – Pastor no tomes enojos
que tu ojos
verán quién todos buscais.

(APC 65-76)

Por sua vez, o falar característico do pastor serve para identificá-lo como rústico, enquanto o frei fala em castelhano legítimo, língua literária prestigiada naquele período. Constrói-se, assim, um contraponto lingüístico que certamente evidencia o caráter cômico da cena. A base do efeito cômico é esse desajustamento.

A linguagem do pastor torna-se cômica não só pelos aspectos linguísticos. O pastor fala como um inocente, ingênuo, simples. O argumento já é por si só cômico pela

distância cultural, social e psicológica das personagens, mas a rigidez na linguagem estereotipada do pastor torna a cena ainda mais risível.

Seguindo o pensamento de Bergson, ele crê que os procedimentos de comicidade – *repetição*, *inversão* e *interferência de séries* – podem se manifestar perfeitamente no *cômico de linguagem*. Ligado à *interferência* estaria a *transposição*. A paródia seria resultado de uma transposição do solene para o familiar. Por outro lado, o exagero resultante do processo de transposição da grandeza ou do valor dos objetos também poderia ser cômico. Bergson enquadra ainda neste processo a ironia e o humor. Assim, no momento em que existe *repetição*, *inversão* e *interferência de séries*, o curso normal e retilíneo das coisas é contrariado, ocorrendo uma mecanização da vida, portanto cômica (BERGSON, 1987, p. 64). É isso que Bérqson assinala como *mecânico sobreposto ao vivo*. Concebendo a linguagem como uma obra humana, o filósofo francês considera ser essa a razão porque ela pode produzir tantos efeitos risíveis.

A repetição manifestada na *transposição* é o processo cômico predileto da linguagem e “consiste em arrumar os acontecimentos de modo que uma cena se reproduza, ou entre os mesmos personagens em novas circunstâncias, ou entre personagens novos em situações idênticas” (BERGSON, 1987, p. 65). Gil Vicente quando leva o recurso da genealogia para o palco no contexto dos pastores, explora uma circunstância comum à corte, porém na boca das personagens pastoris. O fator da linhagem constituía referência de nobreza à época. Cada qual tentava provar que havia sangue nobre na sua família. As personagens rústicas vicentinas da sua segunda peça, o *Auto Pastoril Castelhana*, defendem uma linhagem só que, obviamente, num ambiente rústico e com nomes e apelidos sem nobreza, frutos do saiaguês. A cena pastoril saiaguesa é composta de nomes bastante engraçados que revelam a rigidez da linguagem:

Gil – Ñeso ño hay que dudar
Porque el herrero es su tío.

Y el jurado es ahijado
del agüelo de su madre
y de parte de su padre
es prima de Bras Pelado.
Saquituerto Rodelludo
Papiharto, y Bodonales
son sus primos caronales
de parte de Brisco Mudo.

Es ñieta de Gil Llorente
Sobrina del Crespellón

Cascaollas Mamillón
 pienso que es también pariente.
 Mari Roiz la Mamona
 Torebilla del Mendral
 Y Teresa la Gabona
 su parienta es natural
 (APC 165-183).

Um procedimento comum no dialeto rústico é as expressões. *Juri a, Dios Mantenga* e *mia fé* são exemplos que confirmam essa afirmação. A primeira é uma “fórmula popular de juramento” (TEYSSIER, 2005, p. 66). O que nos chama atenção é que essa fórmula de jura é seguida geralmente com um nome de um santo. Só que Gil Vicente se utiliza de alguns santos inexistentes porque, para a Igreja, falar o nome dos santos canonizados em um contexto considerado profano era um pecado. Deste modo, os santos de verdade, muitas vezes, eram substituídos por santos apelidados comicamente pela imaginação popular:

Vaqueiro – juri a san Junco santo.

(VIS 88).

Vaqueiro – Jure a ños que yo os diera.

(VIS 91).

Gil – Juri a ños que estás chapado!

(APC 152).

A expressividade é outro traço significativo da linguagem rústica. O cômico não é só definido pela degradação, mas, também, pelo exagero. Bérqson (1987) afirma que “o exagero é cômico quando é prolongado e sobretudo quando é sistemático” (p. 67). O pastor da primeira peça, *Auto da Visitação*, ao falar da câmara da Rainha que acabara de dar à luz, deslumbrado ante as maravilhas de tal lugar, apresenta os seus cumprimentos ao recém-nascido e à família real. O pastor abusa da expressividade, de certa forma, exagera nos elogios. Em saiguês, o pastor declara:

Vaqueiro – Ya que entré ñeste abrigado
 todo me sale en provecho.
 Rehuélgome en ver estas cosas
 tan hermosas
 que está hombre bobo en vellas
 Véollas yo pero ellas
 de llustrosas
 a ñosotros son dañosas

(VIS 13-20).

Vaqueiro – Oh qué alegría tamaña
la montaña
y los prados florecieron
porque ahora se complieron
eñesta misma cabaña
todas las glorias d’España.

(VIS 65-70).

Dessa maneira, a cena pastoril do primeiro texto vicentino se constitui com aspectos claros do cômico verbal. O pastor faz uma leitura do ambiente – a câmara da rainha – através da sua perspectiva pastoril, cheia de vislumbamento e admiração que não deve ser entendido aqui como recurso à ironia, mas, sim, como uma intencionalidade humorística. O contraste ideológico entre o mundo rústico e o mundo civilizado mais uma vez aqui é acentuado. Esse desajustamento provoca efeitos certos do cômico. Parece-nos claro que a pequena platéia da câmara da Rainha se divertia com os ‘desconsertos’ lingüísticos da figura pastoril.

Jogos de palavras são recursos para mostrar ambigüidade de certos termos, ou esquema de pergunta e resposta, ou de afirmação e mal-entendido. Ramalho (1983) afirma que “o jogo de palavras pode estender-se por uma série de versos como meio indireto de atingir um objetivo cômico que o poeta quer pôr em relevo” (p. 117). Bérgeon (1987) acrescenta que “*inversão e interferência*, em suma, não passam de jogos espirituosos expressos em jogos de palavras” (p. 65). O pastor do primeiro auto quando irrompe subitamente à entrada da câmara da rainha, brincando com as palavras, evidencia um desvio momentâneo na sua fala:

Vaqueiro – Empero si yo tal supiera
ño viniera,
y si viniera ño entrara,
y si entrara yo mirara
de manera
que ñinguno ño me diera
(VIS 5-10).

Há outros exemplos e formas de manifestação do cômico no cecear característico do saiguês, mas os já dados representam que o dialeto rústico castelhano trata-se de um indício referente que define a personagem do pastor exemplarmente na sua variedade e no seu tom cômico.

Por fim, o saiguês se reveste de manifestações cômicas e agrega uma estratégia contrastiva que opõe os mundos do campo e da corte. Desse modo, Teles, Cruz e

Pinheiro (1984) ratificam que “Gil Vicente explorou contrastes lingüísticos para deles tirar efeitos cômicos, pois ouvir uma língua que não se entende provoca hilariedade e é assim que se definem melhor os tipos apresentados em cena” (p. 97), que é o caso da personagem-tipo do pastor que através do saiaguês põe em xeque a língua oficial da corte *versus* a língua rústica. Assim, as soluções lingüísticas absolutamente adequadas à atmosfera das peças e do ritmo de desenvolvimento das ações dramáticas retratam a intencionalidade humorística do mestre Gil Vicente.

REFERÊNCIAS

- ABELHA, M^a Theresa Alves. *Gil Vicente sob o signo da derrisão*. Feira de Santana: UEFS, 2002.
- BERGSON, Henri. *O Riso*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- CARNEIRO, Alexandre Soares. *Notas sobre as origens do teatro de Gil Vicente*. Campinas: Dissertação de Mestrado, Unicamp, Campinas, 1992, 126 f.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador. Vol. 2*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- GOFF, Jacques Le. O riso na Idade Média. In: BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (orgs.). *Uma História Cultural do Humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- KEATES, Laurence. *O teatro de Gil Vicente na corte*. Lisboa: Teorema, 1988.
- MILLER, Neil. *O elemento pastoril no teatro de Gil Vicente*. Porto: Inova, 1970.
- PRIEGO, Miguel A. P. Introducción. In: ENCINA, Juan del. *Teatro Completo*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 9-94.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RAMALHO, Américo da Costa. Alguns aspectos do cômico vicentino. In: RAMALHO, Américo Costa (org.). *Estudos sobre o século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.
- RAMÓN, Francisco Ruiz. *Historia del Teatro Español*. Madrid: Cátedra, 2000.
- ROTTERDAN, Erasmo. *A civilidade pueril*. Lisboa: 1978.
- TELES, Maria J.; CRUZ, M. Leonor; PINHEIRO, S. Marta. *O discurso carnavalesco em Gil Vicente*. Lisboa: Forja, 1984.

TEYSSIER, Paul. *A língua de Gil Vicente*. Lisboa: INCM, 2005.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Notas Vicentinas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

VICENTE, Gil. *As Obras de Gil Vicente*. Direção científica de José Camões. Lisboa: Centro de Estudos do Teatro da Faculdade de Letras / INCM, 2002.

Disponível em: http://www.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/centro-estudos-teatro.htm

Acesso em: 25 jan. 2008

DAVID MOURÃO-FERREIRA E OS DESCAMINHOS DA ESCRITA FANTÁSTICA

Janaina de Souza Silva - UFRJ¹

Digamos do fantástico que ele é essa íntima desarrumação que se inscreve na lisura de uma página: uma prega, uma ruga, uma cicatriz, um erro, um r que se encrava na história narrada e a arrasta para os terrenos da perturbação. (...) Não é o que está visivelmente para o lado de lá, mas o que desloca fronteiras (...)

(Eduardo Prado Coelho)

A função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei, e por esse meio, transgredi-la.
(Tzvetan Todorov)

A primeira narrativa de AC, livro de DMF, publicado em 1968, intitula-se “Nem tudo é história”. Inicia-se com o relato do narrador, em primeira pessoa, a respeito de uma ação repetitiva e também inexplicável:

Noites e noites a fio, quase de madrugada, desenrolava-se a mesma *cena*. Um grande automóvel preto – um carro americano de antes da guerra, *talvez* um *De Soto* dos anos trinta – parava de repente ao pé de mim. (AC, 1981, p. 31)

Desde o primeiro parágrafo alguns elementos e ações insólitas criam uma ambiência que, se não pertence ao campo do fantástico, ao menos parece fazer parte do domínio daquilo que Todorov classifica como *estranho*. Segundo o teórico, o fantástico pressupõe uma *hesitação* que ao final será solucionada ou no nível da enunciação (quando o personagem oferece ou não uma explicação plausível para os acontecimentos narrados) ou

¹ Doutoranda da Universidade Federal do Rio de Janeiro e bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian.

no nível da interpretação (quando o leitor decide se os fatos narrados têm ou não uma interpretação admissível).

A produção desta inquietude não está exatamente no *estranho e inexplicável* aparecimento automóvel (*De Soto* preto). Os artifícios de desinstalação que, utilizando as palavras de Todorov, “subtra[em] o texto à lei do mundo” são a incongruência temporal (um carro dos anos 30, de antes da guerra) e a reiteração inexplicável da ação: repetidas vezes, de madrugada, um carro pára à frente de um homem. Esta ideia de reiteração é facultada por expressões (“noites e noites a fio”), pela utilização do verbo no imperfeito (parava) e pela indecibilidade da minuciosa descrição que se quer fazer do acontecimento inusitado (talvez). Mais tarde saberemos que dentro desse carro há uma mulher, misteriosa, cujo rosto não se revela ao narrador; saberemos que ela o convida a entrar no carro, e que eles passam a viajar juntos num percurso, sempre o mesmo, “com pequenas variantes” (AC, 1981, p. 31).

Esta entrada do texto acha-se repleta de elementos que se encaminham na direção da criação de uma estória fantástica. O fato de a ação insólita acontecer “noites e noite a fio” coloca o leitor diante de uma dúvida que diz mesmo respeito à própria fundamentação do fantástico: realidade ou sonho? Tal hesitação entre a realidade e o sonho é justamente demarcada a partir da introdução de um modalizador muito recorrente neste conjunto narrativo de AC: o “talvez”, elemento causador de dúvida que ecoa no texto como um sinalizador da insegurança e da incerteza do narrador em face dos fatos narrados.

Procuró chamar a atenção para aquilo que de modo repetitivo – assim como a viagem que se faz noite após noite, assim como o *talvez*, que aponta para instabilidade do enunciado proferido – aparece no conto: a obscuridade, a névoa – características de um clima propício ao fantástico. Como enfatiza Ceserani (2006, p. 77), “a ambientação preferida pelo fantástico é aquela que remete ao mundo noturno”.

Acrescenta-se a estas infrações da lei do verossímil, o processo de transmutação, uma vez que o carro no qual protagonista é conduzido transforma-se, ao longo do discurso, em uma espécie de submarino, ao mesmo tempo que toda uma ambientação marítima invade a narrativa, sempre em forma de cenas que se justapõem:

Mais me intrigava aliás o próprio carro, que parecia ter estado debaixo de água – ou ter sido fabricado no fundo do mar –, embora não aparentasse, na carroçaria, nenhum vestígio de humidade. Mas o *capot* faiscava, na sombra, como o dorso de um cetáceo; o flanco fusiforme dos faróis denunciava não sei que secreto comércio com os peixes (...) (AC, 1981, p. 31)

Já se entreabriam, mais para além, outras ondas cor de chumbo; já um segundo anfiteatro ia surgindo; (...)

Outro lago, mais outro, mais outro ainda: sempre em forma de anfiteatro. Vinte, quarenta, cem, trezentos lagos. (AC, 1981, p. 34)

Tanto a imagem da noite quanto a imagem da água – ambas somadas à ideia de cena/cenário que é diversas vezes reiterada pelo narrador – conduzem ao terreno do onírico – que poderia igualmente ser visto como domínio do inconsciente –, corroborando, deste modo, a manutenção da dúvida que instaura o clima fantástico no discurso. Segundo Todorov (1970, p. 148),

Num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, (...) produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que vive o acontecimento deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade; mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós. (...). O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza.

Reitero que são inúmeros os índices do inexplicável que aos poucos vão sendo espalhados pela narrativa: imprecisão temporal e espacial, escuridão, vazio: “*Por vezes, rolávamos longamente através de ruas desertas – ou que pareciam desertas, por causa do nevoeiro –*, e eu percebia que já estávamos fora da cidade” (AC, 1981, p. 32); clandestinidade, visão bloqueada, inversão da dinâmica realista: “*Traíçoeiramente, a coberto da névoa, o mar tinha chegado até junto de nós*” (p. 33); apreensão confusa: “A seguir tornou-se tudo muito *confuso*” (AC, 1981, p. 36); dados insólitos: “Os três homens, ao entrarem, vinham vestidos à paisana; e saíam fardados” (AC, 1981, p. 36); dados referenciais apresentados sob o modo da ficção: “E começava a correr, no *écran*, um *frenético filme de actualidades* – sem legendas, sem música, sem comentários, sem qualquer espécie de fundo sonoro” (AC, 1981, p. 36). Todos esses índices convergem, evidentemente, para uma cena final, na qual os contextos histórico e familiar finalmente aparecerão para auxiliar o leitor na elucidação de alguns pormenores.

Torna-se necessário ressaltar, então, que o foco da narrativa é oscilante. Aquilo que antes parecia uma narração feita tendo como interlocutor principal o leitor passa a ser, subitamente, uma narração cujo destinatário deixa de ser identificável, causando uma estranha confusão entre aquela que é a personagem misteriosa, a quem o narrador também se dirige – “Traíçoeiramente, a coberto da névoa, o mar tinha chegado até junto de nós. Estremecias, num súbito arrepio” (AC, 1981, p. 33) –, e aquele que lê, para quem é tentador lançar pistas sobre o modo de melhor percorrer o universo desta escrita – “É preciso inventar? Ou contar a verdade? Só o que invento me comove; só a verdade te emociona. Teremos então de deitar à sorte” (AC, 1981, p. 38). Insinua-se, assim, que a contrapartida do título – “nem tudo é história” – é o seu avesso – “nem tudo é ficção”, de tal modo que os limites entre invenção e verdade se tornam necessariamente negociáveis para permitir a comoção de um e a emoção do outro, num pacto que se funda na imprecisão.

Desse modo, o que a narrativa coloca em cena é a questão da ambigüidade, da hesitação. O fantástico não diz necessariamente respeito a uma atmosfera lúgubre, nem sequer somente a espaços que se deslocam de modo repentino ou inexplicável; ou a uma impossibilidade de opção pelo real ou o pelo imaginário; diz sobretudo respeito a uma ênfase contínua na ambigüidade do próprio discurso, no próprio desafio travado entre aquele que conta e aquele que lê, nas leis do acaso que muitas vezes regem a interpretação (“temos de deitar a sorte”):

A narrativa fantástica carrega consigo esta ambigüidade: há a vontade e o prazer de usar todos os instrumentos narrativos para atirar e capturar o leitor dentro da história, mas há também o gosto e o prazer de lhe fazer recordar sempre que se trata de uma história. (Ceserani, 2006, p. 69)

Será esta – possivelmente – a proposta que se coloca neste conto de abertura do livro. Um desafio à interpretação. Um convite ao gozo da própria linguagem. A escolha do fantástico, esse modo de não-dizer apenas o verossímil, significa, no limite, um desejo, como bem observa Eduardo Prado Coelho no posfácio do livro de contos de David Mourão-Ferreira, de inserir, na trama da escrita, uma “cicatriz”, uma “ruga”, que ao mesmo tempo que perturba, fascina; ao mesmo tempo que me aproxima da história (deslumbramento de qualquer leitor diante do novo), me conduz para o espaço da surpresa.

Assim como em outras narrativas que fazem parte do livro de contos, o real e o fantástico, e também a História e a estória, convivem, apontando insistentemente para um modo de transgredir silenciosamente a lei, para um *modus operandi* lingüístico que funciona como uma “trapaça salutar”, a começar pelo título que, ao fim da narrativa, aponta para a sua própria ambigüidade, deixando já claro para o leitor o projeto que ali se insinua e que efetivamente se concretiza nos contos seguintes. Pois é o próprio narrador quem afirma “Muito mais tarde, agora mesmo, noites e noites a fio... Nem tudo é História na vida de uma pessoa. E todavia, bem o sei, também a História pesa muito” (AC, 1981, p. 39). Ora, diante dos fatos narrados ao fim do conto, em que o “écran” da História invade com a sua crueldade, com a sua violência o tempo do dispêndio, que é o tempo de Eros, posso inferir que tal estória diz também, diz talvez, sobretudo, respeito ao peso que a própria História – duas vezes assinalada neste pequeno trecho com maiúsculas – teve na vida do personagem-narrador.

A atmosfera é de sonho, mas ao longo dessa estrada onírica apresenta-se crueldade dos elementos da realidade: a identificação do motorista do carro com o próprio pai, homem que até determinado momento guiou os passos do filho; o assassinato de caráter político desse mesmo pai, fato que marcou evidentemente a infância do menino, a ponto de retornar, fantasmaticamente, mais tarde, em forma do sonho (estória narrada).

E, num curto espaço de tempo, ainda são oferecidos mais dados, quando o narrador confessa ter sido o assassinato do pai a segunda vez em que “a História intervinha na sua existência”. A primeira vez, datada de 6 de fevereiro de 1934,² fora quando nasceu em meio a um motim na praça da Concórdia (França), mesmo dia em que morre a sua mãe.

Por isso talvez essa mulher que não se deixa ver possa ser assumida alegoricamente como a própria História que exerce decisiva influência sobre a vida deste narrador que tenta compreender a relação existente entre aquela aparição feminina e a sua própria vida, o que aponta para duas questões ontológicas – quem sou e qual o meu papel neste mundo.

Enigma a ser decifrado, a mulher que ali está não se revela – onde está seu rosto? –; também a História não está aí para se revelar, está aí para ser inquirida, para ser construída. Igualmente não se revela o narrador “não conseguirás ver o meu rosto” (AC, 1981, p.39),

² Revolta das Ligas. Marcha contra o governo.

mantendo-se anônimo, assim como também é anônima a estória de tantos outros para quem a influência da História fora decisiva, porque tantas vezes à beira da catástrofe.³

Não posso deixar de assinalar que a opção de DMF pelo estabelecimento da ficção em uma atmosfera fantástica abre infinitas possibilidades de interpretação para a história narrada. Desse modo, aquilo que ofereço é apenas uma das muitas interpretações que podem ser feitas com relação ao conto em questão. A esse respeito, gostaria de lembrar das palavras de Eduardo Prado Coelho, no fascinante posfácio ao livro de DMF, intitulado “Quando depois do sol não vem mais nada”:

(...) essa coerência é sempre iminente e sempre adiada, travada por um vazio, um nada, que se interpõem, uma iniludível castração, uma figura de morte que impede qualquer totalização do que é por definição do domínio do interminável: o morrer, o escrever./Donde, qualquer comentário deverá ser um discurso fracturado. (AC, 1981, p. 170)

Desse modo, a partir da análise aqui empreendida, caberia perguntar até que ponto não seria aparente esse afastamento de David Mourão-Ferreira em relação à História que está a desenrolar-se não só em Portugal, mas em toda a Europa. Prefiro, pessoalmente, apostar numa outra vertente do olhar, que é o que move a minha escrita e o meu trabalho acerca da obra em prosa deste autor: AC não caracterizam unicamente um conjunto oito narrativas alheias à História, enfocadas apenas no tema do amor e do erótico. Talvez o seu título traidor aponte para esta ideia; talvez a atmosfera onírico-fantástica também confunda os sentidos do leitor, levando-o a considerar apenas os jogos de amor e de escrita que aqui se impõem com uma força avassaladora. Mas já este primeiro conto do livro parece anunciar um algo a mais, ao apontar para a ideia de que lá, no interior da linguagem, está a História a ser contada, a ser pontuada, de modo latente, a ser questionada e averiguada a partir de um discurso (o fantástico) que, só para as visões compartimentadas, tem tudo de ilusório.

Recorro à ideia de transgressão presente nas palavras de Todorov na epígrafe que abre este trabalho, e também à afirmação de Ceserani (2006, p. 62) que declara ser o fantástico “uma forma de oposição social subversiva, que se contrapõe à ideologia dominante no período histórico em que se manifesta”. Quero com isso acreditar ter o autor

³ José Martins Garcia (1980, p. 183-186) faz, pela via da psicanálise, uma excelente leitura deste conto.

optado não por uma literatura de combate, não por uma literatura engajada, como fora a escolha de muitos de seus contemporâneos, amigos e escritores, mas por uma literatura que, ao lado de muitas outras já esvaziadas de significado em face da própria repetição da receita militante, se coloca como uma alternativa, em primeiro plano, pela valorização da literatura, e, em segundo plano, pela contestação ao *status quo*. Como afirmara o próprio autor em entrevista sobre o livro,

(...) Não foi por um gosto vão do cosmopolitismo que situei o entrecho, ou a acção, dalguns desses contos fora de Portugal. É que Portugal ainda não tinha realmente, nesta altura, dimensão para ser um lugar onde esses textos se passassem. Esses textos eram em si próprios actos libertários e actos de rebeldia. O próprio sonho era-nos vedado aqui, *e foi também por isso que segui esse caminho do sonho nos Amantes*.

(AC, 1981, p. 47 – grifos meus)

Ou seja, a opção pelo fantástico na obra davidiana também diz respeito a um caminhar na contramão (a um descaminho), em direção a uma heterodoxia que acena para novas possibilidades de transgressão.

A ÁRVORE DAS PALAVRAS: ESPAÇOS EM PERCEPÇÃO

Jane Rodrigues dos Santos - UFF¹

INTRODUÇÃO

Em seu ensaio intitulado *Espaços literários e suas expansões*, Luis Alberto Brandão busca tecer uma série de reflexões sobre o conceito de espaço em seus entendimentos para os estudos literários, ainda que compreenda que “diferentes concepções de espaço (...) nem sempre revelam, explícita e contrastivamente, suas idiossincrasias, mesmo em casos em que estas geram perspectivas teóricas conflituosas ou incompatíveis^I.”

Neste sentido, longe de apresentar um sentido inequívoco para o termo **espaço**, define alguns modos de abordagem do mesmo, que ora destacamos para uma discussão preliminar, são eles: “representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização; espaço da linguagem^{II}”.

Em outras palavras, pretenderemos compreender o espaço como o cenário dos acontecimentos narrativos, “lugares de trânsito dos sujeitos ficcionais e recurso de contextualização da ação^{III}”; local de eleição do sujeito-narrador que o descreve ou reescreve a partir de uma percepção balizada pelo seu próprio olhar de sujeito-social (por meio de suas ideologias ou pela ausência das mesmas; pelo contexto cultural ou religioso, em que está inserido...), enfim por sua visão de mundo, fazendo emergir^{IV}:

(...) o espaço [que] se desdobra em espaço observado e espaço que torna possível a observação. (...) por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar. (...) A visão (...) é tida como uma faculdade espacial, baseada na relação entre dois planos: espaço visto, percebido, concebido, configurado; e espaço vidente, perceptório, conceitor, configurador^V.

Ou ainda o conceito espaço pode ser compreendido como lugar da própria composição textual:

¹ Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense.

Espaço é sinônimo de simultaneidade, e é por meio desta que se atinge a totalidade da obra. Em tais abordagens, verifica-se que o desdobramento lugar/espço se projeta no próprio entendimento do que é a obra: por um lado, são partes autônomas, concretamente delimitadas, mas que podem estabelecer articulações entre si (...); por outro, é a interação entre todas as partes, aquilo que lhes concede unidade, a qual só pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra^{VI}.

Mas, embora o autor destaque estas duas concepções principais: aquela que defende a “existência de uma ‘espacialidade’ da própria linguagem” e as correntes sociológicas ou culturalistas [que] adotam “o espaço como categoria de representação, como conteúdo social – portanto reconhecível extratextualmente”, não compreende o termo de maneira esquemática, bem ao contrário, procura pensá-lo a partir de expansões do espaço literário, isto é, como combinações, entrelaçamentos passíveis de realização no movimento de escrita-leitura^{VII}.

Dentre as teorias mencionadas por Brandão, no citado ensaio, destaca-se, para os fins deste trabalho, a compreensão dos espaços lisos e estriados de Deleuze e Guattari.

Assim, privilegiaremos uma “experiência de leitura, de natureza espacial “[dos] sentidos (...) em constante deslocamento”, a fim de inquirir quais são os vetores de ordenação e de desordenação textual, ou, para utilizar os termos empregados por Gilles Deleuze e Félix Guattari, quais são os “espaços estriados e os espaços lisos de um texto^{VIII}”.

Tendo em vista o potencial semântico da palavra espaço, este estudo pretende refletir sobre tal categoria geográfica e, principalmente, literária no romance de Teolinda Gersão, *A árvore das palavras*, em que o olhar em deslocamento particularmente se apresenta.

1 - O ESPAÇO DA ESCRITA DA AUTORA

Teolinda inicia sua produção romanesca na década de 80 com *O silêncio* (1981) *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982) e o *Cavalo de sol* (1989). Principalmente nestes romances iniciais, observam-se protagonistas aprendizes que se deparam com uma realidade familiar conflitante, sobretudo, em relação às mães, uma vez que estas se omitem do papel social a que estão predestinadas. Entretanto, tal omissão desencadeia um importante processo de aprendizado nas filhas. De início, bastante empírico e, progressivamente, reflexivo. Na fase adulta, estas mulheres são marcadas por relações

também conflituosas com os seus parceiros e/ou com a sociedade ditatorial portuguesa de então, sendo, a partir de tal estado de coisas, convidadas a repetir o destino de suas mães ou a alterá-lo.

A árvore das palavras mantém parte desta lógica, contando a história de uma menina Gita, nascida em Moçambique e filha de dois emigrantes portugueses pobres. A mãe de Gita, Amélia, é uma órfã que fora criada como doméstica na casa dos tios, no interior de Portugal. Quando adolescente, Amélia, com o desejo de causar ciúmes a um namorado, passa a corresponder-se com Laureano, português que foi tentar a vida em Moçambique. Os dois casam e Amélia vai morar no país e lá se torna costureira, mas nunca se conforma com o fato de não ter melhorado de vida após o casamento sem amor. Ao contrário da mulher, Laureano adaptou-se perfeitamente à vida em África, fazendo amigos e se relacionando com o território africano não como explorador, e sim como seu real habitante.

Gita, a principal narradora do romance, cresce, assim, próxima ao pai e afastada, tanto sentimentalmente, quanto fisicamente da mãe, que a abandona, ainda criança, para viver um novo matrimônio na Austrália, cabendo a sua ama-de-leite, Lóia, assumir o lugar materno.

Estruturalmente, o romance é dividido em três partes. A primeira corresponde às percepções de Gita criança, em sua relação descomplicada com a África, da qual se sente cúmplice. Evidencia-se, nesta parte, a dicotomia entre a visão de Amélia e da menina. Através deste embate, são pela primeira vez mostrados os espaços físicos e sociais de brancos e negros, isentos naturalmente de um olhar que as julgue politicamente, visto que, boa parte destas impressões é narrada pela memória de infância da protagonista, que pensa Moçambique como um espaço de sensações.

Na segunda parte, a narrativa de Gita cede lugar aos pontos de vista dos pais e à narrativa da vida dos dois, anterior ao casamento, suas expectativas e impressões sobre a África e seus espaços sociais.

Já na terceira parte, narra-se a vida adolescente de Gita. A descoberta do amor e as decepções em relação ao preconceito e a política portuguesa em Moçambique. Sendo-lhe, nesse momento, apresentada a alternativa de refazer o caminho trilhado pela mãe, regressando a Portugal, em busca de diálogos possíveis. A jovem, assim como muitas das personagens de Gersão, termina por se lançar às incertezas de outros modos de vida.

A breve descrição deste enredo deixa entrever um texto propício à análise do

espaço em seu caráter geográfico, mas, sobretudo, humano. Dito de outro modo, trata-se da observação de interesses e óticas sociais diferentes coexistindo no problemático percurso Portugal-Moçambique-Portugal, visto agora por meio da escrita de fragmentos memorialísticos, em embates de “lisos” e “estriados”.

2 - O ESPAÇO COMO PERCEPÇÃO

Ao pensarmos o espaço como percepção, estamos de algum modo reafirmando o que diz Paulo Astor Soethe, no ensaio *Espaço Literário, percepção e perspectiva*:

Assumo, diante disso, a definição do espaço literário como conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelas personagens (...). Esse conjunto constitui o entorno da ação e das vivências das personagens no texto e surge sob a visão mediadora de um ou mais sujeitos perceptivos no interior da obra, que o apreendem (ou imaginam) e que elaboram verbalmente o resultado da percepção (própria ou alheia, seja com recursos objetivos e descritivos, seja com formulações criativas, metafóricas e associativas)^{IX}

O que nos leva a compreensão do sujeito ficcional como fator mediador do espaço a partir de sua cultura, status social, vivências familiares - como um ser ativo no mundo - e da ficção como resultado, pela palavra, de arranjos não-aleatórios de tais imagens sociais, revestidas de significantes que visam a desnaturalizar relações, a problematizar conceitos, dinamizar os processos de alisamento e estriamento, visto que:

(...) os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não pára de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso. (...) passagens de um a outro; as razões da mistura de que modo algum são simétricas, (...) ora se passe do liso ao estriado, ora do estriado ao liso, graças a movimentos inteiramente diferentes^X.

2.1 - OS ESPAÇOS E OS SUJEITOS

Então falar de espaço é falar primeiramente de sujeitos, pois não se trata de pensar lugares físicos e fixos, mas visões, espectros, vestígios destes lugares reais, agora, ficcionalizados pelo olhar de quem os narra. Para tanto, é necessário desfazer um

primeiro equívoco em relação aos conceitos de sociedade (instalada em um espaço) e de indivíduo. Pensemos nas palavras de Norbert Elias:

Servimo-nos de conceitos diferentes para falar dos indivíduos e das pessoas reunidas em grupos. No primeiro caso, dizemos que um fenômeno é individual; no segundo, social. Atualmente esses dois conceitos, “individual” e “social” exibem conotações que sugerem que estejam sendo usados para apontar não apenas diferenças, mas antíteses^{XI}.

Como expressa Elias, por vezes, pensa-se nos conceitos de indivíduo e sociedade como sendo elementos antitéticos, mas não é viável formulá-los desta forma, pois as evidências provam exatamente o contrário:

(...) cada pessoa singular, por mais diferente que seja de todas as demais, tem sua composição específica que compartilha com os outros membros de sua sociedade. Esse *habitus*, a composição social dos indivíduos, como que constitui o solo de que brotam as características pessoais mediante as quais um indivíduo difere dos outros membros da sociedade. A identidade eu-nós (...) representa a resposta à pergunta ‘Quem sou eu?’ como ser social e indivíduo^{XII}.

Se os conceitos de indivíduo e sociedade não são independentes entre si, é fácil percebermos porque fenômenos sociais, como a ditadura portuguesa (e seus sustentáculos: as colonizações), interferem tanto na maneira de se relacionar e de existir dos sujeitos:

(...) as pessoas que vivem nessa estrutura são levadas a se sentir mais ou menos inseguras e a entrar em conflito com sua consciência ao serem solicitadas, de um modo ou outro, a mostrar um maior grau de autodomínio. Sua composição social as faz tenderem, involuntariamente, a restabelecer o controle externo já conhecido, como o exercido por um líder forte^{XIII}.

Elias toca no que parece ser o ponto-chave quando falamos de formação subjetiva e nações em regime ditatorial. Nestas, os indivíduos, muitas vezes, retroalimentam o sistema, fazem isto por meio de sua falta de iniciativa pessoal, transformando a própria vivência profissional ou familiar em uma extensão do ambiente político, principalmente por cometerem ações não-reflexivas, mergulhados que estão em uma espécie de topor alienante.

Em *A árvore das palavras*, observamos o comportamento de Amélia como uma subjetividade que encarna o propósito do colonizador português, pois enxerga no

território africano uma possibilidade de exploração. No entanto, a posição de Amélia não é simples, não é definida. Vive, de certo modo, na fronteira social de Moçambique. Por vezes, ocupa o lugar de patroa da negra Lóia, por vezes, é ela a criada dos brancos ricos. Traz na pele uma, suposta, distinção que não produz os efeitos sociais que almeja: “Ela estava na margem, olhando. Enquanto a vida, como os barcos à vela, passava ao largo.”^{XIV}

Sua condição marginal vai além do enredo deste romance. Amélia vive igualmente uma contradição no que tange às outras personagens de Gersão identificadas com o sistema opressor da ditadura. Vejamos, em *O silêncio* Teolinda parece tecer uma linha divisória entre suas personagens de inicial A (Alfredo, Afonso, Alcina e Ana) e L (Lavínia e Lídia). As iniciais podem abreviar algumas significações: apáticos, adaptados, alienados, em oposição à liberdade, luta.

Amélia, de inicial A, poderia igualmente ser caracterizada como apática, adaptada. Mas não é isto que ocorre. Ao contrário, tal como as personagens de inicial L, Amélia entrega-se a aventuras de uma não-conformidade. Sonha, mente e guarda pequenos segredos, como forma de projetar uma outra possibilidade de ser. Mas sua inconformidade é de outra natureza. Ambiciona, não deseja. Espera que algo material, financeiramente avaliável aconteça e, a partir daí, sua vida mude de uma posição social, bem marcada (estriada) a outra da mesma forma identificável, catalogável. Resulta disto sua busca por outro marido, não se importando em partir para outro território desconhecido: a Austrália, já que em África sentia: “Aquele dor de ser excluída [traída por] “Esse noivo distante que (...) não lhe abria as portas”.^{XV} (GERSÃO, 2004, p. 100)

Já as personagens aprendizes como Lídia, de *O silêncio*, e Gita partem para um destino desconhecido, no qual não há marcações precisas. Apenas recusam um estado de coisas e saem em busca de outros modos de viver. Trata-se de uma procura por “alisamentos” e não por novos decalques.

Neste romance, a letra L é destinada a Laureano, cujo discurso, assim como o de Gita criança, fala de sua relação de cumplicidade com a **terra** moçambicana. Aqui entendida como **solo**, material empírico, e não uma categoria política (como a percebem os colonizadores):

(...) os vampiros que se tinham alimentado do sangue dos negros, sairiam um dia dos seus jazigos sumptuosos, onde quer que estivessem, e errariam entre as campas, mortos-vivos sem descanso e sem sono. Mas ele não. Ficaria em paz, em campas rasas, entre os negros. Com pouca terra por cima. Para poderem ouvir os pássaros cantar.^{XVI}

2.2 - ESPACIALIDADES TEXTUAIS

Destas visões declaradamente subjetivas derivam oposições discursivas, no que tange às falas de Amélia e Laureano, resultando também daí as percepções de marcações de espacialidade textual, sobretudo na segunda parte do romance. Nesta, observa-se a acentuação de um recurso de escrita bastante utilizado por Teolinda: a disposição do texto em blocos de leitura. Estes servem para “perturbar”, “alisar” o processo de leitura (normalmente estriado, em sua busca por decodificações), pois, sutilmente, criam efeitos de suspensão, simultaneidade e, neste caso, oposição entre os posicionamentos das personagens, em suas configurações subjetivas.

Trata-se da escrita de parágrafos mais espaçados e entre os quais se observa uma clara distinção de pontos de vista narrativos ou a presença de lacunas temporais. Como nesta citação:

(...) – o pano era imenso e vasto como o mar, e não havia margens, ela pedalava furiosamente porque os pés se tinham soltado e não lhe obedeciam, ela era a agulha que corria para a frente, corria (...) ela era a agulha, uma agulha louca que cosia o mar –

Até melhorar de vida tivera mulheres só de passagem. Negras e brancas, mas sem compromisso.^{xvii}

O primeiro bloco narra um sonho de Amélia (posterior ao casamento). Logo após, o texto, inadvertidamente, passa às memórias de Laureano (em um tempo anterior ao casamento).

Observa-se que ao narrar assim, sequencialmente, momentos narrativos referentes à Amélia e Laureano, a autora mostra o caráter obsessivo da primeira, desejosa de manter a ordem, de “estriar” o espaço, em oposição às lembranças de Laureano entregues aos “alisamentos” dos afetos.

2.3 – CENÁRIOS DO TEXTO

A árvore das palavras é principalmente um romance de cenários. Isto é, repleto de lugares nos quais se encenam os acontecimentos, ou melhor, os arranjos cênicos que são, na realidade, metonímias de espaços sociais, de posicionamentos notadamente subjetivos. O que nos permite, ainda uma vez, compartilhar das palavras de Soethe, ao unir literatura e espaço:

(...) opto por uma definição em literatura como fruto da percepção de um sujeito ficcional diante de seu entorno e dos objetos, como resultado desse 'poder do sujeito sobre o mundo'. Só há, em literatura, espaço sobre o qual se possa falar, espaço que seja percebido por um sujeito em sua presença no mundo.^{XVIII}

2.3.1 - A CASA BRANCA, A CASA PRETA, O QUINTAL

O romance se inicia com a descrição de uma destas percepções:

(...) corria-se em direção ao quintal, como se fosse sugado pela luz, cambaleava-se, transpondo a porta, porque se ficava cego por instantes, apenas o cheiro e o calor nos guiavam nos primeiros passos – o cheiro a terra, a erva, a fruta demasiado madura – chegando até nós no vento morno, como bafo de animal vivo.^{XIX}

Trata-se da fala da protagonista motivada por uma lembrança da infância que, como tal, entrega-se ao jogo sinestésico. Ao fazê-lo, o espaço narrado desprega-se de um reconhecimento referencial para se tornar produto subjetivo ou elemento de uma fala particular, afetiva. Assim, passa-se de um espaço estriado, passível de mapeamento, para outro liso, escorregadio, entregue às sensações de quem narra e acolhido pelos sentidos de quem lê:

No espaço liso, portanto, a linha é um vetor, uma direção e não uma dimensão ou uma determinação métrica. (...) O espaço liso é ocupado por acontecimentos (...). É um espaço de afectos, mais que de propriedades. (...) Nele a percepção é feita de sintomas e avaliações mais do que de medidas e propriedades. Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as quantidades tácteis e sonoras (...).^{XX}

No entanto, é preciso lembrar que o romance apenas simula uma fala infantil. Não é, de fato, a ressonância de uma voz de criança. Por isto, o enunciado encontra-se permeado de vestígios, de indícios de uma subjetividade que já vivenciou o que mais adiante constata a jovem Gita: as marcas de uma diferença social, que os elementos quintal, Casa Branca e Casa Preta encerram.

Daí prosseguir sua fala entre as sensações infantis e a observação das diferenças sociais, provocando uma tensão narrativa marcada pelo uso explícito ou, às vezes, pressentido de adversativas:

Mas não era um jardim, era um quintal selvagem, que assim se amava ou odiava, sem meio termo, porque não se podia competir com ele. Estava lá e cercava-nos, e ou se era parte dele, ou não se era. Amélia não era. Ou não queria ser. Por isso não desistia de o domesticar. Quero isso varrido, dizia ela a Lóia. Nenhuma casca de fruta podia ser abandonada, nenhum caroço deitado ao chão. Isso é lá no “Canço”, insistia, sempre que queria repudiar qualquer coisa. Aqui não.^{XXI} (grifo nosso)

A figura de Amélia surge, através deste trecho, como alguém a tentar dominar o espaço selvagem do quintal, resistente à domesticação e que, por esta razão, assemelhar-se-ia ao Canço. O lugar destinado aos negros, motivo de repúdio social entre os brancos. Mas igualmente o lugar de perda de referenciais, resistente, portanto, a lógica espacial dominante:

Dos negros não sabemos nada, diz Amélia. Nem podemos procurá-los porque não sabemos onde moram, não têm endereço, vivem em sítios vagos, palhoças iguais umas às outras, no meio de corredores de canço.^{XXII}

Gita, ao contrário de Amélia, fascina-se pelo caráter desconhecido do Canço:

Quando Lóia não vinha eu ia em pensamento até o lugar onde ela morava, que não sabia exatamente onde era, seguia até o fim da cidade de cimento e entrava no “Canço”, andava pelos caminhos de areia, nas sombras ralas de árvores dispersas, atravessava o emaranhado das construções muito pequenas, barracas, casa cobertas de zinco, palhotas maticadas.^{XXIII}

Pelo afeto que sente por Lóia, imagina-o como um lugar de segurança:

A esteira era fresca e eu ouvia lá fora o barulho dos grilos. O escuro, em redor, não me assustava. Eu estava em casa. Lóia pegava no medo e mandava-o para longe, para a floresta e o mato. E lá, o medo perdia-se.^{XXIV}

Por esta razão, também aceita a perspectiva fronteira do quintal, já que ela própria (Gita) ocupa um lugar fronteiro (filha de portugueses nascida em África). Deste modo, opta frequentemente pelo espaço do quintal e sua condição de divisor da Casa Branca em que mora e da Casa Preta, onde deseja viver:

E logo ali a casa se dividia em duas, a Casa Branca e a Casa Preta. A Casa Branca era a de Amélia, a Casa Preta era de Lóia. O quintal era em redor da Casa Preta. Eu pertencia à Casa Preta e ao Quintal.^{XXV}

As lembranças de Gita narradas na primeira parte do romance (em primeira pessoa) são, desta forma, entrecortadas por um reencontro com a afetividade que aponta

para uma descrição humanizada do espaço, mais do que por uma interferência do humano neste espaço: “Tudo estava nele e era ele [o quintal], os gritos altos dos pássaros, o bafo quente do Verão africano, a grande noite povoada de estrelas. Mas o infinito não tinha sobressalto, nem sequer surpresa, era uma ideia simples, apenas a certeza de que se podia crescer até ao céu.”^{XXVI}

A percepção/ descrição da narradora leva-nos à compreensão do quintal, por extensão do Caniço e da Casa Preta, como um espaço em alisamento, em consonância com o pensamento de Deleuze e Guattari, pois suas características não o determinam como um território². Ao contrário, o cheiro, os sons e finalmente o céu criam outras imagens possíveis, furtando-se a toda a sorte de determinismos.

2.3.2 - A CIDADE, OS BARCOS

Na segunda parte de romance, impera uma escrita em terceira pessoa, na qual os espaços são revelados em pares opositivos de representação: os olhares antagônicos de Amélia e Laureano.

Tal capítulo se inicia com o solitário passeio de Amélia pelas ruas de Moçambique e através do qual destaca dois elementos, a própria cidade e o mar:

À cidade ela acrescentaria ainda o ponto alto do aterro, a vista que tinha do Hotel Cardoso ou do Girassol. O resto não contava (...) o outro lado por teimar em embrenhar-se no novelo confuso do “Caniço”, perdia sempre, em dada altura a geometria. Enquanto que ali a geometria não corria o perigo de ser desfeita: estava defendida pelo mar.^{XXVII}

Sobre os espaços da cidade e do mar nos diz Deleuze & Guattari:

(...) o mar, arquétipo de espaço liso (...) é no mar que pela primeira vez o espaço liso foi domado, e se encontrou um modelo de ordenação, de imposição do estriado, válido para outros lugares
(...) a cidade (...) Ao contrário do mar, ela é o espaço estriado por excelência (...).^{XXVIII}

Teolinda subverte estes sentidos ou os problematiza. Primeiro, porque a cidade funciona concomitantemente como um espaço estriado aos olhos de Amélia e liso,

² Segundo definição de Houaiss, ter.ri.tó.rio significa: “1 grande extensão de terra 2 área de um distrito, município, cidade, país etc. 3 extensão geográfica do Estado sobre a qual ele exerce a sua soberania”, ou seja uma categoria espacial, mas, sobretudo, política.

através do deslocamento afetivo realizado por Laureano e Gita. Depois, porque o mar, simbologia da colonização, encontra-se aqui, como em todos os romances portugueses, contaminado, *a priori*, por diversos significados (estrias), perdendo, portanto, sua dimensão lisa.

Afinal, nele, durante séculos, os portugueses projetaram seus sonhos de conquista. Sendo assim, é perfeitamente coerente que Amélia, como representante destes delirantes sonhos portugueses de exploração, perceba o mar como uma espécie de marco a estabelecer limites, a criar contornos para a cidade, tornando-a previsível.

Em oposição a esta ideologia, Laureano e Gita partem em passeios que não privilegiam pontos fixos. Seus olhares, ao contrário, miram objetos movediços, os barcos, cuja circulação cria uma regularidade dicotomicamente variante, como aquelas resultantes dos fenômenos naturais:

(...) os barcos fazem parte da nossa vida, partem e chegam, levam e trazem, podemos pautar o tempo pelas suas idas e vindas, são regulares e fiéis como as estações do ano, os meses e as marés e as luas.^{XXIX}

Por acolher a possibilidade dos mesmos em mutação, Gita aceita compartilhar espaços e também por isto percebe que a

(...) cidade cerca-nos, com seus muitos braços, os seus muitos círculos, nenhum dos quais nos exclui. Ninguém nos pode tirar essa sensação de pertencer, de estar contido. Somos parte de um todo, numa cidade viva^{XXX}.

Revela, deste modo, um parecer aguçado sobre o espaço do qual faz parte. Agora (em sua condição de criança), quase instintivamente, compreendendo que os espaços são lugares de encontro, nos quais diferentes indivíduos devem conviver. Mais tarde, já adulta, irá perceber que estes encontros podem não apenas pressupor compartilhar, mas igualmente confrontar:

(...) perceber [que] o espaço possibilita conceber a imersão dos sujeitos perceptivos em um mundo partilhado. Pois figurar o espaço é tematizar condicionamentos recíprocos entre figuras humanas e seu entorno, mas também problematizar as relações entre as figuras humanas, elas mesmas, na partilha de espaços comuns.^{XXXI}

2.3.3 - LISBOA?

A primeira visão de Lisboa apresentada pelas lembranças de infância de Gita confirma que este espaço para a menina não é mais que uma coleção de figuras, nas quais pode, inclusive, construir novas correspondências entre significantes e significados. Ao pensar nesta cidade não busca concatenar informações pertencentes ao âmbito da lógica geográfica ou histórica, mas se deixa levar pela possibilidade de ser das imagens criadas pelas palavras:

Vinhas de uma terra de cujo nome nunca me lembro ao certo, chama-se chão de qualquer coisa – em Portugal havia muitas terras com nomes curiosos... Gosto do chão das Donas – Donas são mulheres sentadas em cadeirinhas baixas fazendo paciências numa grande sala que aos poucos, sem elas darem conta, vai ficando vazia. Chão do Vento é um belo nome, quando se diz em voz alta as palavras ecoam e quase se ouve o vento que depois, quem sabe, leva as cadeiras das Donas, que perdem o chão e ficam sentadas no ar – pode-se pensar tudo isso, e muitas outras coisas, de Portugal não tenho imagens nem nenhuma certeza, a não ser que é um rectângulo muito pequeno no mapa, do outro lado do mundo^{XXXII}

Desta forma, formula uma pequena estória em tono dos sintagmas, “chão”, “donas” e “vento”, atribuindo a cada um deles características que juntas compõe sua narrativa sobre um lugar irreal chamado Lisboa. Um lugar em que, um dia, o vento moverá as donas de suas cadeirinhas e irá desfazer o jogo de cartas...

Este trecho é particularmente interessante porque Teolinda une, muito sutilmente, na fala de Gita, o caráter lúdico das histórias inventadas por crianças, ao mesmo tempo em que sua escolha pela imagem das Donas “sentadas em cadeirinhas baixas fazendo paciências numa grande sala que aos poucos, sem elas darem conta, vai ficando vazia”, não é aleatória. Percebe-se que há um senso crítico que já não pode pertencer à criança, uma vez que atividades como jogar paciência e fazer tricô são imagens frequentemente atribuídas (pelos escritores portugueses contemporâneos, e, neste âmbito, por Teolinda) às mulheres portuguesas que viviam sob a égide do salazarismo, sem o questionar.

2.4 - PERCEPÇÃO SOCIAL

Na terceira e última parte do romance, observa-se mais acentuadamente que à percepção corporal acrescenta-se a social, derivando disto uma narrativa do espaço

grafada por posicionamentos ideológicos e pela exteriorização de seus vetores. Desta forma:

A diversidade de recursos de elaboração verbal da percepção do espaço e as muitas formas de relação subjetiva e social com ele são fator decisivo para a constituição de sentido no texto literário, e em especial, de sentido ético.^{xxxiii}

Resulta desta nova percepção de Gita a perda de certa idealização do Caniço:

Um dia Lóia não voltou. (...) Até que Laureano (...) hesitando, como se pensasse as palavras: Lóia foi viver para longe (...). Para onde? Assusto-me, suspenso da sua voz, sem saber ainda se acredito ou não. (...) Para – Mocimboa da Praia, ouço-o responder. (...) Mas a notícia é de certo modo um alívio. Quando penso em Lóia ela não está nesse deserto de sujidade e lama, mas num lugar diferente, que posso imaginar: tem ondas verdes e uma língua comprida de areia, com redes a secar ao sol.^{xxxiv}

O espaço da imaginação cede lugar àquele da realidade. Nele as palavras e a escrita convergem para a compreensão de que um único sujeito cumpre muitos papéis: “Só anos depois ele me contou que: Lóia morreu de tuberculose, no hospital. Fomos ao cemitério e lá estava a lápide, que ele mandara pôr no chão: Lourdes Panquene.”^{xxxv}

A carga semântica do nome “Lóia” é assim diferente de “Lourdes Panquene”. Lóia é o sujeito que habita o imaginário de Gita. Um índice de pertencimento ao quintal e à Casa Preta. Mas Lourdes de Paquene é o seu nome oficial, pronunciado e registrado nos espaços da morte. É o nome que consta da lápide.

Na sequência desta descoberta, que talvez marque o fim da inocência de Gita, a adolescente percebe o valor cênico dos espaços e das ações socialmente representadas, tão diferentes das ideias concebidas pelo imaginário infantil:

As pessoas gostavam de pisar os outros, constato. (...). Era isso que lhes importava, esse espetáculo era a missa. (...) iam lá não para se sentirem iguais aos outros, mas para afirmarem a sua posição de privilégio, e saíam de lá para continuarem a viver da mesma forma (...) tudo estava tão bem organizado assim eles reinando e os outros servindo, agora e para sempre amém.^{xxxvi}

3 - A ÁRVORE DAS PALAVRAS

No entanto, permeando todos os espaços aqui destacados (os cenários, o espaço corporal e social) está a árvore das palavras. Mas exatamente o que ela compreenderia?

Certamente para responder esta pergunta devemos considerar que não se trata de um romance africano e sim de um romance que simula o olhar de uma criança (filha de emigrantes) que cresce em África. Sendo assim, embora a imagem da árvore esteja impregnada de significações prévias para quem lê o romance, ela parece, verdadeiramente, firmar-se no processo de leitura como o lugar em que as histórias são inventadas, contadas ou percebidas.

Em relação à junção dos sintagmas árvore e palavras, ocorre a síntese da poética sempre presente na escrita da autora que neste romance, em especial, utiliza-se do símbolo da árvore guardiã das almas africanas:

Envolta da árvore cantavam e dançavam, (...) da árvore dos antepassados. Junto dela ofereciam sacrifícios de farinha em sua honra, porque era deles que vinha o espírito que se dava aos filhos.^{XXXVII}

Mas, sobretudo, parece pensá-la metaforicamente (em seu caráter fértil), como elemento do qual brotam as palavras, inicialmente sementes e que, pouco a pouco, germinam, florescem e dão origem a frutos, ou seja, a novas e também fecundas narrativas...

Desta forma, tornam-se possíveis outros rituais ficcionais produzidos pela imaginação de Gita. Primeiro na infância, através de confidências sonhadas que faz aos seres do quintal:

As formigas, vendo bem, era com quem melhor se falava. Se se contasse algum segredo aos pássaros eles podiam gritá-lo sobre os telhados e espalhá-lo pelo mundo. Mas com as formigas estava-se seguro. E depois havia tantas, nem era necessário procurar, estava sempre uma por perto. Ouvi, formigas, o que vou dizer agora.

Ou sentava-me debaixo da árvore do quintal e falava com o vento e as folhas. A árvore abanava os ramos e eu pensava: a árvore das palavras.

Às vezes essa árvore reaparecia nos sonhos: Crescia à beira de um rio e tinha ramos que chegavam ao céu.^{XXXVIII}

Depois pela lembrança dos momentos em que passava com o pai a ouvir discos:

Nunca foste muito chegado a revistas ou livros. Mas havia os discos (...). Só quando vinha à noite nos sentávamos no chão e escutávamos. Como se ouvíssemos histórias, depois do pôr do sol. Porque aquela música também contava histórias: havia um fio condutor, sempre constante, frases que sobre ele se levantavam e entravam em cena, como personagens.^{XXXIX}

Aqui se observa já um outro estágio do sujeito em sua relação com o ficcional

(com as histórias), não se trata mais daquele que apenas se confia, mas um outro capaz de ouvir, de se tornar leitor de indícios, de perceber que, para além das marcações mais óbvias da vida, existe a percepção estética, na qual:

Frases muito livres, por vezes quase obsessivas, que pareciam terminar mas voltavam, iguais a si próprias ou escondidas em variações atrás de máscaras. Ou cindidas em fragmentos, estilhaçadas.^{XL}

De certo modo, Gita percebe na música o caráter liso de que nos fala Deleuze & Guattari:

(...) o estriado é que entrecruza fixos e variáveis, ordena e faz suceder formas distintas, organiza as linhas melódicas horizontais e os planos harmônicos verticais. O liso é a variação contínua, é o desenvolvimento contínuo da forma, é a fusão da harmonia e da melodia em favor de um desprendimento de valores propriamente rítmicos (...).^{XLI}

Assim, embora neste romance não sejam apresentadas personagens-artistas, como a pintora Hortense de *Paisagem como mulher e mar ao fundo* ou a musicista Júlia de *Os teclados*, observa-se o caráter quase irresistível da arte, por ser um elemento capaz de (re) significar o mundo.

4- O CAMINHO DE VOLTA, MAS NUMA OUTRA TRAJETÓRIA

O mapa é uma representação cartográfica, portanto, estática do espaço. O romance pode dinamizar esta cartografia, dando-lhe movimento. Esta é a trajetória de *A árvore das Palavras*. Esta é a trajetória de Gita da infância à fase adulta, quando resolve refazer o caminho da mãe em direção a Lisboa:

Estudar em Lisboa, digo à noite a Laureano. Deixo cair as palavras, como se fossem fúteis. Tens a certeza de queres ir para lá? Tenho a certeza, respondo. (Não tenho alternativa, penso. Mas essa frase não digo).^{XLII}

Entretanto são outros os parâmetros. E a ausência de opção revela-se, em verdade, a construção de outra realidade possível. Porque espaços e indivíduos não são engessados. Moçambique é independente agora, como Gita:

A independência, repito fascinada, como se até aí não tivesse percebido que é disso, finalmente, que se trata:
Um dia é-se livre, e já não se depende de ninguém. (...) eu já estou

fora, penso. Independente como este país. E ao mesmo tempo que ele.^{XLIII}

Quanto a Lisboa, à margem das saudades de Moçambique e do sofrimento decorrente da viagem para um lugar estranho, ela é o ponto de partida desta nova fase de independência da personagem:

Vai faltar-me o ar em Lisboa, digo.
Ele sorri, refaz comigo os embrulhos.
Não desistas.
(E é um ponto final numa conversa. Porque agora os caminhos se afastam. Depois de termos, desde sempre, partilhado quase tudo.)
(...)
Vou ficar aqui até entrares. (...)
À porta volto-me para trás e aceno. Mas não o vejo porque os meus olhos têm chuva e a noite desceu de repente. Como uma pálpebra caindo.^{XLIV}

Talvez porque aquilo

(...) que distingue as viagens não é a qualidade objetiva dos lugares, nem a quantidade mensurável do movimento – nem algo que estaria unicamente no espírito – mas o modo de espacialização, a maneira de estar no espaço, de ser no espaço.^{XLV}

CONCLUSÃO

Em *A árvore das palavras*, Teolinda trata do percurso vital da protagonista Gita, que se constitui, igualmente, como principal narradora do romance. Nesta narrativa, a autora entrecruza às fases da infância e adolescência da menina com o tempo moçambicano das dicotomias e sonhos pré e pós-colonial.

Neste âmbito, destacam-se alguns espaços emblemáticos do território africano, português e suas fronteiras, sendo particularmente relevante o estudo das teorias sobre o espaço e a percepção subjetiva, notadamente, a teoria dos espaços lisos e estriados de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Espaços literários e suas expansões. In: *Aletria* – Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, nº 15, jan/jun. 2007, p. 207-218.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs Vol. 5- Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

GERÇÃO, Teolinda. *A árvore das palavras*. Rio de Janeiro: Planeta, 2007.

HOUAISS, António. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

SOETHE, Paulo Astor. Espaço literário, Percepção e Perspectiva. In: *Aletria – Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, nº 15, jan/jun. 2007, p. 221-228.

NOTAS

-
- ^I Brandão, 2007, p.207-208
^{II} Brandão, 2007, p.208
^{III} Brandão, 2007, p. 208-209
^{IV} Brandão, 2007, p.207-208
^V Brandão, 2007, p.210
^{VI} Brandão, 2007, p.210
^{VII} Brandão, 2007, p. 207
^{VIII} Brandão, 2007, p. 215
^{IX} Soethe, 2007, p. 223
^X Deleuze & Guattari, 2007, p.180
^{XI} Elias, 1994, p. 129
^{XII} Elias, 1994 p. 150
^{XIII} Elias, 1994p.149-150
^{XIV} Gersão, 2004, p. 84
^{XV} Gersão, 2004, p. 100
^{XVI} Gersão, 2004, p.114
^{XVII} Gersão, 2004, p. 115
^{XVIII} Soethe, 2007, p.223
^{XIX} Gersão, 2004, p. 9
^{XX} Deleuze & Guattari, 2007, p.185
^{XXI} Gersão, 2004, p. 10
^{XXII} Gersão, 2004, p. 26
^{XXIII} Gersão 2004, p.37
^{XXIV} Gersão, 2004, p.37
^{XXV} Gersão, 2004, p. 10
^{XXVI} Gersão, 2004, p. 14
^{XXVII} Gersão, 2004, p. 83
^{XXVIII} Gersão, 2004, p. 186-187; 188
^{XXIX} Gersão, 2004, p. 68
^{XXX} Gersão, 2004, p.43
^{XXXI} Soethe, 2007, p. 221
^{XXXII} Gersão, 2004, p. 46
^{XXXIII} Soethe, 2007, p.224
^{XXXIV} Gersão, 2004, p. 154-155
^{XXXV} Gersão, 2004, p. 156
^{XXXVI} Gersão, 2004 p. 160
^{XXXVII} Gersão, 2004, p. 23
^{XXXVIII} Gersão, 2004, p. 24; 31-32
^{XXXIX} Gersão, 2004, p. 72
^{XL} Gersão, 2004, p. 72

-
- ^{XLI} Deleuze & Guattari, 2007, p.184
^{XLII} Gersão, 2004, p. 185-186
^{XLIII} Gersão, 2004, p. 187
^{XLIV} Gersão, 2004, p. 188
^{XLV} Gersão, 2004, 189-190

O REALISMO NA ÍNDIA PORTUGUESA E A IRONIA NÃO COMPREENDIDA

João Figueiredo Alves da Cunha - USP¹

Dentro da literatura portuguesa, o estudo de sua parcela produzida nas colônias, principalmente durante o período de domínio lusitano, esbarra em pontos de contato e distanciamento, tanto estéticos quanto culturais. No nosso entendimento, os conceitos de cultura e não-cultura, como definidos por Stuart Hallⁱ adéquam-se perfeitamente a esse caso. Nos países colonizados, a combinação de elementos locais a outros vindos de “além-mar” pode ser vista como geradora de novas culturas, ou corruptora de estruturas tradicionais. Benjamim Abdala Juniorⁱⁱ definiu esta ligação, como uma via de mão dupla, onde não há uma direção de influência, defendendo seu estudo a partir do comparatismo de solidariedade, que busca entre outras coisas demonstrar a riqueza que há nas diferenças, entre as muitas semelhanças.

Contudo, compreendemos mais facilmente as aproximações – especialmente quando a literatura colonial que estudamos é tão distante da nossa, quanto aquela produzida em Goa – e, inevitavelmente, tendemos a questionar a qualidade do que foge da tradição a que estamos atrelados. Ainda assim é difícil vermos alguém assumir abertamente esta condição questionadora, que pode ser vista como preconceituosa, principalmente quando inseridos no meio acadêmico em que estamos. Em geral as literaturas ditas menores simplesmente deixam de ser estudadas, ou aparecem em pesquisas engajadas em uma iniciativa de resgate cultural, que ajuda a preservar a cultura lusófona das ex-colônias.

A escolha do romance *Jacó e Dulce – cenas da vida indiana* como centro da nossa pesquisa passou e passa por este engajamento, apesar de termos consciência que a literatura indiana em língua portuguesa provavelmente não terá continuidade, por meio de obras e autores inéditos, pois o número de falantes da nossa língua em território goês é cada vez

¹ P.G. Universidade de São Paulo / FAPESP
joaofacunha@usp.br

menor. Porém, com o passar dos anos, fomos percebendo a verdadeira qualidade estética da obra em questão, que merece estudo não apenas enquanto manifestação cultural, como por sua complexidade literária.

Jacó e Dulce – cenas da vida indiana é um romance realista de 1896, publicado pela primeira vez como folhetim no periódico *O Ultramar*, da cidade de Margão. Sua importância histórica conta com fatos como o de ser considerado o segundo romance goês em língua portuguesa; e o de ter sido a obra mais vendida da história literária de Goa, até o período de sua publicação. Apesar disso, seu autor Francisco João da Costa jamais obteve qualquer reconhecimento fora da Índia. Escritor polêmico, o advogado que utilizava o pseudônimo Gip envolveu-se em um complicado conflito político, que conduziu praticamente toda sua produção como cronista, na coluna *Notas a Lápis*, no já mencionado *O Ultramar*. Suas críticas sócio-políticas também envolviam famílias e castas, gerando descontentamento de grande parcela dos leitores e até do editor daquele jornal, que, não raras vezes, publicava notas se eximindo da responsabilidade pelas opiniões de Gip, como podemos ver no trecho em destaque:

Não é desconhecido o autor das *Notas a Lápis* desta folha e elle há já declarado que assume a responsabilidade exclusiva do que ahi apparece.

O seu peculiar humorismo que até hoje não tem tido rival entre os filhos da India, dá-lhe o direito a certa liberdade que, contrariada, poderia fazel-o esmorecer, ficando assim privados os nossos leitores d'um passatempo agradável que elle nos proporciona.

[...]

O Ultramar tem, álguns respeitos, idéas completamente adversas ás do *Gip*; mas não as tem combatido por serem de importância secundária.ⁱⁱⁱ

Seu humor, como vimos, taxado de “peculiar”, era na verdade pautado no sarcasmo e na ironia que povoavam grande parcela da produção literária européia, na segunda metade do XIX. Contudo, em um meio onde a circulação intelectual em língua portuguesa era pequena e tendo em vista a tradição da valorização genealógica na Índia, qualquer crítica tomava caráter personalista, dando às suas crônicas um tom de ataque direto, como pode-se notar no recorte, também de setembro de 1895, em que Gip trata do desenvolvimento agrícola de Goa, e dos estudos defendidos por seus rivais políticos, no periódico *A India Portuguesa*:

Desde ha alguns mezes, apparecem na *Índia Portuguesa*, uns estudos sobre a agricultura.

É trabalho de grande valor, e dá medida da experiência do seu autor.

Na sua última edição, tratando de estrumes, diz essa folha:

Que *bosta* é doce....

Que o estrume do porco é também doce...

Ora se nós possuíamos e possuímos tanto doce, porque teria morrido a Associação Industrial de Goa?

E porque trouxeram o technico, quando havia aqui tantos Pires?

E o autor do artigo teria provado a doçura desses estrumes?

Accrescenta mais s. ex.^a com magoa que no paiz encontra-se pouco doce de *bosta*, o que effectivamente é digno de lastima.^{iv}

Isto posto, torna-se fácil compreender por que Gip era tido como um jornalista polêmico.

Nessa mesma linha surgiram suas narrativas ficcionais. O conto *Jacó e Carapinho* que tratava de uma disputa entre vizinhos, provocada pelo desaparecimento de uma galinha, foi o ponto de partida. Ao perceber o sucesso da curta narrativa, que dissimulava o alvo de suas sátiras, Gip escreveu o romance *Jacó e Dulce – cenas da vida indiana*, ambientado na cidade fictícia de Breda, que na realidade era a representação da própria Margão, como pode ser notado dentre outros motivos pela menção à capela de Nossa Senhora da Piedade do Monte, na referida cidade.

O sucesso desse romance entre os goeses, como já dissemos anteriormente, é constantemente reafirmado nos poucos estudos sobre a obra. Ismail Gracías, por exemplo, compara sua popularidade ao famoso *Resumo da Vida do Apóstolo das Índias* de Filippe Nery, uma biografia de São Francisco Xavier. Entretanto, Vimala Devi e Manuel de Seabra defendem que o sarcasmo de Gip, ao representar os goeses, teria lhe legado tantas desavenças que sua obra acabou ficando marcada como torpe e incapaz de ocupar lugar dentro do cânone. Ainda hoje, o romance *Jacó e Dulce* é visto dessa maneira entre alguns de seus leitores em Goa, e continua, praticamente, desconhecido, mesmo em Portugal. Assim, sua classificação como escritor indo-português não representa, na nossa opinião, a melhor escolha, sendo ele, bem como sua obra, nitidamente goeses. Isso porque Gip trabalha com uma gama de elementos que podem ser definidos como *não-cultura*, para o leitor português, para o leitor brasileiro, enfim, para todos que não compreendem aquela realidade. Prova disso é crítica à obra de Gip publicada na *Revista Brasileira* pelo Visconde de Taunay, em que o intelectual brasileiro diz:

Na reivindicação do passado e suas usanças vai Gip longe demais, pois chega a profligar o costume, universalmente aceite hoje como sinal elementar de boa educação, de não se comer com a faca.^v

Crítica à qual Gip responde na segunda edição de *Jacó e Dulce* do seguinte modo:

Não achei muito justo o reparo de v.ex.^a, sobre o que exponho respeito à faca na bôca ou a comer com a faca.

Disse eu no meu livro a página 94:

“A mocidade bredense, que representava a civilidade, etiqueta e elegância europeas na mesa de jantar, embraveceu-se quando observou o reverendo A. Dantas, a pôr a faca na boca. Ela (a mocidade) transigia com a mamã que comia à mão..., mas nunca permitiria a quem quer que fôsse praticar a enorme torpeza de comer com a faca.”

Na Índia grande maioria da população, ainda mesmo em famílias abastadas, come o arroz e caril à mão, sem talher. Causa até nojo a quem não está habituado a este espetáculo.

Ora pareceram-me ridículos os que tamanha celeuma faziam por causa da faca na bôca, quando aliás transigiam com a mão no arroz.^{vi}

Esta disparidade entre o sentido pretendido pelo autor e a leitura feita por Taunay acontece, pois, como bem define Lélia Parreira Duarte em seu livro *Ironia e Humor na Literatura*,

... ironia não é apenas uma questão de vocabulário: não se resume a uma inversão de sentido de palavras, mas implica também atitudes ou pensamentos, dependendo a sua compreensão de o receptor perceber que as palavras não têm um sentido fixo e único, mas podem variar conforme o contexto.^{vii}

Dessa maneira, a desprestigiada narrativa que trata do casamento dos protagonistas Jacó e Dulce, conduzidas por seus familiares – recortada por uma série de sarcasmos, revelando as mais ridículas características do goês católico, segundo Gip – embora tenha sido capaz de levar os indianos às gargalhadas, como afirmou Gracias no prefácio à terceira edição do romance, sua leitura no ocidente ainda não pode ser feita com o mesmo prazer.

Para tal seria necessária uma extensa tradução cultural, que passa pela pesquisa do vocabulário indo-português e concaninim (que é a língua local de Goa), mas também pela percepção da alteração das estruturas frasais nos diálogos, reproduzindo a versão “aportuguesada do concaninim”, que, segundo o autor, era típica dos goeses do XIX.

Além disso, a obra exige de seu leitor um conhecimento mínimo dos costumes indianos de negociação do casamento. Eu mesmo posso dizer que demorei alguns anos antes de compreender peculiaridades fundamentais, como, por exemplo, a conclusão do romance:

Sem a partilha materna, sem as rendas dos bens do tio e com 7 filhas, Jacob Dantas, o festejado noivo de Breda, arrastava uma vida remediada, cujas agruras mitigava com freqüentes libações nocturnas, que toda a cidade atribuíra aos desgostos domésticos.^{viii}

Nesse trecho, o que precisa ser destacado é o fato dos protagonistas terem tido sete filhas mulheres, uma vez que para casá-las Jacó deveria pagar um dote a todos os noivos e mesmo que houvesse pretendentes para algumas e não para outras, seus casamentos deveriam obrigatoriamente ser feitos na ordem, da mais velha para a mais nova.

Percebendo tamanha distância entre a nossa leitura e o sentido facilmente compreendido pelos indianos, bem como, ao tomarmos conhecimento de um extenso debate político-literário em torno da obra em questão, que acontece completamente independente da metrópole, por meio dos periódicos de Goa a Bombaim, que gerou uma série de narrativas locais, começamos, cada vez mais, a pensar no princípio da configuração de um sistema literário autônomo, como definido por Antonio Candido:

... ou seja, uma literatura que não consta mais de produções isoladas, [...] mas é atividade regular de um conjunto numeroso de escritores, exprimindo-se através de veículos que asseguram a difusão dos escritos e reconhecendo que, a despeito das influências estrangeiras normais, já podem ter como ponto de referência uma tradição local.^{ix}

Essa característica pode ser notada, por exemplo, na apropriação da cidade de Breda por outros autores, como Soares Rebelo em suas novelas e também na seguinte citação de Gip, em sua coluna quinzenal, que data de novembro de 1895:

Para sciencia d'aqueles dos meus estimáveis leitores, que cofiando seus bigodes críticos com ar superior e magestosa sobrançeria, opinam que devo suspender a publicação de *Jacob e Dulce*, porque os europeus ficam sabendo os nossos defeitos, transcrevo o seguinte lugar do nº do Anglo-Lusitano, jornal (*de*

Bombaim, que pertencia, então, à Inglaterra) que, de resto não prima pela sua afeição a esta folha, nem pelos que nela escrevem. [...]

“The *Ultramar* has for some time past been publishing a serial story by Gip which will well repay perusal. It deals with Goa life and its intended to satirise certain custom, manners and types of character. Its perusal might serve to give lessons in the purposes of such literature to our ‘aristocrats’ over here who can see nothing but personal allusions in similar productins. We hope the republished in a volume.”

O conto que estou a publicar tem muitos lados vulneráveis, mas nunca, pela palavra nunca hade elle ser suprimido *porque os europeus ficam sabendo dos nossos defeitos*, como se elles não tivessem os seus.

Quando Rudyard Kipling publicou o seu fascinador livro *Plain tales from the hills*, que é uma sátira mordaz da sociedade anglo-india, o *Times of Índia* criticou severamente o livro, mas nunca disse que essa obra não devia ser publicada, porque os índios ficavam sabendo dos defeitos dos ingleses na Índia. Causa realmente dor vêr homens, de resto illustrados, ter opiniões que não ousou classificar.^x

Assim, Gip mais uma vez demonstra que sua preocupação recaía principalmente sobre os leitores indianos, ignorando qualquer necessidade de reconhecimento por parte dos portugueses, como afinal ocorreu em sua vida.

REFERÊNCIAS

- ABDALA Jr., Benjamin, *De vôos e Ilhas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- BRUTO DA COSTA, Braz. O “Ultramar” e “Gip”. *O Ultramar*. Margão, fev. 1899.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- COSTA, Francisco João. *Jacob e Dulce – scenas da vida indiana*. 3ª ed. Goa: Tipografia Sadananda, 1974.
- COSTA, Francisco João. Notas a Lápis. *O Ultramar*. Margão, set. 1895.
- COSTA, Francisco João. Notas a Lápis. *O Ultramar*. Margão, nov. 1895.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e Humor na Literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora*. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

NOTAS

ⁱ HALL, 2009.

ⁱⁱ ABDALA Jr., 2003.

ⁱⁱⁱ BRUTO DA COSTA, 1899, p.2.

^{iv} COSTA, set. 1895, p.3.

^v TAUNAY apud. COSTA, 1974, p. XL.

^{vi} COSTA, 1974, p. XLV.

^{vii} DUARTE, 2006, p. 22.

^{viii} COSTA, 1974, p. 156.

^{ix} CANDIDO, 2007, p.64

^x COSTA, nov. 1895, p.3.

CRIME E CASTIGO EM O PRIMO BASÍLIO DE EÇA DE QUEIRÓS

Joelson Santiago Santos - UEFS¹

INTRODUÇÃO

Esse texto se dispõe a fazer uma análise da personagem feminina Luísa no romance *O primo Basílio* (1878) de José Maria Eça de Queirós. Dentro das perspectivas que os estudos de gênero oferecem na atualidade junto a pesquisas de especialistas da literatura queirosiana.

Esse romance é considerado um sucesso de crítica quanto de público da produção do escritor realista. Nele temos um rico exemplar com vários personagens ficcionais que conseguem traduzir, de certa forma, uma sociedade com as marcas patriarcalistas de uma época. Percebemos nas personagens femininas um leque que contempla representações de mulheres construídas no discurso literário, mas que não deixa de encontrar ecos na realidade do período.

Com essas construções que direcionam o papel que deverá exercer a mulher e o homem no seu entorno social, faremos uma análise apenas do perfil de Luísa, embora as outras personagens femininas sejam representações relevantes de análise, pois fica evidente uma tentativa da sociedade de hierarquização de poder.

1- TRANGRESSORAS DISTINTAS, MAS O MESMO DESTINO...

As representações femininas em obras literárias tornam-se um instrumento da crítica literária feministas, pois são mecanismos de:

Situar social e simbolicamente a prática tanto da escrita como da leitura feita por mulheres. O papel de formar a leitora (...) tem sido uma das estratégias do movimento feminista que pretende mudar os mecanismos sociais e psíquicos perpetuadores das desigualdades de gênero. (BELLINI, 1997, p.521)

¹ Estudante de Graduação em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Feira de Santana.

Através de uma leitura atenta às perspectivas da mulher, é possível identificar os instrumentos que buscam construir essa relação de desigualdade feminina. Pois a literatura masculina não apresenta a mulher como ela é de fato, mas como os homens as vêem como destaca Belline (1997) ou até mesmo como querem que elas sejam.

Um desses exemplos de representação feminina em obras literárias pelo viés masculino é Luísa. Eça de Queiroz caracteriza muito bem um perfil feminino da sociedade portuguesa do século XIX através dessa personagem que constitui um tipo social da burguesa ociosa e romântica nas adjetivações utilizadas pelo autor.

Nessa personagem, temos um exemplo contundente de como a sociedade constrói certos estereótipos até mesmo para manutenção de certos privilégios e hierarquizações. Nessa personagem central do romance, é representativa a crítica que o escritor tem sobre a educação das mulheres:

[um] panfleto em que critica a educação das meninas da época. Responsabiliza a família, os colégios e a sociedade pela fraqueza física e moral das jovens. Reconhece, no entanto, a coisa dessa (de)formação, que reside na exclusão das mulheres da ‘vida pública’, da indústria, do comércio, da literatura, de quase tudo, pelos hábitos ou pelas leis, ficando, assim, restritas a um pequeno mundo, da família – cujo assunto supremo é o namoro – e do vestuário. (BELLINE, 1997, p. 61)

Percebemos em Eça uma sensibilidade à frente de seu tempo, pois em 1878, muito antes do movimento feminista ganhar visibilidade no mundo, o escritor coloca uma personagem que questiona e leva a uma reflexão sobre o papel social da mulher e as consequências dessas posições adotadas pela sociedade.

Simone Beauvoir, em 1949 através da afirmação: “*ninguém nasce mulher: torna-se mulher*”, traz uma importante reflexão sobre a categorização de ser mulher ou homem em nossa sociedade. Sua intenção, com essa frase era questionar sobre a suposta relação hierárquica entre o sexo biológico e a construção do ser mulher, ou seja, os comportamentos e atribuições nomeadas como “*coisas de mulher*” são formuladas pela sociedade:

Essa postura que buscava limitar ou subordinar a figura feminina ao homem tinha resultado negativo para toda a sociedade. Desde a publicação de *O Primo Basílio* várias leituras foram realizadas, mas Belline (1997) destaca que todas concordam em um aspecto: que essa obra discute as “*falsas bases*” da sociedade, além da denúncia das “*consequências nefastas da literatura romântica pela personagem [Luísa]*” (BELLINE,

1997, p.521). Essas “*falsas bases*” construídas pela sociedade apontam para a hipocrisia da sociedade, ponto fulcral das preocupações do autor.

A personagem Luísa que se envolve em adultério representa “*o caráter frívolo e sonhador da mulher romântica*” como destaca Braga (2006), umas das causas desse comportamento e conseqüentemente o seu adultério, na visão do autor, é a educação romântica que essas jovens recebem, além das limitações impostas nas relações de gênero, na qual era pautada no patriarcalismo em que o homem buscava manter uma relação de superioridade.

Dentro dessa perspectiva a mulher deveria ser dona do lar, isso implica em administrar todas as atividades domésticas, cuidar dos filhos e preparar o ambiente para chegada do marido, enfim a vida social feminina ficava em torno da e para casa. No início do romance essas características de Luísa são destacadas pelo narrador, até porque uma moça que não atendia à essas “qualidades” não encontraria um marido com facilidade:

Mas Luísa, a Luisinha, saiu muito boa dona de casa; tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos; era asseada, alegre como um passarinho, como um passarinho amiga do ninho e das carícias do macho; e aquele serzinho louro e meigo veio dar à sua casa um encanto sério.
— É um anjinho cheio de dignidade! — dizia então Sebastião, o bom Sebastião, com a sua voz profunda de baixo. (QUEIRÓS. 1997)

Na primeira parte do romance fica evidente que Luísa atende a todas essas adjetivações de uma moça casadoira: asseada, meiga caseira um verdadeiro *anjo*, em outras palavras, submissa ao marido e caseira. Porém, depois da viagem de Jorge, quando fica solitária por alguns dias acaba sendo seduzida pelo primo Basílio, um perfil descompromissado e que deseja apenas a prima, que é muito bonita, para atender seus caprichos sexuais:

A personagem Luísa é “escolhida” por Basílio apenas para passar o tempo, para ele ter uma mulher em Lisboa e não ficar sozinho. Assim, Luísa, sentimental, lânguida e sensual deixa-se seduzir por Basílio. Por sua vez, este surge aos olhos do leitor como um vilão: seduz em nome de um sentimento que desconhece, mesquinho, quer despende pouco e usufruir muito. A mulher burguesa é vista por Eça como uma vítima fácil de sedução dos aventureiros, em conseqüência da educação sentimental que recebe, da influência de leituras romanescas. (BRAGA, 2006, p.10)

No romance temos esse trecho que deixa muito claro o ponto de vista de Basílio que se limita aos atributos físicos de Luísa:

"E tem-me o ar de ser muito asseada, coisa rara na terra! As mãos muito bem tratadas! O pé muito bonito!"

Revia a pequenez do pé, pôs-se a fazer por ele o desenho mental de outras belezas, despindo-a, querendo adivinhá-la... A amante que deixara em Paris era alta e magra, de uma elegância de tísica; quando se decotava viam-se as saliências das suas primeiras costelas. E as formas redondinhas de Luísa decidiram-no:

— A ela! — exclamou com apetite. — A ela, como São Tiago, aos mouros! (QUEIRÓS, 1997)

Essa mulher que é representada por Luísa deseja na verdade nesse momento transgredir o modelo excludente de sua sociedade, no qual privava as mulheres dos prazeres sexuais e aventuras amorosas, ao contrário dos personagens masculinos que sempre tinham alguma amásia, rapariga, amantes ou criadas para certos “agrados sexuais” inclusive Jorge, que era considerado um ótimo marido:

De sua mãe herdara a placidez, o gênio manso. Quando era estudante na Politécnica, às oito horas recolhia-se, acendia o seu candeeiro de latão, abria os seus compêndios. Não freqüentava botequins, nem fazia noitadas. Só duas vezes por semana, regularmente, ia ver uma rapariguita costureira, a Eufrásia, que vivia ao Borratem, e nos dias em que o Brasileiro, o seu homem, ia jogar o bóston ao clube, recebia Jorge com grandes cautelas e palavras muito exaltadas; era enjeitada, e no seu corpinho fino e magro havia sempre o cheiro relentado de uma pontinha de febre. (QUEIRÓS, 1997)

Vemos nessa situação um exemplo da postura machista do século XIX, que permitia ao homem sempre privilégios e para mulheres apenas obrigações, por conta desse pensamento, a figura feminina, no romance, se torna:

o elemento desconstrutor da família, por isso o autor realista vai se ater na figura feminina como sendo a vilã da história, instaurando, em seu nome, o triângulo amoroso recaindo na figura feminina toda a polêmica. Logo, traíndo a fidelidade conjugal, Luísa deixa de ser a “boa esposa”, e passa a atrair as críticas da sociedade, tornando-se ameaçadora da paz familiar. (BRAGA, 2006, p. 13)

Através desse discurso, a autor assume o papel social que os realistas queriam da arte: formatar o real e construir uma história moralizante. Isso se dá através da degradação da personagem que começa a sofrer e sentir-se culpada por causa da traição, durante as chantagens que a empregada faz quando conseguiu uma prova da traição da patroa e a partir desse momento Luísa começa a definhar até a sua morte. “*Tudo isso era o preço da aventura, o preço de ter transgredido as leis impostas pela sociedade*

machista da época”. (BRAGA, 2006, p.13). Mas Saraiva apud Lopondo (1997) faz a seguinte ponderação a respeito da condição das personagens femininas queirosianas:

Devido à subalternidade do seu papel, à sua condição social de quase mero objeto de necessidade masculina [...] a mulher queirosiana esta sempre, como vítima principal, no núcleo patético da intriga. Mas a sua própria inconsciência e leviana impersonalidade atenua esse *pathos*, a que aliás a ironia queirosiana nunca permitiria uma intensidade bovarista. (LOPONDO, 1997, p.586)

No romance podemos fazer uma leitura em que a morte da personagem principal não foi apenas uma morte por conta da sua debilitação de saúde e do seu arrependimento do adultério, mas também como a manutenção do sistema patriarcal, que castigava a mulher adúltera com a morte:

Lembremos que foi Jorge, ao mostrar a carta de Basílio a Luísa, quando ela estava ainda convalescente, que ocasionou a última febre fatal da mulher. (...), pose-se concluir que o comportamento do marido ciumento e vingativo do final é condicionado pela sua formação e, portanto, involuntário. (BELLINE, 1997, p. 68)

Embora se arrependa dessa situação quando vê sua mulher morta, essa atitude de Jorge é bem vingativa e cruel, por mais que ele estivesse possuído pela raiva de ser traído ele saberia das conseqüências dessa atitude no estado em que se encontrava sua mulher, ele acaba cumprindo dessa forma, a punição imposta pelos códigos patriarcais para as mulheres infiéis aos seus maridos:

A morte, na literatura, é a punição para uma personagem como Luísa que se deixou amar por outro homem, que não cumpriu o papel da mulher da época, que não foi fiel ao marido – esse o todo soberano, o modelo da sociedade do século XIX, o pedestal inatingível. (BRAGA, 2006, p. 14)

Esse tipo penalidade na literatura é exemplificado também em outros romances de como *Gabriela, cravo e canela* de Jorge Amado. Nesse romance ambientado no início do século XX, mas em uma região em que o sistema patriarcal é predominante, a traição feminina era punida com a morte da esposa e do seu amante, como meio de “*lavar a honra*” do marido que foi traído. Inclusive esse tipo de atitude no romance de Amado é intitulado de a *Lei Cruel*.

A Lei Cruel – que “*legitimava*” o homem matar a esposa e o amante, no romance –, tem uma repercussão significativa no enredo, sendo até mesmo título de um capítulo do romance e citado em vários outros.

Esse destaque se dá por conta da representatividade dessa conduta para o sistema. Nessa sociedade, a traição de uma mulher é considerada um crime, uma degenerescência, não se esperando outra atitude do marido traído, apenas “*lavar a honra*” com sangue dos “*traidores*”. E todos aprovavam essa reação do marido, pelo menos ninguém tinha coragem de contrapor publicamente a “*justiça*” executada pelas próprias mãos do homem que se achava enganado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos que essas transgressoras, apontam para reflexões sobre leis impostas por um sistema excludente, machista e injusto. Tanto Luísa como D. Sinhazinha são vítimas de uma sociedade que não oferece o mesmo ponto de partida e oportunidade iguais para todos de construir sua história e fazer suas escolhas pode custar um preço muito caro. Podemos comparar essas mulheres de lugares e momentos históricos distintos vítimas do mesmo código limitado por subjetividades carregadas de preconceitos, que por muitas vezes são tidas como verdades absolutas e incontestáveis, mas que devem ser questionadas, posto a prova e abandonadas.

Aproveitamos o tema do adultério feminino e traçamos um cruzamento dos destinos de uma personagem de Eça com uma de Jorge Amado e, percebemos que, independente do momento histórico e das convenções do grupo social em que se vive, sempre surgirá pessoas que seguirão seus ideais, conduzindo suas vidas de acordo com seus preceitos e ignorando códigos de conduta moral impostos, mesmo que isso implique em penalidades severas. D. Sinhazinha e Luísa são exemplos de mulheres que “ao sucumbirem ao crime, sofreram um castigo”, mas, no entanto a literatura aponta para sociedade que nem todas as mulheres querem uma vida de imposição limitada por mecanismos sociais e psíquicos perpetuadores das desigualdades de gênero.

REFERÊNCIAS

BELLINE, Ana Helena Cizotto. **Leituras de Luísa**. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS: 150 anos com Eça de Queirós, 3, 1997, São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – FFLCH- USP. p. 521- 526

_____. **Roteiro de Leitura: O Primo Basílio de Eça de Queirós**. São Paulo: Ática, 1997.

BRAGA. Claudia Soares da Silva. Artigo científico: **A Figura Feminina em O Primo Basílio, de Eça de Queirós**. Jornal Eletrônico do curso de letras da FUNORTE. Disponível em: < <http://www.soebras.com.br/letras.com/LETRASPONTOCOM19.pdf>> Acessado em 25 de mar de 2009.

LOPONDO, Lílían. **As personagens femininas e a retórica do conformismo em o Primo Basílio**. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS: 150 anos com Eça de Queirós, 3, 1997, São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – FFLCH- USP. p.583 -584

QUEIRÓS, José Maria Eça de. **O Primo Basílio**. Santiago: Chile: O Globo/Klick Editora, 1997.

EÇA DE QUEIRÓS E O CAPÍTULO 19 DE *MIMESIS*

José Carlos Siqueira de Souza - USP*

Para os estudiosos da literatura, uma obra que se proponha, como é o caso de *Mimesis* de Auerbach (2004), abordar a “realidade exposta ou representada na literatura ocidental” (conforme uma tradução mais adequada de seu subtítulo), deve criar uma certa expectativa em torno do capítulo que trata das obras do Realismo do século XIX. À luz de uma análise que abarca a representação literária da realidade ao longo da história da cultura ocidental, como se sairá o período e a escola literária que se autodenominou de “realismo”, designação também aceita pelos contemporâneos e posteriores? Tal geração de escritores teria feito jus a esse título, certamente ambicioso, quando comparada aos períodos que a precederam? Não que esse tenha sido o propósito de Auerbach, e, portanto, não se pode cobrar dele semelhante preocupação. Mas, em todo o caso, a expectativa dos leitores de *Mimesis* parece justificada.

Em nossa opinião, o capítulo 19 de *Mimesis* de certo modo é anticlimático. As obras e os autores criticados não recebem uma avaliação tão entusiasmada quanto aquela dedicada aos congêneres dos capítulos vizinhos: Stendhal e Balzac, no capítulo 18, e Virginia Woolf e Proust, no vigésimo. No caso dos irmãos Goncourt e Flaubert, o autor é impiedoso, o mundo literário deles é “estranhamente estreito e mesquinho” (*Mms*,¹ p. 454), já a respeito de Zola, o filólogo alemão é mais positivo, mesmo assim “pode-se também censurá-lo [Zola] de que a sua fantasia, um tanto grosseira e violenta, levou-o a cometer exageros, brutais simplificações e a empregar uma psicologia demasiado materialista” (*Mms*, p. 459). Nada muito lisonjeiro para aquele que é apontado por Auerbach como o principal escritor do Realismo.

Se Goncourt, Flaubert e Zola têm lá suas limitações, o que interessa para o autor de *Mimesis* é o fato de que, pela primeira vez, o “quarto estado”, ou seja, os trabalhadores, o povão, os pobres em geral, tenha sido elevado à condição de protagonista de obras literárias de caráter sério. Para os escritores citados, “o povão, em todas suas partes, devia ser incluído no realismo sério como tema” (*Mms*, p. 447) — o

* Mestre em Estudo Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e doutorando de Literatura Portuguesa, ambos na FFLCH-USP.

que sem dúvida, e apesar das mencionadas limitações, vale por uma revolução artística ou estética, estando aí o grande valor desse período literário e das obras nele criadas.

No entanto, seguindo o desdobramento da análise auerbachiana, a avaliação da produção do Realismo volta a cair conforme se sai da esfera francesa e se passe aos outros países europeus. Segundo o autor alemão:

Nos restantes países da Europa Ocidental e Meridional o realismo tampouco atinge, durante a segunda metade do século, a mesma força independente nem a mesma coerência do realismo francês; nem sequer na Inglaterra, embora entre os romancistas ingleses se contem importantes realistas (*Mms*, p. 466).

Antes desse juízo até certo ponto bombástico, Auerbach, talvez à guisa de um exemplo esclarecedor, faz uma detida análise da literatura realista alemã, procurando explicar onde e por quê ela falha em atingir o mesmo nível das obras francesas dessa corrente. Parece-nos que o principal argumento para explicar a inferioridade do realismo alemão, quando comparado ao francês, está em que “na Alemanha, a própria vida era muito mais provinciana, mais antiquada, muito menos ‘contemporânea’ ” (*Mms*, p. 463). Com exceção da Inglaterra, para a qual o autor adiciona a circunstância de que na época vitoriana “o calmo desenvolvimento da vida pública [...] reflete-se no mais reduzido movimento do pano de fundo contemporâneo” (*Mms*, p. 466), o argumento “alemão” poderia ser muito bem ampliado para os “restantes países da Europa Ocidental e Meridional”. Em outras palavras, um nível inferior de desenvolvimento do capitalismo e da vida social e urbana do qual decorrem levaria inevitavelmente a produções literárias em que o “quarto estado” e os conflitos correspondentes ao seu nascente protagonismo social não tivessem a mesma função e valor estético. Ou, numa apropriação algo indébita das palavras de Auerbach (pois, no caso, ele falava das condições sociais em que surge a geração de realistas), nos outros países não estavam tão claramente dados “os perigos reais que ameaçavam o desenvolvimento econômico e a estrutura da sociedade burguesa, a luta das grandes potências pelos mercados e a ameaça do quarto estado que se estava organizando” (*Mms*, p. 451).

Para não dizer que fora da França tudo são espinhos, o autor de *Mimesis* oferece a Rússia como uma nação excepcional que, a despeito de seu atraso econômico e social, foi capaz de dar realistas do nível de um Tolstói e um Dostoievski que, do mesmo modo que Zola e companhia na França, mostraram-se competentes ao representar de forma séria sua realidade social, incluindo camponeses e pobres em geral. A explicação para a

singularidade russa é creditada em parte a sua formação cultural oriental (certamente ligada à religiosidade ortodoxa) e ao impacto dramático que a influência francesa causou sobre essa sociedade ainda patriarcal. Ou seja, atraso e modernidade acabaram resultando numa literatura realista de grande importância.

É evidente que o esquema apresentado não faz justiça ao capítulo 19 de *Mimesis*. Outros temas e muito de seu raciocínio nuançado ficou de fora de nosso breve resumo. Em todo caso, acreditamos que essa introdução redutora possa ser útil para destacar o problema que se coloca para quem deseja usar os critérios do capítulo 19 a fim de recobrir algumas das “lacunas” que o próprio Auerbach disse terem sido inevitáveis na composição de sua obra (cf. o posfácio, *Mms*, p. 502). No caso dos estudiosos da literatura em língua portuguesa, dois autores se mostram particularmente problemáticos, Machado de Assis e Eça de Queirós. Ambos são realistas (ao menos nas obras mais importantes), produzindo na segunda metade dos oitocentos e, sem sombra de dúvida, antenados com a literatura francesa. E aí vêm os problemas: as nações que servem de cenário e conteúdo para seus romances são países periféricos, que, se comparados à situação alemã, estariam a anos luz de distância do Reich — que para Auerbach, vale repetir, era provinciano. Em suas obras, o “quarto estado” não assume o proscênio, não se torna o protagonista — razão pela qual foram em alguns momentos tachados de elitistas ou mesmo de incompetentes, por não conhecerem a vida do povo. Logo, estariam na condição de não terem chegado lá, como o filólogo alemão julgou a literatura “nos restantes países europeus”.

No entanto, os dois autores lusófonos não apenas são considerados por uma crítica já centenária como os maiores escritores realistas, mas, ainda, como os maiores romancistas de seus países em toda a história. Uma situação que deveria estimular os estudiosos das literaturas portuguesa e brasileira a se debruçarem sobre as obras realistas de Machado e Eça num *tour de force* com os critérios e métodos adotados em *Mimesis*. Para este trabalho e como parte de nossa pesquisa de doutorado, proporemos um rápido exercício sobre um romance de Eça de Queirós.

Segundo a nossa sensibilidade, o problema mais grave a enfrentar está na falta de protagonismo das classes pobres nos romances de Eça, pois para Auerbach essa é a característica diferenciadora e inovadora das obras realistas na França. Ignorando as explicações infelizes de alguns críticos que, como já foi dito, apontaram ou o elitismo do autor ou sua falta de contato com a pobreza (como se fosse possível a qualquer autor viver na sociedade capitalista sem tal contato) como determinante dessa “falha”, e

procedendo conforme o método em *Mimesis*, resolvemos pinçar um trecho do romance *O crime de padre Amaro* (1997 [1880, 2ª ed.]) em que uma personagem pobre tem um papel de destaque na narrativa. Trata-se de Totó, uma adolescente de 15 anos, parálitica de nascença, filha do sineiro da igreja da Sé, onde Amaro é pároco. Sua entrada no romance se deve à necessidade de Amaro conseguir um lugar conveniente para seus encontros amorosos com Amélia, moça de vinte e poucos anos que o padre acabara de seduzir, e que, para continuar gozando da conquista, precisava de toda a discrição possível, a fim de evitar um danoso escândalo.

A casa do sineiro, onde Totó se mantinha permanentemente acamada devido à paralisia, ficava nos fundos da igreja de Amaro, isolada dos olhares dos moradores da pequena cidade de Leiria, no interior de Portugal. O subterfúgio elaborado para justificar as idas de Amélia à casa do sineiro era o de ensinar Totó a ler e a doutriná-la no catecismo católico. Enquanto que o acesso de Amaro à humilde residência do sineiro se dava às escondidas, através dos fundos da sacristia. No trecho escolhido, o plano ameaça fazer água em razão do comportamento agressivo de Totó. Para fins de análise, marcamos as divisões das cenas em “quatro arranjos”:

Capítulo XVIII

[1º. arranjo]

Uma circunstância inesperada veio estragar aquelas manhãs em casa do sineiro. Foi a extravagância da Totó. Como disse o padre Amaro, "a rapariga saia-lhes um monstro"!

Tinha agora por Amélia uma aversão desabrida. Apenas ela se aproximava da cama, atirava a cabeça para debaixo dos cobertores, torcendo-se com frenesi se lhe sentia a mão ou a voz. Amélia fugia, impressionada com a idéia de que o diabo que habitava a Totó, recebendo o cheiro que ela trazia da igreja nos vestidos, impregnados de incenso e salpicados de água benta, se espolinhava de terror dentro do corpo da rapariga...

Amaro quis repreender a Totó, fazer-lhe sentir, em palavras tremendas, a sua ingratidão demoníaca para com a menina Amélia que vinha entretê-la, ensiná-la a conversar com Nosso Senhor... Mas a parálitica rompeu num choro histérico; depois, de repente, ficou imóvel, hirta, esbugalhando os olhos em alvo, com uma espuma branca na boca. Foi um grande susto; inundaram-lhe a cama de água; Amaro, por prudência, recitou os exorcismos... E Amélia desde então resolveu "deixar a fera em paz". Não tentou mais ensinar-lhe o alfabeto, nem orações a Santa Ana.

[2º. arranjo]

Mas, por escrúpulo, iam sempre ao entrar vê-la um instante. Não passavam da porta da alcova, perguntando-lhe de alto "como ia". Nunca respondia. E eles retiravam-se logo aterrados com aqueles olhos selvagens e brilhantes, que os devoravam, indo de um a outro, percorrendo-lhes o corpo, fixando-se com uma faíscação metálica nos vestidos de Amélia e na batina do padre, como para lhe adivinhar o que estava por baixo, numa curiosidade ávida que lhe dilatava desesperadamente as narinas e lhe arreganhava os beijos lívidos. Mas era a mudez, obstinada e rancorosa, que os incomodava sobretudo. Amaro, que não acreditava muito em possessos e endemoninhados, via ali os

sintomas de *loucura furiosa*. Os sustos de Amélia aumentaram. — Felizmente que as pernas inertes cravavam a Totó ali na enxerga! Senão, Jesus, era capaz de lhes entrar no quarto e mordê-los num acesso!

Declarou a Amaro que nem lhe sabia bem o prazer da manhã, "depois daquele espetáculo"; e decidiu então, daí por diante, subir para o quarto sem falar à Totó.

[3º. arranjo]

Foi pior. Quando a via atravessar da porta da rua para a escada, a Totó debruçava-se para fora do leito, agarrada às bordas da enxerga, num esforço ansioso para a seguir, para a ver, com a face toda descomposta do desespero da sua imobilidade. E Amélia ao entrar no quarto sentia vir debaixo uma risadinha seca, ou um *ui!* prolongado e uivado que a gelava...

Andava agora aterrada: viera-lhe a idéia que Deus estabelecera ali, ao lado do seu amor com o pároco, um demônio implacável para a escarnecer e apupar. Amaro, querendo-a tranquilizar, dizia-lhe que o nosso santo padre Pio IX, ultimamente, declarara pecado crer em pessoas possessas...

— Mas para que há rezas, então, e exorcismos?

— Isso é da religião velha. Agora vai-se mudar tudo isso... Enfim a ciência é a ciência...

Ela pressentia que Amaro a enganava — e a Totó estragava a sua felicidade. Enfim Amaro achou o meio de escaparem à "maldita rapariga": era entrarem ambos pela sacristia: tinham apenas a atravessar a cozinha para subir a escada, e a posição da cama da Totó, na alcova, não lhe permitia vê-los, quando eles cautelosamente passassem pé ante pé. Era fácil, de resto, porque à hora do *rendez-vous*, entre as onze e o meio-dia, nos dias da semana, a sacristia estava deserta.

[4º. arranjo]

Mas sucedia que, quando eles entravam em pontas de pés e mordendo a respiração, os seus passos, por mais sutis, faziam ranger os velhos degraus da escada. E então a voz da Totó saía da alcova, uma voz rouca e áspera, berrando:

— Passa fora, cão! passa fora, cão!

Amaro tinha um desejo furioso de estrangular a parálitica. Amélia tremia, toda branca.

E a criatura uivava de dentro:

— Lá vão os cães! lá vão os cães!

Eles refugiavam-se no quarto, aferrolhando-se por dentro. Mas aquela voz de um desolamento lúgubre, que lhes parecia vir dos infernos, chegava-lhes ainda, perseguia-os:

— Estão a pegar-se os cães! Estão a pegar-se os cães!

Amélia caía sobre o catre, quase desmaiada de terror. Jurava não voltar àquela casa maldita...

— Mas que diabo queres tu? dizia-lhe o padre furioso. Onde nos havemos de ver então? Queres que nos deitemos nos bancos da sacristia?

— Mas que lhe fiz eu? que lhe fiz eu? exclamava Amélia, apertando as mãos.

— Nada! É doida... E o pobre tio Esguelhas tem tido um desgosto... Enfim, que queres que lhe faça? (CPA, ² p. 325-6)

As cenas são dantescas, e o adjetivo aqui não é gratuito. A própria topologia desse trecho se mostra paralela à *Divina comédia*: o quarto de Totó sendo o inferno (há por parte de Amélia, assim como de outras personagens no livro, a crença de que a menina está endemoninhada); corredor e escada, o purgatório; e o quarto do sineiro na parte de cima da casa, o paraíso (em diversas oportunidades no livro, o quarto é comparado ao paraíso ou ao céu). A sequência das cenas, conforme destacado por nossa

divisão, mostra uma tensão crescente e dramática, em que cada novo arranjo faz aumentar a reação acusadora e punitiva da paralítica.

Conforme as estratégias para escapar ao contato com a menina vão se sucedendo, Totó passa do olhar mudo (“a mudez, obstinada e rancorosa, que os incomodava”) para interjeições carregadas de sentido (“uma risadinha seca, ou um *ui!* prolongado e uivado que a gelava...”), até chegar a uma verbalização que se pode comparar às imprecções proféticas do Antigo Testamento (“Cães me rodearam! Um bando de homens maus me cercou! Perfuraram minhas mãos e meus pés”; “Eles voltam ao cair da tarde, rosnando como cães, e rondando a cidade” — Salmos 22.16 e 59.14, respectivamente [versão NVI]). Nisso pode-se perceber o estilo elevado que dá às cenas uma tragicidade patente. Com o desenvolvimento do enredo a menina vem a falecer em circunstâncias em que o dantesco e o trágico mais uma vez se misturam (ver *CPA*, p. 364).

Apesar dos personagens centrais continuarem sendo Amaro e Amélia nesse trecho, é inegável o peso do papel de Totó, na verdade tudo ali gira em torno dela. A questão que se coloca é se essa menina seria de fato representativa dos pobres, ou se apenas a sua doença e seu comportamento agressivo seriam as características indispensáveis ao enredo, sendo sua classe social acessória em absoluto.

A descrição de sua pessoa e de seu ambiente vital, feita às vezes com ainda mais detalhes realistas e impressões sensoriais em outras passagens, delineia com precisão a vida de uma jovem pobre, realçada enormemente pela condição doentia em que se encontra. Seu pai, o sineiro tio Esguelhas, é um funcionário assalariado de baixo nível da igreja, na classificação do narrador do romance:

O tio Esguelhas passava na Sé, entre os serventes e os sacristães, por um *macambúzio*. Tinha uma perna cortada e usava muleta: e alguns sacerdotes, que desejariam o emprego para os seus protegidos, sustentavam mesmo que aquele defeito o tornava, segundo a Regra, impróprio para o serviço da Igreja. (*CPA*, p. 307)

Perceba-se o paralelismo entre a perna amputada do sineiro e a paralisia de Totó, que também se devia a problemas nos membros inferiores (na auto-ironia de tio Esguelhas: “O diabo embirrou com as pernas da família” [id.]). Mas certamente o principal argumento em defesa da importância de sua condição de pobre para o enredo está na justificativa encontrada para possibilitar as visitas de Amélia à doente: a necessidade ensiná-la a ler. Devido a sua condição humilde, mas em especial por causa

da paralisia, Totó chegara aos quinze anos de idade completamente analfabeta. Isso num período em que quase toda a Europa começara a garantir o ensino básico a todas as classes sociais, pois a leitura e os conhecimentos elementares da aritmética por parte dos pobres haviam se tornado num imperativo para o desenvolvimento capitalista. A igreja (a princípio os protestantes, mas depois também os católicos) sublimou tal interesse prático com a importância da leitura para se conhecer a Bíblia e as doutrinas religiosas, visando a salvação dos indivíduos. Em relação à Totó, ela escapara desse adestramento em razão de sua doença, mas, como filha de um funcionário da igreja, morando no terreno do templo católico, era um dever devoto dar-lhe acesso a tal conhecimento. Em outras palavras, sua condição de pobre foi fundamental para fornecer local seguro e discreto às escapadas do padre, e para justificar as visitas da amante àquela casa.

Aceita a condição de pobre de Totó como fundamental para a estrutura da história, somos obrigados a nos debater com outro detalhe: a menina poderia ser considerada uma representante dos pobres em sua condição econômica e política? Ou de forma mais específica e nas marcas estabelecidas por Auerbach: seria ela apenas um “pingente da burguesia”, conforme as personagens escolhidas para protagonizar os romances dos irmãos Goncourt (*Mms*, p. 448), o que faria com que “a tarefa da inclusão do quarto estado na representação artística séria não é entendida nem atacada em seu cerne” (id.); ou ela estaria dando voz, ou ao menos representação, ao povão, apresentando “com clareza e simplicidade modelares a situação do quarto estado e o seu despertar” (id., p. 460), conforme o crítico alemão avalia que Zola assim o fez.

As duas alternativas não nos parecem satisfatórias quando verificamos as condições históricas do “quarto estado” em Portugal, na segunda metade do século XIX. Portugal, como todas as nações periféricas do capitalismo oitocentista, sofria de uma incipiente organização econômica e social burguesa. A burguesia industrial e agrícola portuguesa ainda não assumira a hegemonia na condução do estado, e muitas instituições feudais, pré-capitalistas, também ditavam as normas de conduta e de produção de bens. Conseqüentemente, o operariado era ainda reduzido e pouco organizado, e, em termos de protagonismo político, levaria algumas décadas para que os trabalhadores tivessem peso nas decisões legislativas e de governo.

Dessa forma, exprimir um “quarto estado e o seu despertar” era algo que o conteúdo e as formas sociais da época de Eça de Queirós não disponibilizavam aos escritores realistas. Uma razão, inclusive, que pode ser parte da explicação sobre os pobres não serem personagens centrais na obras do autor de *Os Maias*, já que o mesmo

não ocorria na realidade social. Contudo a idéia do “pingente da burguesia” também não parece satisfazer na interpretação da Totó, pois colocaria Eça entre os literatos da “arte pela arte”, algo fora de cogitação para um autor que poucos anos antes da redação do romance em estudo, havia proferido uma cabal profissão de fé no realismo como forma literária de crítica e mudança social (referimo-nos a sua participação nas Conferências do Casino em 1871). Sem dizer que o próprio *Crime* é um libelo anticlerical de grande virulência.

Para não se cair num retorno a Stendhal e Balzac, em que “as camadas mais baixas do povo, o povo propriamente dito, mal aparece; e quando aparece, não é visto a partir dos seus próprios pressupostos, na sua própria vida, mas de cima” (*Mms*, p. 446), parece-nos provável haver ainda um outro passo ou critério para se resolver a inserção de autores como Eça e Machado na forma auerbachiana.

No caso de Machado, Roberto Schwartz ao menos em dois estudos demonstrou como, mesmo não sendo protagonistas, os pobres foram representados na literatura, e de uma forma extremamente reveladora sobre os esquemas de dominação do final do império brasileiro.³ Isso foi conseguido com o protagonista, um representante das classes dominantes, narrando em primeira pessoa. Voltando a Eça, há boas razões para se crer que no trecho citado haja uma estratégia literária que permita uma leitura irônica, na qual a situação do pobre seja exposta em sua relação com as classes dominantes.

Na leitura de primeiro nível, temos um triângulo amoroso: Totó se apaixona por Amaro assim que ele passa a freqüentar sua casa para o *rendez-vous* com Amélia, pois, apesar de paralítica, é uma adolescente despertando para a sexualidade (cf. *CPA*, p. 318-9). É claro que o padre mal percebe a menina, quanto mais seu interesse amoroso. Ela passa então a sentir ciúmes de Amélia e agredi-la como uma rival. As cenas citadas acima representam a tentativa de Totó em estragar os momentos de idílio do casal de amantes. Na economia do romance esse comportamento da menina e as situações por ela criadas vão dar em importantes desdobramentos do enredo, sendo, portanto, bastante significativas na estrutura da obra.

Ocorre que, em vez do estilo protocolar do narrador de Zola (cf. *Mms* p. 458), Eça põe em jogo um narrador onisciente, mas constantemente irônico, cujas descrições e digressões deixam subentendidas pesadas críticas sociais aos personagens como indivíduos e membros de uma classe social. Como exemplo, quando Eça introduz a personagem de Totó, o narrador assim explica o comportamento estranho da paralítica: “O doutor Gouveia declarara-a *histerica*: mas era uma certeza, para as pessoas de bons

princípios, que a Totó estava *possuída do Demônio*” (CPA, p. 307, itálicos do autor). “As pessoas de bons princípios” se encontram no grupo de beatas que viviam ao redor dos padres no Portugal oitocentista, do qual Amélia participava e por isso, conforme o trecho acima citado, também cria na posse demoníaca de Totó. Tais beatas são proprietárias ou pequeno-burguesas que financiam, ou, como no caso da mãe de Amélia, são financiadas pelo clero (cf. CPA, p. 106), com a correspondente troca de favores.

Em Portugal, no século XIX, assim como em todos os países de predominância católica, a igreja tinha incontáveis benefícios outorgados pela legislação e pelo estado, o que lhes conferiam vantagens e poder — isso apesar da Revolução Francesa e dos princípios liberais em voga na época. A ligação do clero com grupos da aristocracia, alta e pequena burguesias visava garantir e ampliar tais vantagens. É contra tal estado de coisas que Eça de Queirós escreve *O crime do padre Amaro*.

Nesse sentido, Amaro é um legítimo representante desse clero que busca com avidez garantir seus privilégios, enquanto Amélia corresponde idealmente à classe social que apóia esse clero e com o qual mantém promiscuas relações (sua mãe é amante do cônego da cidade, que por isso contribui monetariamente para o sustento da família). Numa segunda leitura do excerto, portanto, os três personagens poderiam ser vistos como uma espécie de alegoria das classes a que pertencem, e toda a narrativa, uma encenação das relações sociais desenvolvidas entre essas três classes, em que os destinos individuais podem ser interpretados em termos de uma análise social. Tal leitura irônica pode ser amparada por uma série de inserções feitas pelo narrador durante o desenvolvimento da história de Totó, as quais contém elementos de análise e crítica social, indicando assim que o enredo possui mais significados do que os aparentes:

1. A primeira informação que temos sobre Totó no romance apresenta as condições sociais e profissionais de seu pai (cf. citação acima, CPA, p. 307). Este é colocado “entre os serventes e os sacristães”, não é um funcionário tão desqualificado como os faxineiros, mas não está no nível de especialização dos sacristães que participam do ritual católico. Mais ainda, seu humilde emprego é disputado por outros clérigos na tentativa de favorecerem seus apaniguados, numa clara denúncia das políticas de favorecimento praticadas dentro da igreja.

2. Como também já apontamos, o problema físico com as pernas é comum a pai e filha, o que parece ser, mais do que um problema de família, como diz o próprio tio Esguelhas, uma marca simbólica de classe social. Lembre-se que na análise do personagem machadiano Eugênia (uma pobre) de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Roberto Schwarz mostra como a deficiência física da moça (era “coxa”, portanto, uma deficiência nas pernas) é usada por Cubas para encobrir o seu preconceito de classe (1990, p. 87-9).

3. A cena em que Amaro vai propor à família e aos amigos de Amélia que esta alfabetize a moça paralítica é aberta com uma discussão sobre o desabamento de uma mina de carvão da Inglaterra e os prós e contras das estradas de ferro. São esses dois assuntos ligados à moderna economia capitalista e ao crescente movimento trabalhista que darão oportunidade ao padre de introduzir o tema da alfabetização de Totó.

4. Com a audiência já entusiasmada com a idéia de Amaro, surge uma discussão sobre o destino dos pobres e, aqui, há um discurso antológico proferido pelo cônego Dias (naquela sala, a maior autoridade eclesiástica) que sintetiza toda a ideologia conservadora da época:

— Todos têm direito à graça do Senhor — disse o cônego gravemente, num sentimento de imparcialidade, admitindo a igualdade das classes logo que não se tratava de bens materiais e apenas dos confortos do Céu.

— Para Deus não há pobre nem rico — suspirou a S. Joaneira. — Antes pobre, que dos pobres é o reino do Céu.

— Não, antes rico — acudiu o cônego, estendendo a mão para deter aquela falsa interpretação da lei divina. — Que o Céu também é para os ricos. A senhora não compreende o preceito. *Beati pauperes*, benditos os pobres, quer dizer que os pobres devem-se achar felizes na pobreza; não desejarem os bens dos ricos; não quererem mais que o bocado de pão que têm; não aspirarem a participar das riquezas dos outros, sob pena de não serem benditos. É por isso, saiba a senhora, que essa canalha que prega que os trabalhadores e as classes baixas devem viver melhor do que vivem, vai de encontro à expressa vontade da Igreja e de Nosso Senhor, e não merece senão chicote, como excomungados que são! *Ouf!* (CPA, p. 315)

Perceba-se que a conversa é sobre Totó, ela é o pobre em questão, e sem dúvida é neste trecho que se ancora a chave irônica do texto.

O rendimento literário é enorme quando se chega nas cenas da casa do sineiro: enquanto os ciúmes de Totó dão combustível à trama passionai do romance, a forma alegórica das cenas desvela as relações injustas que se desenvolvem entre as três classes envolvidas. Eis a situação do pobre no incipiente capitalismo português: isolado, entrevado e dilacerado por uma raiva muda. Bem diferente do operariado descrito por

Zola, que, apesar das condições miseráveis goza de uma relativa organização e de uma crescente consciência de classe, capaz de transformar sua raiva em instrumento de ação política.

Em cada novo arranjo, as estratégias dos dois amantes buscam neutralizar a doente, esconder-lhe a face horrível, isolá-la ainda mais e, principalmente, emudecê-la. Quando a saúde de Totó piora radicalmente (em parte por culpa da ação dos amantes em sua casa e de uma visita feita pelo cônego) e ela perde a consciência, o problema dos lascivos parece resolvido, mas deveria ficar claro para o leitor que a tranquilidade era na verdade temporária e prenunciava um grave problema para os encontros furtivos do casal: com a morte de Totó, acabaria também a desculpa, o subterfúgio que ambos dispunham para o seu idílio secreto. Eis aí o paradoxo do pobre, ao mesmo tempo em que é um estorvo para a fruição sem remorsos dos confortos da vida burguesa, sua existência é simplesmente imprescindível para a manutenção de tais confortos.

Já no final da história de Totó, um diálogo entre os dois amantes faz uma síntese da ideologia construída pelo domínio de suas classes:

Mas Amélia, por escrúpulo, não deixava de rezar todas as noites uma Salve-Rainha pelas melhoras da Totó. Às vezes mesmo ao despir-se, no quarto do sineiro, parava de repente, e fazendo um rostinho triste:

— Ai, filho! Até me parece pecado, nós aqui a gozarmos, e a pobre pequena lá embaixo a lutar com a morte...

Amaro encolhia os ombros. Que lhe haviam eles de fazer, se era a vontade de Deus?...

E Amélia, resignando-se à vontade de Deus em tudo, ia deixando cair as saias. (CPA, p. 338-9)

Em chave irônica, o diálogo retoma o discurso do cônego Dias e o repõe em termos gráficos. Os amantes no quarto cima (o topo da pirâmide social) chegam a ter uma centelha de consciência culpada pela moribunda no térreo (a base da tal pirâmide), mas uma ideologia de caráter religiosa deixa tudo nos conformes (“era a vontade de Deus”) e possibilita que o casal goze sem culpa (“ia deixando cair as saias”), certos de que seu privilégio de classe tinha fundamentos metafísicos.

Por fim, e voltando a Auerbach, fica patente que mesmo não elevando o pobre ou o trabalhador à condição de protagonista do romance, Eça de Queirós, assim como Machado, conseguiu revelar as condições de vida do “quarto estado” no Portugal de sua época, expressando de forma trágica sua impotência e mudez frente a classes sociais e instituições ímpias que há séculos se impunham naquela nação. Mas o que deveria ficar também claro é que as estratégias usadas são literariamente mais ricas do que os

exemplos de Zola oferecidos por Auerbach. Enquanto o romancista francês pode se dar ao luxo de dar voz quase imediata ao operário contemporâneo, tanto Eça quanto Machado são obrigados a lançar mão de recursos poéticos mais sofisticados para conseguirem ao menos expressar a raiva e o desespero mudos dos pobres nacionais. Algo que lembra as lições de Antonio Candido no seminal ensaio “De Cortiço a Cortiço”, de 1991.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 5ª ed. S. Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. "De Cortiço a Cortiço". In *Novos Estudos Cebrap*, nº 30. São Paulo, 1991.

QUEIRÓS, Eça de. *Obra completa*. Volume I. R. Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.

NOTAS

¹ Utilizaremos essa abreviatura para nos referirmos à obra *Mimesis* (Auerbach, 2004).

² Utilizaremos essa abreviatura para nos referirmos à obra *O crime do padre Amaro* (Queirós, 1997).

³ Schwarz, 1983 e 1990, p. 81-107.

LITERATURA PARA CRIANÇAS E JOVENS NO BRASIL: O LEGADO DE ALÉM-MAR

José Nicolau Gregorin Filho - USP¹

INTRODUÇÃO

No Brasil da contemporaneidade, muito se discute sobre a colonização e toda a gama de imposições sócio-ideológicas que tal situação de dominação pode acarretar. Assim, pensa-se que os nossos colonizadores impuseram uma literatura para crianças e jovens de maneira a garantir também uma colonização da estética literária, adotando seus padrões e preferências no que se refere à educação e aos livros destinados às crianças e jovens.

O que se percebe, após uma breve incursão pela história desse gênero em Portugal, é que aquele país busca, principalmente na contemporaneidade, sua identidade na produção de textos destinados às crianças e jovens, procurando, da mesma forma que os brasileiros, a criação uma literatura de recepção infantil dotada de valores e estética característicos do povo português.

1. AS CONTRIBUIÇÕES DE UM COLONIZADOR COLONIZADO

Entendendo alteridade como o ato de se colocar no lugar do outro numa relação interpessoal e com ele dialogar, considerando o seu espaço individual, é momento de perguntar se a imposição de livros para a educação das crianças brasileiras pela colonização portuguesa é simples elemento de colonização ou falta de alternativas para o entendimento da leitura literária no próprio território português, já que contos de fada (origem celta), romances de aventura e de viagem (Robinson Crusoé, Viagens de Gulliver) e literatura cor de rosa (Condessa de Ségur), entre outros também foram traduzidos para crianças e inseridos no currículo escolar português.

¹ Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Área de Literatura Infantil e Juvenil, da Universidade de São Paulo.

Sobre o resgate histórico da literatura de recepção infantil em Portugal, ROCHA (1992:33), comenta:

Os estudos de literatura portuguesa conduzem a raízes que se firmam na Península Ibérica e atingem as regiões de além Pirineus. Também a procura do alvorecer da literatura para crianças em Portugal leva principalmente a terras de Espanha e França. Se os acontecimentos histórico-sociais ecoavam entre nós, também o progressivo despertar do interesse pelas crianças surgia na esteira dos movimentos, tendências e realizações já amadurecidas além das fronteiras.

A instituição escolar brasileira, por sua vez, pensada a partir da vinda da família real para o Brasil, fundamentou-se nos padrões europeus da época e, fatalmente, não haveria outra alternativa para implantação da escolarização nesta parte do Atlântico a não ser essa.

Desde os jesuítas e suas discutíveis cruzadas evangelizadoras, até o final do século XVIII, livros e práticas pedagógicas tentavam trazer para o Brasil os padrões de intelectualidade e estética literária aceitos na Europa e, de certa maneira, convenientes em Portugal.

Após o século XIX, a literatura para crianças e jovens efetivamente começa a ser sistematizada na Europa e, com a expansão desse gênero, passam a ser veiculados textos traduzidos em Portugal na educação brasileira. Esses textos veiculavam principalmente elementos culturais dos países nórdicos por meio de contos de fada, as ideologias das fábulas de Esopo e La Fontaine e a formação de italianinhos de Cuore, de Edmundo de Amicis. Essa visão eurocêntrica perdurou, em Portugal e no Brasil até praticamente o século XX, período em que a literatura infantil toma forma em nosso país, antes pelo nacionalismo de Bilac e Júlia Lopes de Almeida e, depois, com o grande divisor de águas desse gênero em terras brasileiras que veio a ser Monteiro Lobato.

O século XVIII é considerado o grande vestíbulo para a grande transformação que o mundo civilizado irá sofrer na sua passagem pelo século XIX. Politicamente, a transformação ocorre pela substituição do sistema monárquico absoluto, com suas raízes no feudalismo para o monárquico liberal, gerado pelo pensamento cientificista e progressista, oriundo da revolução científica do século XVII e atingindo seu ponto máximo como iluminismo do século XVIII.

Em relação à educação e à literatura, COELHO (1991:127), diz:

No campo do ensino, vai se preparando a mudança do sistema clássico-humanista de base medieval-religiosa, para o sistema liberal-humanista, de base científica. No campo da literatura, sucedem-se dois movimentos o Barroco e suas formas de conflito e o Neoclassicismo (Arcadismo), com suas formas em busca de equilíbrio clássico.

A partir de 1750 intensifica-se, em Portugal, a influência do pensamento iluminista que se expandia além Pirineus e se difundia entre os portugueses, através dos estrangeirados. Desde o início do século, devido à perseguição aos cristãos novos e à intolerância da Inquisição, inúmeros intelectuais portugueses refugiaram-se no exterior e dali puderam avaliar melhor o atraso cultural do país. Ao divulgarem seus estudos, ligados ao movimento reformador que então se realizava na Europa, começaram a ser chamados de estrangeirados. O próprio marquês de Pombal servira nas cortes da Inglaterra e Áustria, e assim conhecera de perto o fermentar de novas idéias.

Assim, antes de se falar sobre a hegemonia européia na escola e na literatura de recepção infantil no Brasil, deve-se perceber uma outra dominação ideológica, a que Portugal sofreu das diversas correntes de pensamento que se instauravam no continente e, por consequência, eram levadas por traduções da metrópole às suas colônias espalhadas por outros pontos do globo.

O estudioso pode notar, da mesma maneira que no Brasil, a dificuldade de reconstruir a história do gênero em Portugal, segundo ROCHA (1992: 09):

Quem queira levar a cabo neste momento quaisquer estudos para uma história do livro para crianças em Portugal depara com uma situação de quase total carência de instrumentos básicos de trabalho.

Estão ainda por publicar bibliografias exaustivas dos autores portugueses com elementos elucidativos e merecedores de confiança; e assim faltam também possíveis correções que viriam certamente a lume pela participação de quem, possuidor de elementos dispersos, nunca os pôde integrar num trabalho mais vasto e convenientemente estruturado.

Então, quando se fala de uma contribuição impositiva de Portugal no que se refere ao processo de escolarização e de contato com a literatura de recepção infantil, é necessário que se tenha em mente que os dois caminhos – de Portugal e do Brasil – antes de serem o caminho da dominação colonial a impor os seus costumes e modelos de mundo, vem a ser a divulgação de uma dominação cultural já sofrida por Portugal por ideologias e nações poderosas.

Segundo ROCHA (1992:46)

No fim do século XIX os autores nacionais impõem os seus trabalhos, mercê até de nome já feito como acontece nos casos de Junqueiro, Pinheiro Chagas, Adolfo Coelho e outros; simultaneamente esboçam-se novas perspectivas pedagógicas que defendem um alargamento de espaços para o elemento

lúdico nas obras destinadas às crianças, agora que estas se vão libertando da primitiva amálgama, criança – povo inculto. Não se pressupõe, contudo, o abandono das intenções didático-moralizantes até então soberanas absolutas deste sector da literatura.

É de registrar que o pendor pedagógico deixou raízes tão fundas que hoje, quase no século XXI, é ainda necessário fazer a defesa do elemento não-didático; a preocupação didático-moralista persiste em asfixiar a obra para crianças, impondo-lhe o desempenho de funções que não são exigidas ao trabalho literário para adultos. Poucos, pouquíssimos mesmo, são os autores suficientemente libertos dessa pressão para se entregarem à criação de obras tendo o valor estético como prioridade absoluta.

Percebe-se, dessa maneira, que a literatura infantil no Brasil, no que se refere aos precursores de Monteiro Lobato, trazia as mesmas características consideradas por Rocha em Portugal, ou seja, intelectualismo, carácter doutrinário e moralizante, humanismo dramático, entre outros.

Vê-se, desse modo, que ao invés de encontrar um colonizador impondo seus ideais de civilização, encontramos os mesmos problemas quando investigamos a história desse gênero textual em terras portuguesas, ou seja, as tentativas de se libertar a literatura de recepção infantil de padrões franceses e ingleses, principalmente.

Por aqui, essa tarefa coube a Monteiro Lobato com a criação de seu sítio do picapau amarelo, trazendo entre outros elementos a possibilidade de inserção de ludicidade e discussão de valores sociais bastante enraizados. Em Portugal, Maria Amália Vaz de Carvalho, educadora atenta, considerou importante que se desse às crianças histórias para rir e chorar, essa posição mostra como tal objetivo esteve ausente do panorama das leituras acessíveis ao público infantil, nos meados do século XIX. Foi talvez a poesia de João de Deus a que mais prontamente tocou as crianças; a fluidez do estilo, o pictórico da imagética e a simplicidade dos temas aproximavam do poeta os simples e os jovens.

A última década do século XIX revela duas figuras que se vão destacar pela ação que longamente desenvolveram a favor da melhoria qualitativa – e quantitativa – da produção editorial do setor infantil. Ana de Castro Osório e Virgínia de Castro e Almeida iniciam a apresentação de trabalhos que incluem traduções, adaptações e originais. Mas é no século seguinte que esse empenho vai ganhar força e projecção.

2. NOVOS MAPAS DE DESCOBERTA: DUAS DESCOLONIZAÇÕES

Evidente que a década de 70 trouxe nomes e textos de grande valor para a literatura infantil no Brasil, tais como Lygia Bojunga, Ruth Rocha, Eva Furnari, Lúcia Pimentel Góes, Ziraldo, entre outros.

É exatamente o que ocorre em Portugal, pela postura histórica adotada por ROCHA(1992):

Uma série de acontecimentos de assinalável importância em relação à literatura para crianças tem lugar na década de 70, indo repercutir-se na produção e difusão do livro. Já os últimos anos 60 tinham marcado um período de intensa fermentação no sector educativo, com as naturais consequências na relação criança-livro; por isso, muito do que ressalta no início da década é o resultado de forças já anteriormente actuanes, embora insuficientes para sobressaírem de forma nítida.

Sempre sensível à influência estrangeira, a literatura para crianças sofre, contudo, neste período, transformações que são devidas essencialmente a factores de origem nacional que actuam sobre pessoas e instituições. Depois de 74, as condições de produção passam a ter muito mais a ver com situações internas, embora se processe paralelamente uma aproximação das tendências mais acentuadas de produção exterior, numa procura de recuperação de reconhecido atraso.

Tanto em Portugal como no Brasil, essas influências estão ligadas às comemorações: o Ano Internacional do Livro Infantil (1974) e o Ano Internacional da Criança (1974) são também depois de 1974 que se passa a ensinar literatura para crianças nas escolas do Magistério Primário. Nomes importantes deste período são Luísa Dacosta, António Torrado, Garcia Barreto, Sidónio Muralha e Alice Gomes, entre outros.

Os anos 90 trouxeram para o Brasil a Lei de Diretrizes e bases da educação Nacional e novas temáticas para a literatura infantil, antes consideradas proibidas, tais como a pluralidade cultural, étnico-racial e também sexual. Em Portugal, muitos desses elementos já se revelam no universo literário para crianças de maneira mais rápida e sem preconceitos, e sem dúvida estão bastante adiantadas as questões sobre os olhares para novas culturas e a aceitação da diversidade sexual.

Essa é a verdadeira importância de entendermos Portugal não apenas como colonizadores dispostos a manobrar as ideologias de suas colônias, talvez um bom exercício de alteridade seja olhar e ver Portugal também como uma nação disposta se soltar-se de amarras ideológicas fundadoras da literatura de recepção infantil e aceitar contribuições de outras culturas, de modo a promover novos olhares para a infância e seus universos de leitura e representação de arte, de modo a trazer a nossa identidade cultural, que, segundo FIGUEIREDO (2005:200):

Fala-se em identidade cultural quando se quer referir a grupos que não se apóiam em um Estado-Nação, mas que reivindicam a pertença a uma cultura comum. Nesse caso, não se mobiliza a referência geográfica, e a tendência desses movimentos é ser transnacional, baseando-se em categorias tão diversas como raça, etnia, gênero, religião. Todavia, também nesse caso, trata-se de determinar um patrimônio comum e difundi-lo. Isso implica na revisão da história e no questionamento da cultura hegemônica, que não os inclui, na busca de antepassados, na criação de uma linhagem, na escolha de símbolos e até mesmo, por vezes, no estabelecimento, senão de uma língua, ao menos de uma linguagem.

Assim, buscar a história desse gênero em Portugal, bem como dialogar com culturas africanas de língua portuguesa é buscar o legado de símbolos e linguagens deixadas pelo rastro do tempo para que se tenha um novo olhar sobre as contribuições do povo português para a leitura e a literatura de nossas crianças, uma contribuição que agora busca a tolerância e a multiplicidade de expressões.

REFERÊNCIAS

ARIÉS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ARROYO, Leonardo. *Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo, Melhoramentos, 1988.

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz–Publifolha, 2000.

_____. *A Formação da Literatura Brasileira. Momentos decisivos*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura Infantil*. 7. ed., São Paulo: Moderna, 2000.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *A Roupas Infantil da Literatura*. Araraquara, 1995. Dissertação apresentada à FCL-UNESP.

_____. *Literatura Infantil Brasileira: Da colonização à busca da identidade*. *Revista Via Atlântica* no. 9. São Paulo: FFLCH–USP, 2007.

_____. *Literatura Infantil Brasileira: Panorama de linhas investigativas*. *Revista Via Atlântica* n.º. 14. São Paulo: FFLCH–USP, 2007.

LAJOLO, Marisa. e ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo: Ática, 1984.

ROCHA, Natércia. *Breve história da literatura para crianças em Portugal*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação: Lisboa, 1992.

SOUZA, Celeste H. M. Ribeiro de. *Do Cá e do Lá: Introdução à imagologia*. São Paulo: Humanitas, 2004.

VALE, Fernando Marques do. *A Obra Infantil de Monteiro Lobato. Inovações e repercussões*. Lisboa: Portugalmundo, 1994.

YUNES, Eliana e PONDÉ, M. da Glória. *Leitura e Leituras da Literatura Infantil*. São Paulo: FTD, 1988.

A REVOLUÇÃO DOS CRAVOS: HISTÓRIA E FICÇÃO EM *A NOITE DE JOSÉ SARAMAGO*

Juciene Silva de Sousa Nascimento - UEFS¹

INTRODUÇÃO

Nos anos sessenta e início dos setenta, Portugal é marcado por uma grande repressão. A censura inibidora, proveniente do governo salazarista, não permitia a liberdade de expressão, calando as falas.

Durante quarenta anos, António de Oliveira Salazar governou Portugal e logo depois Marcelo Caetano deu continuidade a um governo de autoritarismo, ditadura, repressão e capitalismo, por mais seis anos. A sociedade obedece a um sistema extremamente patriarcal e machista, a mulher é submissa e discriminada, as lutas agrárias têm como ponto fundamental a distribuição das terras em favor de todos.

Nesses anos iniciais aos anos setenta, as elites intelectuais juntam forças no combate às ideologias capitalistas, desenvolvendo no pensamento de estudantes e intelectuais as ideologias socialistas e marxistas que, por sua vez, influenciavam a Igreja, Universidades e Forças Armadas. Ocorrem várias agitações estudantis com reações revolucionárias, mas, sem aparente solução, o povo recorre à emigração e exílio em busca de melhores condições de trabalho.

A mudança de padrões culturais caracteriza esses anos marcados pela presença dos meios de comunicação de massa que permitem a informação mais rápida do mundo, mas o seu desenvolvimento fica comprometido pela falta de liberdade em Portugal. Com a censura, os textos começam a ser escritos em linguagem metafórica, recorrendo a eufemismos por saberem (os escritores) que se transgredissem as regras seu texto seria cortado. Os discursos literários e jornalísticos são considerados armas fundamentais na mudança de comportamento dessa nova geração, “além de demonstrar a preocupação com aspectos do discurso literário e

¹ Licenciada em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), especialista em Docência do Ensino Superior pela Faculdade Adventista de Educação do Nordeste (FAENE), Mestranda em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS); Docente das disciplinas: Comunicação e Expressão e Leitura e Produção Textual, das Faculdades Adventistas da Bahia (FADBA) e Gramática e Literatura da Língua Portuguesa, do Instituto Adventista de Ensino do Nordeste (IAENE).

acompanhar uma tendência geral da época, propicia formas sutis de afirmar, nas entrelinhas, o que não se pode dizer às claras em Portugal” (SIMÕES, 1998, p.211).

Com a Revolução levada a termo pelo Movimento das Forças Armadas no dia 25 de abril de 1974, tomando o poder dos fascistas, a população pode sentir a tão sonhada liberdade e, na certeza de que não sofrerá censura, escritores e jornalistas portugueses reiniciam a jornada do livre pensamento, começam a dizer o que o povo deve saber sem medo de ser calado pelo poder. Foi o dia esperado por todos, motivo de alegria geral.

Posteriormente, as reações da ficção a este acontecimento são imprescindíveis para que o indivíduo que não a viveu possa conhecer esse momento português tão importante. “A história acontece e o imaginário ficcionaliza-a” (Idem, p.215).

Bem como outros autores, José Saramago também produz ficção que tematiza as questões geradas em torno de 25 de abril, narrando a história através dos personagens por ele criados. Escreve a peça teatral *A Noite*, publicada em 1979, em que trabalha, nos diálogos dos seus personagens, as tensões vividas nos momentos anteriores à eclosão da Revolução dos Cravos, fazendo com que leitores, como nós, passem a conhecer um pouco sobre o que levou a população portuguesa a sentir a necessidade de liberdade política e buscar essa libertação e, através do esforço e luta constante perpassou por longos anos uma história de bravura, imbuída no real desejo de pensar, falar e denunciar aquilo que não lhes parecia estar correto.

1. A NOITE: A REVOLUÇÃO NA FICÇÃO

O jornalismo e a política são dois temas sempre presentes na obra de Saramago. Em *A Noite* esses temas são trabalhados de forma que o espectador conheça um pouco sobre o ofício de um jornalista, as funções de uma redação de jornal e sua hierarquia, casando esse ambiente profissional com o regime político de Portugal no início dos anos setenta. O texto teatral utiliza-se da linguagem a fim de trabalhar a problemática política do fascismo, situando a ação no espaço de uma redação de jornal.

O enredo manifesta um conflito que está (no tempo presente da narrativa) atingindo todo cidadão português, que é a repressão, a censura do livre pensamento, a obediência cega ao sistema, o medo de expressar-se e, por consequência, ser alvo fácil da Polícia Política (PIDE).

As personagens compõem-se entre as funções de uma redação de jornal, todos com o seu “eu” subjetivo, conflituando entre si, semelhante ao mundo real. São dezoito os

personagens que compõem a trama, todos participam no conjunto da ação com suas palavras e atitudes, ainda que quase insignificantes em alguns casos, mas todos são importantes para a organização e estrutura da ação. No entanto, o auge dramático situa-se nas falas do diretor do jornal, no conflito verbal que opõem duas figuras emblemáticas: Valadares e Torres, situando o espectador em todo o contexto da narrativa do fascismo e do 25 de abril.

A ação, como já foi salientado, ocorre na redação de um jornal, em Lisboa, na noite de 24 para 25 de abril de 1974, na qual todo o golpe é fomentado e posto em voga. O esqueleto dessa ação constitui-se na intriga com ritmo binário – no primeiro ato, esta intriga é mais linear, sem oscilações consideravelmente elevadas, já no segundo ato a intriga torna-se mais densa, ascendendo o nível de conflito, causando certa tensão no espectador. “A ação dramática é interior, manifestando-se nos diálogos, fazendo alusão ao exterior no deslocamento das personagens no espaço físico ou cenário ali configurado” (MOISÉS, 1979, 268).

A intriga passa-se durante uma noite que, a priori, é uma noite de trabalho costumeira e, como o próprio narrador salienta em um dos seus comentários, a impressão é de uma noite de tédio como as outras: “[...] Profunda impressão de tédio, de rotina de noite igual às outras.” (SARAMAGO, 1998, p.101). O espaço utilizado é o cenário de uma redação com todos os elementos necessários para a boa engrenagem de um jornal, proporcionando a verossimilhança da ação em sua estrutura, como a redação com as mesas dos redatores distribuídas de forma organizada para as personagens se situarem em momentos estratégicos, as portas de entrada e saída para os demais setores, sala do diretor, tipografia, como se pode notar nesse trecho da narrativa:

(Do outro lado desligam abruptamente. Valadares, meio aparvalhado, fica a olhar o telefone. Pausa-o no descanso e sai do gabinete. Os outros continuam a agitar-se, num exaspero. Cláudia não se moveu. Valadares torna ao gabinete do Diretor, tenta nova ligação. Do outro lado não atendem.). (SARAMAGO, 1998, p. 138)

Tal riqueza de detalhes remete ao pensamento de Massaud Moisés (1979, p. 272) quando afirma que “o espaço é considerado uma categoria secundária na trama, pois a movimentação das personagens somente colabora para causar o efeito da tensão dramática relacionando-se com as circunstâncias”. Diante disso, observa-se que o espaço utilizado condiz com a situação de agitação na redação, de ansiedade em saber o que realmente está acontecendo, se há ou não o Golpe Militar nas ruas de Lisboa. O espaço, neste trecho, bem como nos outros, adquire realidade pelo diálogo e movimentação.

A peça está dividida, portanto, em dois atos. No primeiro, a situação de repressão, censura e vontade de se libertar é trabalhada de forma clara nos diálogos entre as personagens, sobretudo nas falas da personagem Torres, que manifesta um grande desejo de expressar tudo que pensa sobre o regime fascista, o paradoxo entre “a verdade” e “a mentira” daquilo que os leitores tomam conhecimento através do jornal, porém é sempre censurado pela direção. Nesse ato, o autor também revela a submissão dos jornais ao sistema, fazendo os cortes das notícias que não condizem com o que se deve revelar, segundo o que propõe o sistema. No segundo ato, é evocado o momento da libertação através do Golpe Militar do dia 25 de abril. A tensão é muito grande por parte de todos, e mais acentuada sobre a direção e administração do jornal, o qual apóia o governo. Esse apoio é facilmente notado no artigo do diretor, no qual escreve sobre a cultura e alega que esta é instrumento de manifestação de certos estilos de pensamentos, ao aludir os intelectuais que exerciam influência, contra o sistema, nas Universidades, Igrejas e Forças Armadas. Ao se referir a esse artigo, o autor faz uma nota de rodapé esclarecendo que esse editorial foi transcrito do jornal fascista *Época*, não devendo o leitor pensar que é no tempo da ação da peça, distinguindo o tempo da representação do tempo da ação.

Durante toda a intriga, Saramago utiliza elementos que possibilitam a verossimilhança com a cultura portuguesa, com o ambiente de um jornal e com o sistema vigente da época. Quando insere nos diálogos o jogo do totobola, dá-nos a condição de conhecer um pouco da cultura portuguesa, o costume que o povo português possuía de fazer apostas direcionadas a esse jogo. Utiliza, ainda, jargões jornalísticos como “maqueta”, “fundo” e outros, incorporando o espírito jornalístico na peça.

Toda estratégia da dramaturgia autoral já é visível no começo da ação, a qual acontece com atividades corriqueiras dentro do jornal. O diretor confere em todos os setores se está tudo certo para o jornal do dia seguinte, revisa as notícias de cada redator, faz os cortes necessários, contudo em cada fala estão manifestados os sentimentos dos portugueses em relação ao fascismo. Ao fazer os cortes, o diretor só seleciona as notícias que condizem com o que o governo permite, como pode ser notado no diálogo entre o chefe da redação e o general da guarda ao telefone, o que causa indignação em Torres, redator da província, e Jerónimo, chefe da tipografia, os quais representam, em suas falas, o anseio de liberdade de expressão: “[...] Está lá? Senhor coronel? Sou eu, Valadares. Aqui estou outra vez a moçá-lo. Não há mais cortes? Ainda bem. Sendo assim, só mando buscar as provas amanhã. Obrigado” (SARAMAGO, 1998, p. 16).

Para dar acabamento na construção do jornal de 25 de abril, o diretor escreve o artigo de fundo, o qual, no texto teatral, expressa subjetivamente a opinião do jornal em relação ao sistema.

A noite de 24/25 de abril é extremamente movimentada por uma série de desentendimentos entre as personagens, há um andar contínuo, um abrir e fechar de portas, conversas particulares e secretas... Nesses desentendimentos há um confronto entre novas ideias que iam surgindo e as ideias fascistas, as personagens Torres e Cláudia, durante todo o tempo do confronto verbal, apresentam críticas em relação à imprensa e ao jornalismo e tomam a liberdade de procurar saber a notícia, se realmente estava acontecendo uma revolução ou não.

A narrativa, através dos diálogos das personagens, informa que a revolução acontecia nas ruas de Portugal, as Forças Armadas já tinham enviado tropas para a televisão, para o Rádio Clube e outros lugares, mas dentro da redação não se havia notícias do que estava acontecendo. Assim, o clímax da intriga se dá quando Torres desobedece às ordens da hierarquia e sai às ruas em busca de notícias, voltando carregado de satisfação e certeza de que o tempo da opressão tinha chegado ao fim: esta mesmo acontecendo o golpe do Movimento das Forças Armadas contra os fascistas e o jornal iria colocar em sua primeira página a notícia do fim da ditadura de Marcelo Caetano. Saramago utiliza uma situação aparentemente mínima – a rotina de uma redação de jornal –, para ilustrar uma situação máxima, a Revolução de 25 de Abril. E de forma interessante e criativa apresenta a história fictícia, manifestando um momento do qual nenhum português jamais esquecerá.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Visto que o que mais se desejava naquele momento crítico português, no início dos anos setenta, era a liberdade de expressão, melhores condições trabalhistas e de moradia, a noite de 25 de abril foi considerada um momento de alegria infinda: nada poderia conter a manifestação de satisfação do povo português. Era um poder repressor e separatista que caía, dando lugar a uma nova forma de se governar Portugal, era uma esperança.

Foram quase cinquenta anos de fascismo vividos com medo. A polícia política e DGS) são as primeiras instituições que as Forças Armadas pensaram em extinguir, os estudantes exigem professores que não compunham o decaído governo e a retirada das forças policiais que instalavam-se nas universidades para controlar movimentos e/ou manifestações que não condiziam com o que o governo impunha. Em virtude do novo regime, diretores,

administradores e redatores dos jornais portugueses estabelecem nova postura no que se refere à liberdade de o indivíduo poder se expressar, opinar e de conhecer a verdade dos fatos:

Livres da censura, escritores e jornalistas portugueses começam a recuperar a voz. Os portugueses reaprendem a pensar por si próprios. Os primeiros tempos do 25 de abril, período de efervescência ideológica e política de uma sociedade em tentativa de renovação, leva o artista para a rua, leva-o a misturar criação e vivência histórica. (SIMÕES, 1998, p. 221).

Por ter vivido a experiência de jornalista, ser envolvido com a política de Portugal – foi filiado ao Partido Comunista – e exercer militância junto à Revolução dos Cravos, Saramago alude, a partir de suas experiências e posições, o 25 de Abril na narrativa dramática de *A Noite*. A intriga parece ter sido montada de forma minuciosa e, apesar de os diálogos do texto parecer simples, numa leitura mais vertical percebe-se que a escrita traz detalhes e nuances do episódio histórico.

Embora houvesse uma certa estagnação, por parte dos escritores, nos primeiros anos após o 25 de abril, os relatos desse momento são escritos com precisão. Dessa forma, Saramago trabalha nesse seu texto teatral jogando com a linguagem, manifesta nela todas as angústias e desejos da população, sobretudo a indignação dos escritores em ter de esconder a verdade dos fatos aos leitores. A narrativa mostra ainda a submissão dos jornais ao sistema salazarista, proporcionando ao leitor, pela subjetividade nos diálogos, a curiosidade de procurar conhecer mais sobre o que foi a Revolução dos Cravos. Enfim, o espaço do imaginário pode revelar, nos anos seguintes a esses acontecimentos de abril, a verdade histórica, através da verdade do discurso literário.

REFERÊNCIAS

MOISÉS, Maussaud. *A criação literária*. 9ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979, p.259-279.

NUNES, Maria Leonor. Uma vida com palavras. *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n. 731, edição extra, Lisboa, 8 de abril de 2000, p. 9-11.

O Comunicado da Academia Sueca. *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n. 731, edição extra, Lisboa, 8 de abril de 2000, p.4.

SARAMAGO, José. A noite. In: *Que farei com este livro?* 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 93-158.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. *As razões do imaginário*. Salvador/Ilhéus: Fundação Casa de Jorge Amado/Editus, 1998, p. 205-241.

A MEMÓRIA DO EXORCISMO DO MONSTRO EM *UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA*, DE MIA COUTO

Juliana Ciambra Rahe - UFMS ¹

INTRODUÇÃO

Segundo Julio Jeha, "[...] os monstros desempenham, reconhecidamente, um papel político como mantenedor de regras sociais"³; eles constituem uma manobra para delimitar fronteiras, estabelecendo proibições para alguns comportamentos e valorizando outros. O corpo monstruoso constitui "[...] uma narrativa dupla, duas histórias vivas: uma que descreve como o monstro pode ser e outra – seu testemunho – que detalha a que uso cultural o monstro serve"⁴.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, a personagem Dito Mariano, ao se transformar em um monstro – um morto-vivo a quem a terra rejeita – em decorrência da perda de sua identidade, adverte dos caminhos pelos quais não se deve seguir, chamando atenção para fronteiras que não se devem cruzar. Ele materializa um castigo fundado em uma transgressão.

Com o intuito de realizar a tarefa de exorcizar o monstro em que se transformou Dito Mariano, cabe a Marianinho – manifestação física do duplo do avô – a reinvenção da identidade cultural, por meio do resgate do passado e das tradições, sem que com isso se conduza à recuperação de uma identidade cultural anterior pura, fundada em formas de representação e significação imutáveis e estáveis.

O monstro corporifica um momento cultural e possibilita a realização de uma leitura da cultura a partir das relações que o geram. Sendo assim, os comportamentos que demonstram o extravio da identidade de Dito Mariano e que levaram à sua transformação em um ser monstruoso revelam limites e traçam fronteiras que não devem ser transpostas na busca pela construção de uma identidade moçambicana.

1. A TRANSMUTAÇÃO MONSTRUOSA

¹

Aluna do Curso de Letras da UFMS, bolsista de Iniciação Científica CNPq – PIBIC 2008/2009.

Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto, conta a trajetória de Marianinho ao retornar à ilha de Luar-do-Chão, por motivo do falecimento do avô, Dito Mariano. Como neto preferido, herdeiro do nome, Marianinho foi escolhido pelo avô para conduzir as cerimônias do funeral. Entretanto, o estado do falecido – portador assintomático de vida – requer a postergação indefinida das cerimônias fúnebres. A dificuldade de transição do morto transforma-o em um monstro, um ser híbrido – nem morto, nem vivo – que resiste a uma "[...] classificação construída com base em uma hierarquia ou em uma oposição meramente binária"; ele "[...] desintegra a lógica silogística e bifurcante do 'isto ou aquilo', por meio de um raciocínio mais próximo do 'isto e/ou aquilo'"⁵.

O monstro corporifica uma advertência, uma interdição de um comportamento. Ele

[...] impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual) delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar. Dar um pulo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou – o que é pior – tornar-mo-nos, nós próprios, monstruosos⁶.

A transformação de Dito Mariano em um ser monstruoso ocorre em razão do apagamento de sua identidade cultural.

[...] Uma das grandes questões que eu procuro em minha escrita é a procura de identidades. [...] que é uma coisa que nos move como pessoas, como famílias, como nações. É ao mesmo tempo uma coisa profundamente necessária. Precisamos ter uma identidade, não sei porquê, mas precisamos ter uma identidade. Ficamos muito nervosos com a ausência dessa identidade⁷.

O afrouxamento da identificação da personagem com a cultura nacional – "[...] uma das principais fontes de identidade cultural"⁸ – pode ser verificado pelo desleixo no cumprimento de suas funções, decorrentes da posição que assume no interior da instituição familiar. Como patriarca, cabe a ele a tarefa de guardar a casa e a família, e esta "[...] é coisa que não existe em porções. Ou é toda ou é nada"⁹. Entretanto, a desintegração salta aos olhos. Adivinham-se "[...] o desabar da família, o extinguir da terra"¹⁰. O desencaminhamento da identidade de Mariano evidencia-se na negligência com que se comportou em relação a Miserinha, desacolhendo-a, e no segredo de que

Marianinho não era seu neto, mas seu filho e de sua cunhada, Admiração.

Outra evidência do desfazimento da identidade cultural do mais velho dos Malilanes reside em uma impostura que lhe pesa a consciência: sua contribuição na morte de seu amigo, Juca Sabão, “desensaboado” pela arma que Mariano roubou de Fulano e vendeu a seus netos, filhos de Último. Segundo Hall,

[...] uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...] As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas¹¹.

A terra fecha-se contra a postura ambiciosa do avô Mariano, que vai ao encontro a uma identidade formada com base em sentidos produzidos a partir da narrativa de um passado de nação colonizada.

2. O MONSTRO E SEU AVESSO

Mais do que o neto escolhido para conduzir as cerimônias do funeral, Marianinho corporifica a manifestação física do duplo de Dito Mariano, encarregado de exorcizar o monstro. Para exercer a função de “anjo puro” e proteger a casa – a terra, a nação – da condição monstruosa do avô, portador de desgraça, cabe a Marianinho (re)construir a identidade cultural, para que assim o avô possa se libertar da sonolência que o prende ao lençol da mesa grande.

O duplo revela-se como projeção consciente do conteúdo reprimido pelo avô moribundo. Segundo Freud, na tentativa de lidar com o mundo externo e mediar questões internas, o ego reprime emoções provocando uma ansiedade mórbida.

[...] se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertence a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que *retorna*. Essa categoria de coisas assustadoras constituiria então o estranho¹².

O duplo refere-se ao *estranho* – algo estranhamente familiar, simultaneamente

novo e desagradável – tanto quanto representa essa ansiedade, isso reprimido que o indivíduo escolheu para esconder de si mesmo¹³. Segundo Freud, o "[...] estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão"¹⁴.

São os segredos muito guardados por Dito Mariano que geram o duplo Marianinho, que recebe cartas (estranhamente familiares), com a sua própria caligrafia, remetidas pelo avô, aconselhando-o na tarefa de descortinar mistérios e “direitar” destinos.

Tal duplicidade evidencia-se no prenome de ambas as personagens, levando-se em conta que “[...] O nome próprio é o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais”¹⁵: “[...] não apenas eu continuava a vida do falecido. Eu era a vida dele”¹⁶ – e também no sentimento que ambas nutrem por Admirança: “[...] me custa confessar mas a Tia Admirança me acende de mais o rastilho. Tantas vezes a recordo, mulherosa, seu corpo e seu cheiro”¹⁷ e “Admirança foi a mulher em minha vida”¹⁸. Além disso, a procura por inspiração no mais velho para decidir o que fazer na circunstância de sua prisão revela-se como outro indício da condição de duplo de Marianinho: “O que faria o Avô naquela circunstância? E penso: é curioso eu procurar inspiração no mais-velho. Afinal, já vou me exercendo como um Malilane”¹⁹.

3. O EXORCISMO

Na projeto de reinvenção identitária, a (re)descoberta do passado apresenta-se como parte do processo. Assim, no retorno a Luar-do-Chão, para que deixe que a casa – “que é o país inteiro” – entre dentro de si, Marianinho precisa resgatar a história de sua terra. Para tanto, é preciso que conheça a história de seus familiares: dos homens, representantes do tempo; e das mulheres, alegorias da terra. O passado, contudo,

[...] é quase sempre uma mentira. A parte do passado que não passa é uma construção, é uma releitura. Como os sonhos, nós nunca contamos os sonhos, porque sempre reelaboramos os sonhos quando contamos. O passado é composto por duas partes, aquilo que não passou, que é necessário lembrar, uma espécie de convenção quase silenciosa, às vezes manipulada, que impõe limites que depois fixam aquilo faz parte da história oficial; e outra parte do passado é esquecida, é enterrada²⁰.

De mulungu, Marianinho passa a Malilane quando se familiariza com a cultura da terra e com o passado – que é sempre construído através de memória, fantasia, narrativa e mito²¹ – e pode, assim, “direitar” os destinos de sua gente.

Corporificação dos tempos do colonialismo, “[...] ao mínimo pretexto, Abstinência se dobrava, fazendo vénia no torto e no direito”²². O mais velho dos tios, “nos tempos, se incendiara de paixão mais que proibida”, apaixonara-se por Dona Conceição, personagem que alegoriza a terra sob colonização portuguesa. Amarrado a seus medos e a seus fantasmas, ausentou-se do mundo no exílio da sua moradia, para não ver a ilha morrer, para poupar-se da dor que lhe causava assistir à decadência da terra que tanto ama. Abstinência, com raízes fincadas fundo em Luar-do-Chão, não consegue abandoná-la. A maneira que encontra de “desalugarejar-se” é afundando-se na bebida. Bêbado sente-se outra vez vivo. “Não era tanto a pobreza que o derrubava. Mais grave era a riqueza germinada sabe-se lá em que obscuros ninhos. E a indiferença dos poderosos para com a miséria de seus irmãos. Esse era o ódio que ele fermentava contra Último”²³.

Fulano Malta, pai de Marianinho, apaixonou-se por Mariavilhosa, que fora violada por Frederico Lopes – a terra sendo estuprada pelo colonialismo português. Fulano lutou na guerrilha contra o regime colonial e, após a libertação, “[...] com suas amarguras, seu sonho coxeadado”²⁴, enraizou-se à “prisão sem muros” que fez da ilha e assiste ao definhamento da terra, assim como viu desmoronarem seus ideais e suas esperanças. “Ele que tanto lutara para criar um mundo novo, acabou por não ter mundo nenhum”²⁵ e viu confirmada a sentença de descrença de seu pai, Mariano: “Esses que dizem querer mudar o mundo pretendiam apenas usar da nossa ingenuidade para se tornarem os novos patrões. A injustiça apenas mudava de turno”²⁶.

Redescobrir o passado, entretanto, é apenas uma porção da tarefa de reinventar a identidade cultural. Tal empreitada não tem como objetivo aquilo a que Robins chama de “Tradição”: a recuperação de uma identidade anterior pura, um retorno às raízes culturais; mas a (re)invenção de uma identidade cultural como produto de várias histórias e culturas interligadas, como resultado da negociação com novas culturas, sem que com isso os vínculos com as próprias origens e tradições sejam afrouxados, gravitando ao redor daquilo a que Robins denomina “Tradução”²⁷.

[...] a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma “arqueologia”. A cultura é uma produção. Tem sua

matéria-prima, seus recursos, seu "trabalho-produtivo". Depende de um conhecimento da tradição enquanto "o mesmo em mutação" e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse "desvio através de seus passados" faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar²⁸.

Na empresa de reinvenção da identidade cultural de Dito Mariano, o conhecimento do passado histórico e o resgate da tradição devem ser utilizados na construção da identidade cultural, sem que com isso conduzam ao fundamentalismo cultural exacerbado que procura a auto-afirmação do Eu-Nação via extermínio do outro²⁹.

[...] A idéia que eu combato muito é que há agora uma grande tendência, digamos, tradicionalista em dizer que a nossa verdadeira identidade tem que ser procurada no passado. E isso não constrói nada. A nossa verdadeira identidade tem que ser feita por costuras. Tem que se buscar ao passado aquilo que já sabemos que é uma operação que vai escolher, que vai selecionar aquilo que tem que ser resgatado com memória. Mas tem que se costurar isso com alguma coisa. E que coisa é essa? E aí é difícil, porque, de fato, o mundo de hoje é um mundo que oferece coisas muito fragmentadas, muito dispersas. Que modernidade vamos escolher? A resposta tem que ser "nós vamos escolher aquela que nós fizemos", não podemos escolher, não é uma coisa que se vá ao mercado, ao shopping e "vou comprar um pacote de modernidade"³⁰.

Faz-se, portanto, preciso, para a construção identitária, o casamento entre tradição e modernidade. A resposta, segundo Hall, "não é apegar-se a modelos fechados, unitários e homogêneos de 'pertencimento cultural', mas abarcar os processos mais amplos – o jogo da semelhança e diferença – que estão transformando a cultura no mundo inteiro"³¹.

Ultímio representa a ação normalizadora da globalização, que "[...] nivela as diferenças, impõe um modelo homogeneizado e pasteurizado de 'cultura' transnacional onde a tradição é reduzida a uma simples coleção de imagens"³². O mais novo dos tios, "[...] não sabe de onde vem e só respeita os grandes"³³. Preocupado em exibir posses, influências e poderes, guiado por cobiças e esquecido de suas origens, pretende desfazer-se da casa da família, vender Nyumba-Kaya a investidores estrangeiros. Tal homogenização não apresenta, contudo, risco ao projeto de identidade cultural, pois, mediante processos de subversão, negociação e tradução, é possível evitar o jugo da cultura ocidental, criando modernidades vernáculas.

De fato, Últmio não consegue comprar Nyembeti – a terra – que se faz tonta, indígena, recusando-lhe o dinheiro, e escapa; não logrará nem comprar a casa da família.

[...] O Tio não entendeu que não pode comprar a casa velha? [...] Essa casa nunca será sua, Tio Últmio [...] Porque essa casa sou eu mesmo. O senhor vai ter que me comprar a mim para ganhar posse da casa. E para isso, Tio Últmio, para isso nenhum dinheiro é bastante"³⁴.

Assim, na tarefa de exorcizar o monstro morto-vivo, a reatualização do passado deve ser realizada por meio da memória, que constitui uma maneira de tradução do passado dialógica, que reconhece a "[...] comunicação com o 'outro' como formador do 'eu'. [...] O trabalho da memória parte do pressuposto de que o embate com o passado é guiado pela nossa situação presente"³⁵. O álbum de fotografias, no qual Dulcineusa visitava lembranças, apresenta-se como metáfora do caráter dinâmico do passado, de sua constante transformação. A inexistência de fotos no álbum, no início da jornada de Marianinho, indica a possibilidade de reinvenção do passado dialogicamente através da memória. "Sem remorso, empurro mais longe a ilusão. Afinal, a fotografia é sempre uma mentira. Tudo na vida está acontecendo por repetida vez"³⁶.

Além disso, na empresa de reinvenção da identidade, é preciso suturar modernidade à tradição, àquilo que se resgatou do passado, já que identidade cultural "[...] is a matter of 'becoming' as well as of 'being'. It belongs to the future as much as to the past"³⁷. A identidade

[...] se faz por casamentos, por osmose, por simbioses. E uma das diferentes simbioses é entre a oralidade e a escrita. [...] Este casamento entre a oralidade e a escrita é muito recorrente em minha obra desde *Terra Sonâmbula* [...] essa idéia de que há alguém que tem um pé na oralidade outro tem um pé já na escrita, quer dizer, na modernidade. Essa balança entre tradição e modernidade é, de fato, importante para que todos deixem uma página onde escrever alguma coisa, onde se dizer qualquer coisa"³⁸.

Ao exorcizar o monstro em que se transformou o Avô Mariano, Marianinho liberta também seu pai Fulano e Abstinência, o mais velho dos tios, que se exilaram do mundo prendendo-se à Ilha. Os livros e os cadernos que Marianinho trazia consigo eram vistos por Fulano Malta como armas apontadas contra a família, como ameaças a um modelo puro de identidade, enraizada no passado. Esconjurado o monstro, Fulano

devolve ao filho os manuais que há anos guardava (apesar de sustentar a mentira de os ter lançado ao rio) e abandona a farda de guerrilheiro. Liberta-se do passado da mesma maneira como lança ao ar a gaiola que se transforma em pássaro. Também Abstinência agora "[...] já poderia sair, visitar o mundo. Estava de bem consigo, aplacados seus medos mais antigos"³⁹.

Recuperada a tradição pela memória, a casa reconquista raízes dentro de Marianinho. Mas, embora Nyumba-Kaya fosse a casa única, indisputável, de Marianinho, Luar-do-Chão não seria o lugar de suas cinzas. Assim, Marianinho visita "o mundo dos mortos" e regressa "vivo ao mundo dos vivos"⁴⁰. Visita o passado de sua terra, desfia histórias e, em seguida, despede-se. Exorciza o monstro e converte-se "num viajante entre esses mundos", matando o tempo para trás. Como pertencente a uma cultura híbrida, Marianinho recupera as raízes que o prendem à Nyumba-Kaya através da memória, mas não se enraíza na ilha e nem ao fundamentalismo culturalista e parte, sem deixar atrás de si "criaturas que se alojam [...] nos tempos já revirados"⁴¹.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1996.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: COHEN, Jeffrey Jerome (Org.). Trad. Tomaz Tadeu da Silva. *Pedagogia dos monstros. Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard brasileira).

GUEDES, Rodrigo Silva. *Secular readings of good and evil in R. L. Stevenson's Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-76CJM4/1/full_thesis_16_1_10.07.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2009

HALL, Stuart. *Cultural Identity and Diaspora*. In: RUTHERFORD, Jonathan (ed.). *Identity: community, culture, difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990. p. 222-37

_____. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

RAHE, Juliana Ciambra. Entrevista inédita com Mia Couto. São Paulo: SESC, 27 jun. 2009.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. Globalização, tradução e memória. In: _____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

NOTAS

-
- ³ JEHA, 2007, p. 18.
⁴ COHEN, 2000, p. 42.
⁵ COHEN, 2000, p. 30-32.
⁶ COHEN, 2000, P. 41.
⁷ COUTO, entrevista inédita realizada em 27 jun. 2009.
⁸ HALL, 2005, p. 47.
⁹ COUTO, 2003, p. 126.
¹ ⁰ COUTO, 2003, p. 147.
¹ ¹ HALL, 2005, p. 50-51.
¹ ² FREUD, 1996, p. 258.
¹ ³ cf. GUEDES, 2007, p. 27.
¹ ⁴ FREUD, 1996, p. 258.
¹ ⁵ BOURDIEU, 1996, p. 187.
¹ ⁶ COUTO, 2003, p. 22.
¹ ⁷ COUTO, 2003, p. 58.
¹ ⁸ COUTO, 2003, p. 233.
¹ ⁹ COUTO, 2003, p. 203.
² ⁰ COUTO, entrevista inédita realizada em 27 de jun. 2009.
² ¹ cf. HALL, 1990.
² ² COUTO, 2003, p. 16.
² ³ COUTO, 2003, p. 118.
² ⁴ COUTO, 2003, p. 126.
² ⁵ COUTO, 2003, p. 225.
² ⁶ COUTO, 2003, p. 222.
² ⁷ *apud* HALL, 2005, p. 87.
² ⁸ HALL, 2008, p. 43.
² ⁹ cf. SELLIGMAN-SILVA, 2005, p. 205.
³ ⁰ COUTO, entrevista inédita realizada em 27 de jun. 2009.
³ ¹ HALL, 2008, p. 45.
³ ² SELLIGMAN-SILVA, 2005, p. 205.
³ ³ COUTO, 2003, p. 126.
³ ⁴ COUTO, 2003, p. 249.
³ ⁵ SELLIGMAN-SILVA, 2005, p. 212.
³ ⁶ COUTO, 2003, p.50.
³ ⁷ HALL, 1990, p. 225.
³ ⁸ COUTO, entrevista inédita realizada em 27 de jun. 2009.
³ ⁹ COUTO, 2003, p. 248.
⁴ ⁰ COUTO, 2003, p. 258.
⁴ ¹ COUTO, 2003, p. 259.

O EXISTENCIALISMO NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA: ANTÓNIO LOBO ANTUNES¹

Juscelino Francisco do Nascimento - UFPI²

INTRODUÇÃO

O Existencialismo é uma corrente literária e filosófica que se desenvolve desde o século XIX, caracterizado por, dentre outros aspectos, destacar a responsabilidade, a subjetividade e, sobretudo, a liberdade individual do ser humano, considerando cada ser como único, responsável por seus atos e seu destino, afirmando, basicamente, a máxima sartreana que anuncia a existência sobre a essência. De acordo com Huisman (1997), o Existencialismo é:

uma filosofia não sistemática, uma corrente de pensamento que privilegia o concreto, o singular, o “vivido” em relação ao emocional, aos conceitos, às generalidades vagas. (...) O existencialismo não é em nenhum caso uma “doutrina”, um “sistema”, um “corpo” de teses muito claras todas bem etiquetadas de antemão. É muito mais uma “atitude filosófica” adotada por certos pensadores num momento histórico particular, que visavam a realidade concreta mais do que uma verdade teórica. (p. 8-9)

Para Zilles (1988), os existencialistas

tematizam, num sentido novo, o modo de ser próprio da existência humana que, em sua singularidade, transcende a universalização abstrata e racional. Colocam, de maneira nova, a questão do sentido do ser. (...) Procuram captar o sentido do ser na existência concreta, opondo-se à metafísica essencialista. (p.16)

O Existencialismo é, ainda, um movimento que privilegia a subjetividade e o diálogo com o ontológico, ou seja, a necessidade de estudar a ideia do ser com a ajuda da existência. Segundo essa corrente, à luz da visão de Sartre, o homem está condenado

¹ Este artigo é fruto de estudos do GELPC – Grupo de Estudos em Literatura Portuguesa Contemporânea, vinculado ao Departamento de Letras da Universidade Federal do Piauí e ao Núcleo de Estudos Portugueses, da mesma instituição.

² Graduando em Licenciatura Plena em Letras – Habilitação em Língua e Literaturas de Língua Inglesa. Membro do Grupo de Estudos em Literatura Portuguesa Contemporânea – GELPC.

a ser livre, passando a ter uma grande responsabilidade pessoal, o que, por vezes, torna-se angustiante, pois, por sermos livres, somos “obrigados” a fazer escolhas, mesmo que a escolha seja não escolher. Neste sentido, a ação de não escolher já é uma escolha.

Como afirma Huisman (1997),

o homem, dividido entre a ideia de que o incompreensível não é o absurdo e a ideia de que nada é completamente verdadeiro, deve então efetuar uma escolha, ou seja, adotar um partido. O essencial para o homem seria não permanecer indiferente a sua sorte e efetuar uma escolha. Esta recusa da negligência ou este cuidado do Si, ainda aqui, é fundamentalmente existencialista *avant la lettre*. (p. 28-29)

Partindo dessa premissa, observamos que a tentativa de fugir da escolha é vã, pois a opção por adiar a existência, na busca de evitar riscos, é recorrente no dia-a-dia de todos. Por outro lado, procurar uma vida autêntica é uma missão árdua, visto que todo ser humano empreende uma jornada pessoal na busca de si mesmo, de sua própria existência.

1 O EXISTENCIALISMO SARTREANO

Embora tenha surgido antes das primeiras publicações de Sartre (1905-1980), é com esse autor que o Existencialismo dissemina-se de forma mais rápida. Sartre, de acordo com Moisés (1988), “partiu para a divulgação do pensamento existencialista, por meio de ensaios mais breves e acessíveis e sobretudo por meio da ficção literária: contos, romances, peças de teatro.” (p. 105)

É devido às publicações sartreanas que o Existencialismo ganha forças e deixa de ser monopólio de especialistas e passa a atingir também o homem comum. Com a obra *O ser e o nada* (1943), marco para o início do crescimento do existencialismo, Sartre busca definir a consciência como transcendente, ampliando o pensamento do filósofo Edmund Gustav Albrecht Husserl (1859-1938), nomeadamente a partir dos estudos deste acerca da Fenomenologia.

Para Husserl, toda consciência é consciência de alguma coisa. Isso significa dizer que não existe consciência que não seja posicionamento de um objeto transcendente, que a consciência tem, em si, algum conteúdo, o qual é explicitado de forma direta ou não, sem assimilar o objeto, mas apenas seguindo-o como objeto que

também é transcendente, e apresenta-se como transcendente para a consciência. Em outras palavras, pode-se afirmar que não existe consciência sem mundo (objeto) e não há mundo sem consciência, o que pode ser confirmando em Huisman (1997):

A consciência não é mais uma essência, ou uma entidade, independente e abstrata; mas é seu próprio “conteúdo” que a funda. Ela é agente, e não mais o receptáculo de impressões que lhe seriam exteriores antes de se lhe tornarem interiores; a consciência é tensão, abertura ao mundo. (...) A transcendência da consciência provém de que tudo faz sentido a partir dessa consciência. (p.54-55)

A consciência caracteriza-se como vazia de qualquer ser, situando para fora de si, numa relação com o mundo dos objetos, evidenciando a categoria ontológica postulada por Sartre, chamada de *em-si*, ou, em outras palavras, o ser sem consciência de sua própria existência, que apenas existe sem se dar conta disso.

Zilles (1988) afirma que

A realidade empírica de ser-em-situação não é o verdadeiro ser do homem. Este transcende a situação. Este transcender é a existência. O ser-em-situação pode ser descrito. A existência não, porque é o mais imediato, íntimo e pessoal de cada um (...). Dá-se como possibilidade de livre decisão no ser-em-situação. A existência possível é o conjunto das condições nas quais se pode realizar a existência real. Mas a existência real é reservada para aqueles raros momentos de transcendência total. (p.24)

O ser humano tem a liberdade como uma pena a ser cumprida, ou, como já dissemos anteriormente, “o homem está condenado a ser livre”. Essa liberdade nos obriga a fazer escolhas durante toda a vida, mesmo que inconscientemente. Tais escolhas, por mais que queiramos não fazê-las, já optamos por não escolher, é um paradoxo que estamos condenados a conviver.

A liberdade existe para a convivência com os outros, ela é o relacionamento dialético com o mundo.

2 O EXISTENCIALISMO EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Em seu *Segundo livro de crônicas*³, Lobo Antunes deixa nítida a sua produção com características existencialistas. Há, no livro, inúmeras sobreposições de tempo,

³ ANTUNES, António Lobo *Segundo livro de crônicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

presença ora de *flashes back* (recurso no tempo da narrativa), ora de *flashes forward* (avanço no tempo da narrativa); além de sobreposições de imagens para circunscrever um novo ser, o do agora. Há, ainda, uma característica ontológica bastante recorrente: o resgate do ser.

Na crônica “Boa noite a todos” (2002), destacamos a sobreposição de tempo no início do texto:

Quando o comboio partir não digas adeus porque ficaste no cais. Foi apenas o teu passado que se foi embora, na terceira ou na quarta carruagem de segunda classe, precisamente a que acaba de desaparecer no túnel. (p.33)

A crônica inicia-se com uma ideia futura “Quando o comboio partir não digas adeus”, e, em seguida, há uma ação no passado “porque ficaste no cais”. O efeito dessa temporalidade na circunscrição do ontológico pode ser explicado pelo fato de o autor apresentar a natureza do ser, o ser em sua essência, o ser *em-si*, pois, ao analisarmos atentamente, percebemos que todos os seres (em-si) descritos na crônica apenas existem, nenhum deles tem a consciência de sua existência. Eles, simplesmente, existem.

Ainda na mesma crônica, percebemos a fuga da realidade expressa na criatividade da invenção de um neologismo para significar um “não sei”:

Se te cumprimentarem não respondas, se te perguntarem seja o que for diz – Não sei. Ou inventa uma língua para dizer – Não sei, por exemplo – *Vlkab* ou – *Tjmp* e mostra-lhes o rio com o indicador. (p. 34)

A criação dos termos *Vlkab* e *Tjmp* pode ser vista como a liberdade que temos de fazer escolhas, é a luta com o em-si, objeto existente no mundo e que possui uma essência definida, um ser que apenas é e não tem potencialidades nem consciência de si ou do mundo. *Vlkab* e *Tjmp* podem representar algo não revelado, que deve ser apenas entendido sem a necessária explicação semântica ou morfológica. É importante observar que a criação desses termos se dá apenas no plano ficcional, porém, estabelece uma comunicação no plano das ideias.

No que diz respeito à sobreposição de tempo e imagens, destacam-se os excertos:

Falta um pedaço na moldura de talha, mas é nele que os rostos antigos se observam de tempos a tempos, surpreendidos por haverem morrido. Debruça-te da muralha para o rio e não verás ninguém: o comboio levou-te. Se calhar um telefone, se calhar um colega a interessar-se por ti, se calhar o teu filho mais velho lá em baixo, na esquina, porque pode ser que um táxi, pode ser que tu, um serão no escritório, um amigo de tropa, a consulta no médico que acabou mais tarde, a tua mulher entre o patamar e a janela, qualquer coisa como uma lágrima, um soluço de choro: não oiças. (p.34)

Aquele defeito no polegar, a cicatriz no pulso? De fumares às escondidas atrás da capoeira? De roubares ovos para os venderes na loja? O gato de faiança? O gato verdadeiro, só pupilas e cauda? O teu passado foi-se embora, não te recordas de nada, nada disso existiu e é noite. (p.34-35)

Na crônica “Em caso de acidente” (2002), a sobreposição temporal dá-se no início do texto, seguida de um sucessivo jogo de imagens:

Hoje estava capaz de me ir embora: pegar nas chaves do carro sem motivo nenhum (as chaves estão sempre no prato da entrada) descer as escadas (não descer pelo elevador, descer as escadas) até à garagem da cave, ver o fecho eléctrico abrir-se com dois estalos e dois sinais de luzes, ver a porta automática subir devagarinho e, logo na rua, acelerar o mais depressa possível, queimando semáforos, na direcção da auto-estrada, sem ligar aos painéis que indicam as cidades e a distância em quilómetros, sem uma ideia na cabeça, sem destino, sem mais nada para além desta pressa de me ir embora, colocar entre mim e mim o maior espaço possível, esquecer-me do meu nome, dos nomes dos meus amigos, da minha família, do livro que não acabo de ler e me angustia. (p. 41)

Dir-se-ia que mais ninguém senão eu continua vivo. Eu e o telefone que apesar de calado parece prestes a romper aos gritos. As minhas costelas respiram contra o vidro. No parque de estacionamento vazio em frente à casa um pombo morto. Ou uma gaivota. Um pássaro qualquer. As tampas dos caixotes do lixo reflectem os candeeiros em manchas coalhadas e fixas. (p. 42)

Na primeira frase da crônica “Hoje estava capaz de me ir embora”, há a presença de um marcador do tempo presente – hoje – porém, logo em seguida, temos um verbo no tempo passado – *estava* – e, posteriormente, outro no infinitivo – ir. A sobreposição de tempo na narrativa tem um efeito de causalidade e mostra a angústia existencial da personagem, que comunica o essencial, principalmente no que concerne à não autoidentificação. A personagem não lembra nem ao menos o seu próprio nome, nem de ninguém mais. Esta angústia existencial presente na crônica nos revela tanto um sentimento elitista quanto filosófico, pois se refere à totalidade da existência humana e

não apenas às experiências pessoais diante do perigo e das situações que a vida nos apresenta.

A angústia possui um papel importante na existência do ser, pois o situa diante do risco, do desconhecido, da incerteza, da dúvida. Ela afeta a ambiguidade das possibilidades, confrontando-as diante de suas oposições: ser/não ser, estar/não estar, criação/destruição, vida/morte etc. A angústia é a ausência da certeza, do conhecimento sobre o futuro. Ela é a certeza da fragilidade dos objetos do ser, visto que não há como se ter certeza da sua realização, porém, é uma angústia vinculada à liberdade de escolhas.

O sucessivo jogo de imagens na crônica nos faz refletir a respeito da existência de muitos seres (em-si), objetos sem consciência da própria existência. Ao darem-se conta de que existem, chegam à categoria ontológica do para-si, o ser da consciência, pois têm conhecimento de que existem e são seres ativos, donos da própria consciência e com liberdade de ação, escolhas e pensamento.

O “para-si” fundamenta-se no nada. O homem é quem é responsável por introduzir o não ser no mundo; o homem existe, se autodescobre, aparece no mundo; e, somente depois, ele define-se.

No final da crônica, percebemos a afetividade marcante:

Uma criança sorri-me do aparelho. Infelizmente o sorriso dura pouco tempo. Se calhar nem se quer um sorriso. Se calhar sou apenas eu que necessito de um sorriso. Há momentos na vida em que necessitamos tanto de um sorriso. À falta de melhor toco-me com o dedo no caixilho. (p.43)

Neste trecho, o personagem mostra-nos seu lado afetivo, porém subjetivo das coisas. Embora apareça nitidamente o valor afetivo, especialmente por se tratar de sorriso de inocente criança, que, mesmo durando pouco tempo, conforta a personagem; a marca característica existencialista está presente: a marca da subjetividade do ser em-si-para-si, voltado para o sentido da sua própria existência.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. *Segundo livro de crônicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

HUISMAN, Denis. *História do existencialismo*. Bauru/SP: EDUSC, 2001.

ZILLES, Urbano. *Gabriel Marcel e o existencialismo*. 2ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

LLANSOL E BECKETT: DIÁLOGOS E CONSTRUCTOS DO “NADA”

Karina Marize Vitagliano - UNESP*

Os pregos na erva (1962)¹, de Maria Gabriela Llansol, é composto por treze contos com texturas distintas que instauram trajetórias precárias nas quais as adversidades do clima e dos espaços secam não apenas as árvores, mas a vida e as ações das personagens. Como aponta Augusto Joaquim (1987), alguns contos são marcados pela descrição de um mundo não-humano, outros deixam sobressair o estado emocional das personagens e os escolhidos para este trabalho, “A casa às avessas”, “A pedra que não caiu”, “A manhã morta” e “Os corpos cercados”, são permeados por muitos diálogos que subvertem a unidade de ação e provocam movimentos que não direcionam mais para uma ação única.

Se tentássemos encará-los como uma forma de ação dentro dos moldes tradicionais, estaríamos mutilando cada um deles ou vendo nossas expectativas serem mutiladas, visto que há uma evidente ruptura com o cânone, pois esses textos já não contam e se libertam da noção de acontecimento e do seu traço factual.

Dessa maneira, observamos o intenso diálogo que se expande do nível narrativo e estabelece intersecções com o drama moderno, que, segundo Gerd Borheim, em *Teatro: a cena dividida* (1983), além de implicar a integração das artes, reinventa a ação, e com isso entra em crise com a linguagem, redescobrendo novas formas de se expressar que rompem com os limites da palavra.

A obra de Llansol apresenta-se pautada no esvaziamento do signo e na sua plasticidade ou visualidade, assim como o teatro moderno de Samuel Beckett, que é marcado por um tecido poético, prosaico e teatral. Algumas constantes em *Os pregos na erva*, como solidão e morte, são recorrentes no teatro de Beckett, mas não verificaremos apenas as intersecções temáticas existentes entre os dois escritores, e sim, a construção artística de ambos, o que acentua o enclausuramento do espaço e das personagens.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras do IBILCE/UNESP, *campus* de São José do Rio Preto (SP).

Célia Berrettini, em *Samuel Beckett escritor plural* (2004), observa o tom depressivo e a ausência de fabulação que caracterizam o fim da trajetória artística do escritor e elenca vários Becketts:

[...] um, desesperado, mas que procura temperar seu desespero ou angústia, com o riso, como que a negar, minimizar ou camuflar a violência dos horrores que descreve; outro melancólico, obcecado com o minimalismo, a depuração e que explora os limites do nada; outro, ainda, que, [...] teoriza e pratica a abstração literária. É um Beckett que passa do romance ao teatro, do texto à encenação, da música e da pintura ao texto, [...].²

Essa capacidade de violar lingüística e artisticamente as fronteiras entre os gêneros é o dom da “impostura da língua” proposta por Llansol, que busca também teorizar sobre o fracasso da representação. Os textos selecionados dialogam com os “Becketts” apresentados por Berrettini.

Martin Esslin, em *O teatro do absurdo* (1968), traça alguns contrastes que as peças do teatro contemporâneo estabeleceram com o que os críticos chamavam de “boa peça”. Observa que a história, outrora, habilmente construída, cede espaço para uma apresentação sem enredo, sem personagens reconhecíveis, como se fossem “bonecos mecânicos”. Além disso, o tema, que era antes explicado e resolvido, torna-se sem começo e nem fim. A quebra do espelho mimético, que retratava os detalhes da natureza e da época, constrói sonhos e pesadelos. Nas palavras de Esslin: “[...] a boa peça sempre dependeu de diálogo espirituoso ou perspicaz, mas essas [peças modernas] muitas vezes consistem em balbucios incoerentes.”³

Aproximando-se dessa tendência, observa-se que no texto “A casa às avessas”, de Llansol, a rarefação da fábula também se torna um impasse para analisar o conto que praticamente não conta, levando-nos a contemplar um universo “estático” pelo viés da narração, visto que a textualidade põe essa imobilidade narrativa em ação:

– Quem **p**assou agora? – **p**erguntou Luzia.
 – Agora não **re**parei – **re**spondeu Miguel
 – Mas alguém **p**assou. E não devia ser novo. Ouvi um ruído de **pés** a arrastarem.
 –Então devia ser velho como nós. **E**spera. Ainda vou ver.
 [...]
 – Vês alguém? - **p**erguntou outra vez Luzia.
 – Não. **E**scapou-se de**p**ressa. Sem sombra e com este calor não admira.
 – Escapou-se de**p**ressa, mas arrastava os **pés**.
 – Ah! é verdade. Arrastava os **pés**.
 – Os eucali**p**tos ainda dão sombra.
 – Quase nenhuma. Os olhos ficam embaciados quando se olha durante muito **t**empo para a estrada.

- Não olhes.
- Então para que perguntas o que se passa?
- [...]
- O raio deste espaldar é duro.⁴

Parece que estamos diante do teatro do absurdo: passagens dialogam sobre o insólito e a desrazão. As falas, aqui, não estabelecem um nexos causal ou lógico para o discurso, ou seja, perguntas não implicam respostas, mas vazios ou respostas que repetem/ecoam o sem-sentido das perguntas. Mesmo quando há uma continuidade semântica entre as frases, contempla-se a dificuldade de comunicação que existe entre as personagens que habitam a casa.

Somos enovelados em repetições, que ocorrem tantas vezes que embaçam a leitura. Dessa maneira, nossos olhos acompanham o percurso obsessivo das personagens Miguel e Luzia, que só se deslocam para irem até a janela olhar quem transita e estão sempre à espera. O próprio verbo “esperar” traz em si a inércia das ações, assim como as outras escolhas verbais, “olhar” e “ver”, que acentuam a falta de acontecimento, como se não lhes restasse mais nada para fazer. É curioso pensar que a espera das personagens parece ser por mudança, acontecimento e movimentação, assim como nós, leitores, que, ansiosos, esperamos pela progressão narrativa do conto.

Llansol desenvolve uma ação de outra ordem ao abandonar a unidade narrativa, pois explora intensamente as potencialidades da escrita. Convém observar a força que o verbo “arrastar” adquire, no trecho acima citado, pois dá a impressão de movimento; de tanto ser repetido, desloca-se e passeia pelo texto, arrastando consigo o verbo “passou”, o substantivo “pés” e o fonema /p/, propiciando, ao leitor, dessa forma, ouvir o ruído dos passos.

Ao se adentrar na revolução da linguagem llansoliana, somos convocados também a transpor os limites dos gêneros, observando a intersecção que a estrutura de seu conto estabelece com o drama moderno. Um primeiro ponto de contato entre eles consiste na construção pautada em diálogos, traço típico da esfera dramática. Não é apenas o discurso direto que perturba, mas o não pragmatismo do mesmo, ou seja, não há consequência no plano das ações, entretanto, é essa mesma sensação de vazio que possibilita estabelecer o diálogo entre essas duas formas, uma que não conta e a outra que nega, ou melhor, reinventa a concepção de espetáculo como o desenrolar de uma ação sobre o palco. O detrimento do enredo é um dos principais traços estilísticos, por

exemplo, em *Esperando Godot* (1952), de Samuel Beckett⁵: a “espera” é tão crucial que integra o próprio título da obra.

No conto de Llansol e no teatro beckettiano, a ausência de ações ajuda a compor o cenário de ausências, onde árvores e homens são dessecados. Diante da carência do espaço, o narrador de “A casa às avessas” vale-se das artimanhas do dramaturgo moderno para intensificar a sobreposição de vazios. Dessa forma, preocupa-se intensamente com os movimentos repetitivos, os momentos de pausa (“A obscuridade veio, à semelhança de uma pausa”) e atitudes que não levam à expectativa de mudança (Tinha um corpo de estrela parada entre duas cintilações)⁶.

Luzia e Miguel, presos à rotina, falam por falar, na tentativa de preencher o vazio que sentem, enquanto esperam por algo ou alguém que desconhecemos, assim como Estragon e Vladimir, de *Esperando Godot*. Llansol e Beckett, ambos conscientes do fracasso da representação, criam estruturas cíclicas pautadas no impacto da imagem e da exploração da palavra:

– Empurra-me a cadeira mais para a janela – pediu Miguel. – É uma chatice, esta estrada. Nunca há nada que se veja.

– Tens razão. Nunca há nada.⁷

ESTRAGON

Nada.

VLADIMIR

Deixe ver.

ESTRAGON

Não há nada para ver.⁸

[...]

(*levantando-se*) Nada acontece, ninguém vem, ninguém vai, é terrível.⁹

Nos dois trechos, a construção sintática restrita, quase sem verbos e conectivos, reitera o esvaziamento que o termo “nada” suscita. Mas o “nada” sugere também um movimento contrário e ondulatório, ou seja, de expansão, pois, enquanto compõe uma atmosfera de ausências, é a sua incessante presença e os seus diferentes usos (pronome indefinido, advérbio e substantivo masculino) que garantem a ação das imagens.

A linguagem llansoliana e a de Beckett sobejam em sutis movimentos e tecem, enquanto esperam por um olhar também criador, uma escrita de espera, destecendo o comumente esperado por meio da dissecação sígnica. Enquanto as personagens olham uma estrada seca e sem sombra, vislumbramos um caminho perigoso e profícuo, repleto de minuciosidades quase imperceptíveis que movimentam e arrebatam o campo inerte da narratividade.

Se, num primeiro momento, o diálogo das personagens Luzia e Miguel, anteriormente referido, leva-nos a nada, assim como a visão deles nos conduz a uma estrada vazia, talvez esse passeio seja uma forma de despistar o leitor, pois enquanto o nada é dito e construído, a força textual nos conduz à reorganização dessa mesma escrita, que se tensiona em toda a sua mobilidade com a inércia das categorias narrativas.

Os diálogos combinados com um tempo um tanto quanto coagulado provocam um presente angustiante, que mostra não a ação das personagens, mas a ação do tempo sobre as personagens, fazendo com que Luzia e Miguel se apresentem como velhos. Segundo Lionel Abel, em *Metateatro* (1968), as personagens de Beckett são tidas como resultado de uma ação e não uma ação em si, procedimento do qual Llansol também parece se valer ao imprimir um tempo corrosivo impregnado de contornos que sugerem a morte, como o numeral “zero”, que se associa ao formato dos comprimidos e à insignificância da vida, ou seja, ao nada: “A rapariga estendeu um braço [...] despejou os comprimidos numa das mãos. A mão ficou repleta de zeros brancos. Levantou-a para levá-los a boca.”¹⁰

A leitura de “A pedra que não caiu” promove a mesma sensação de vazio de “A casa às avessas”, porque mais uma vez o “nada” torna-se matéria de uma composição textual que não nos conduz a um desfecho: “– Não vejo nada./ – Não era nada. Vem deitar-te”.¹¹

Esse conto, como outros de *Os pregos na erva*, desprende-se da superficialidade da língua dicionarizada e corriqueira, foge a qualquer tentativa de aprisionamento em gêneros e liberta-se do “Campo de Prisioneiros”¹². Ao focarmos o nível narrativo, contemplamos um enredo que não se desenvolve enquanto ação, e isso se detecta já a partir do seu título, que enfatiza a negação “não caiu” e dá preferência à palavra “pedra”, um sólido que condensa em si toda a força da inércia. A própria personagem Inês destaca no conto esse aspecto imóvel do signo: “Uma pedra não cai sozinha, sem que a empurrem [...] Uma pedra não cai sozinha, pensou Inês, como se morre de morte natural”.¹³

A escrita de Llansol nesse conto aproxima-se também do teatro de Beckett, construindo uma atmosfera estática e sem vida:

– Mais um dia **morto** na nossa casa **vazia** – disse Inês.
– Dorme. Amanhã começamos a vindima – respondeu Cristina. –
Levantamo-nos cedo.

- Tenho sono e não sou capaz de dormir. Esqueci de cerrar as cortinas.
[...]
- **Levanto-me** a cerrá-las. Queres?
- Não. Gosto de ver no chão a sombra do caixilho da janela. É uma sombra comprida.
- Parece uma **cruz**.
- É uma **cruz** a nossa casa vazia.¹⁴

Os diálogos acentuam o enredo sem devir, num intenso processo que presentifica a inércia das personagens. Os verbos “dormir”, “ter”, “ser” e “parecer” reiteram a imobilidade das ações, enquanto o caixilho moldura a construção de um espaço estático, refletindo a imagem da cruz que se prolonga pelas categorias narrativas. Assim, a “casa” é uma cruz e o nome da personagem “Cristina” também. A cruz, por sua vez, intensifica o adjetivo “morto” que recai sobre a falta de acontecimentos e sobre a impossibilidade de transpor o tempo, pois, embora o texto traga a palavra “amanhã”, os dias também se repetem, e isso se percebe pelo determinante “mais um”.

A peculiaridade da escrita está em sua construção enrodilhada que carece de frases sintaticamente complexas. Se, por um lado, as personagens são incapacitadas até de dormir, por outro, as palavras são potencializadas, pois um único signo é capaz de irradiar muito além de si. É num mínimo espaço que alguns termos se repetem e ganham diferentes sentidos, como o verbo “levantar” (acordar e se por de pé) e a palavra “vazia” que, assim como a “cruz”, vincula-se à morte (“E depois, sabes o que é morrer? Um vazio maior do que a nossa casa”)¹⁵, à ausência de móveis e à falta de ações.

A sobreposição de elementos reforça o silêncio, o nada, a recusa e a espera, e não só intersecciona o conto e o teatro modernos como também nos permite, reconhecer procedimentos de construção parecidos nos contos selecionados. Nesse sentido reafirmamos que o diálogo em *Llansol* apresenta-se, muitas vezes, solto, sem sentido, sem troca de comunicação, ou, se quisermos acompanhar as palavras de Esslin: “Num mundo sem objetivo, que perdeu seus últimos alvos, o diálogo, como toda a ação é reduzido a um simples jogo para fazer o passar o tempo [...]”¹⁶, situação que se pode observar, especialmente, em “A manhã morta” quando as personagens Fernanda e Helena conversam:

- Quantos anos tens?
- Interessa-te? Não sou ainda uma velha.
- Interessa-me para passar o tempo.
- Abre a telefonia.
- A telefonia é uma maçada.¹⁷

No diálogo, o ato de falar surge como uma forma de “passar o tempo” que se apresenta maçante como a telefonia. As falas manifestam-se como função fática, ou seja, há uma insistência no canal que as suporta, reiteração em um dizer que apenas existe como mero suporte, aspecto constatado ainda em outras passagens:

- Ri sempre – disse Helena
- Tu também ris? – perguntou Fernanda.
- Bem sabes que, às vezes, rio. Mas ela ri sempre.
- Eu não rio. E tu, para que ris?
- Apetece-me. Às vezes são ridículos.
- Os ridículos são horríveis.
- São todos horríveis.
- Então para que continuas?
- Sabes como não se continua?
- Talvez.
- Então explica-me.
- Não sei. Já vês.
- O riso voltou a soar. Helena gritou para a mulher que limpava o chão, no compartimento ao lado.
- Sabes como não se continua?
- Em quê?
- Nisto.
- Pergunta à Isaura. Mas o maior interesse é dela. Nunca o diria.¹⁸

A ausência de referências ou a utilização das elipses são mecanismos também utilizados pelo teatro de Beckett. Segundo Esslin, o teatro do absurdo rompe com as categorias da tragédia e da comédia, fazendo com que haja uma junção do riso com o terror. Parece-nos que Llansol se apropria dessa combinação por meio da repetição incessante do riso que cria uma atmosfera patética composta por diálogos pouco comunicativos, construindo uma estrutura circular na qual as perguntas também não implicam respostas, mas, muitas vezes, outras perguntas similares, que quebram a linearidade da ação.

Os travessões marcam o texto de forma disjuntiva, pois, ao invés de orientarem o discurso, estabelecendo uma sequência lógica de alternância de falas, confundem-nos por não serem predominantemente acompanhados da manifestação explícita do narrador, o que dificulta resgatar a quem pertence cada fala. A sensação de instabilidade prossegue em nossa leitura por não termos um ponto fixo onde nos apoiarmos, e isso se agrava com o verbo na terceira pessoa, uma vez que não conseguimos afirmar, pautados apenas no diálogo, quem é o sujeito de “Ri sempre” ou quem é a personagem substituída pelo pronome em “ela ri sempre”. Ficamos sabendo só depois que quem ri é Márcia: “‘Indecentes’, dizia Márcia, a que ria no primeiro quarto do corredor”.¹⁹ Com

isso, parece-nos que há uma inversão da estrutura lógica, pois o pronome “ela” deveria retomar um nome, ao invés de deixar uma lacuna, para ser preenchida posteriormente.

Esse esvaziamento ou elipse das referências pode ser observado na última frase, que condensa a desreferencialização, pois não distinguimos se quem enuncia é a mulher que limpava o chão ou Fernanda. E se esmiuçarmos ainda mais o contexto enunciativo, observa-se que é impossível resgatar o referente elíptico em “dela”, visto que pode se referir tanto à Isaura quanto a uma terceira pessoa, provavelmente a dona do riso. Mas, será de fato importante recuperarmos essas referências sonegadas pela escrita? Não estará justamente nesse vazio a brecha que potencializa os sentidos e faz a narrativa sobreviver como matéria permanentemente intocável? Se a manhã é morta, por que não a fazemos reviver nesses instantes suspensos pelo não-dito?

O leitor se perde, pois nem tudo é dito dentro do conto e dessa maneira terminamos a leitura sem sabermos quem é Isaura. O texto parece ser construído sob o signo da falta, deixando-nos às vezes lacunas impreenchíveis. Não se tem a certeza do desfecho do enredo, pois a incessante justaposição das imagens parece sugerir a morte de Pedro, mas não nos permite afirmar.

Contemplamos a descontinuidade das ações, traço típico do drama moderno, com o próprio verbo “continuar”, que não prevê um futuro, mas aponta para o devir intransitivo do texto, assim como o dêitico “nisto”. “Todos”, “sempre” e “também” reforçam essa construção sem perspectiva de mudança, num contínuo textual que cria um elo rítmico entre os signos, enquanto a comunicação é esvaziada.

Em “Os corpos cercados”, o estilhaço do enredo já se torna perceptível pela quase total ausência de verbos que expressam ações, e as cinco personagens (Natália, Isaac, Pedro, Catarina, Estevão), confinadas dentro de uma casa, praticamente não atuam e não passam por nenhuma peripécia; como plantas que em seu estado vegetativo, apenas inspiram, expiram, respiram e transpiram, sem expectativa nenhuma de mudança:

- Há cento e noventa dias que aqui estamos – disse Pedro. – Os animais **morreram**.
- Nós **morremos** agora.
- Ainda há pouco, quando estivemos **abraçados**, tínhamos que estar **vivos**. E amanhã também estaremos **vivos**.
- Sim. Para voltarmos a estar **abraçados**.²⁰

Os diálogos não propiciam o avanço da ação, eles pouco comunicam, e as palavras enredadas nas falas das personagens constroem uma “ação” outra, que se manifesta, novamente, no nível textual, pois ao mesmo tempo em que se mostra estático, o diálogo surge como elemento perturbador que desestabiliza e movimenta o ato de leitura. O que poderia ser uma declaração amorosa torna-se mais um indício de não liberdade de escolha. As palavras se repetem acompanhando o “amor naturalmente encarnado”²¹ de Pedro e Catarina que ficam embaixo dos cobertores por não poderem fazer mais nada. O movimento de ir e vir gerado pelos vocábulos amplifica a gravidade da situação, encerrando as personagens, e também as palavras, num círculo do qual é impossível escapar, e a quantificação dos dias hiperboliza essa impossibilidade de qualquer manifestação de vida e flui apenas no sentido de intensificar o desespero e a certeza de que não haverá mudança.

Os contos possuem dimensões que desconfiguram aspectos tradicionais da narrativa e se constroem de maneira elíptica, fazendo com que os acontecimentos mais importantes se desloquem para o campo do interdito. É no palco da “cena fulgor” (termo de Llansol) que as palavras são distorcidas e lapidadas; os signos tornam-se os protagonistas dessa linguagem híbrida construída também com artifícios cênicos. As imagens de Beckett em *Esperando Godot* dialogam com as imagens dos contos, como um espelho baço, pois a obra de Llansol se constrói na repetição com diferença. A autora recorre à secura da estrada e das personagens proposta por Beckett para simultaneamente contrastar com a fluidez da própria linguagem que propõe um caminho de muitas encruzilhadas. Assim, o “nada”, a “recusa” e a “espera” reforçam um ambiente sem devir, ao mesmo tempo em que os signos são desambientados e passam a propor uma ação outra, de cunho, ou nos termos da autora, de “punho” textual.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1968.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BORNHEIM, Gerd. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

JOAQUIM, Augusto. O limite fluido. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Os pregos na erva*. Lisboa: Rolim, 1987.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Os pregos na erva*. Lisboa: Rolim, 1987.

NOTAS

¹ Neste trabalho utilizaremos a edição de 1987.

² Berretini, 2004, p. 4.

³ Esslin, 1968, p. 18.

⁴ Llansol, 1987, p. 59. (grifos nossos).

⁵ Neste trabalho utilizaremos a edição de 2005.

⁶ Llansol, 1987, p. 61.

⁷ Llansol, 1987, p. 61

⁸ Beckett, 2005, p. 21.

⁹ Beckett, 2005, p. 83.

¹⁰ Llansol, 1987, p. 63.

¹¹ Llansol, 1987, p. 53.

¹² Llansol, 1987, p. 51.

¹³ Llansol, 1987, p. 53.

¹⁴ Llansol, 1987, p. 49. (grifos nossos)

¹⁵ Llansol, 1987, p. 55.

¹⁶ Esslin, 1968, p. 76.

¹⁷ Llansol, 1987, p. 80.

¹⁸ Llansol, 1987, p. 79. (grifos nossos).

¹⁹ Llansol, 1987, p. 80.

²⁰ Llansol, 1987, p. 37-38. (grifos nossos).

²¹ Llansol, 1987, p. 40.

UM “PASSEIO INATUAL” POR TERRAS LUSITANAS: CECÍLIA MEIRELES E AS CRÔNICAS DE VIAGEM

Karla Renata Mendes - UFPR ¹

INTRODUÇÃO

O presente artigo contempla o estudo da obra em prosa de Cecília Meireles, mais especificamente, suas crônicas de viagem. Tais textos não perdem suas características primordiais de crônica, pois são curtos (apesar de estenderem-se mais do que o habitual para os padrões atuais), destinavam-se à publicação em jornais e são localizados temporalmente. Mas, observa-se também, que tais relatos reinventam a matéria da crônica, pois tratam-se de textos especialmente articulados para levar até o leitor as impressões dos itinerários cecilianos. A partir da análise de tais textos, constata-se que a cronista não se limitava, à maneira de um guia turístico, a fazer descrições dos lugares ou das visitas que realizava, mas, como afirma Marcos Antonio Moraes, criava crônicas

que fornecem com grande força expressiva, o resultado da contemplação dos caminhos que ela [Cecília] percorreu, observando lugares e pessoas. Diante de uma paisagem, de um objeto de museu, de um local onde morou há muito tempo certa personalidade, não lhe basta a descrição de aspectos exteriores, a aparência. Para isso bastaria o guia turístico, sempre tão bem informado e pragmático em sua meia hora de explicação. A cronista tem necessidade de ‘sentir’. (...) Diante de um objeto, procura estabelecer uma “comunicação sentimental”, apurando a audição e o olhar. [1]

Muito mais do que retratarem as visitas da escritora por regiões da Europa, Estados Unidos, México, Israel, Índia, seus textos revelam uma autora que consegue ir além da mera descrição de lugares e pessoas. As reflexões cecilianas mostram toda a riqueza do contato com o novo vivido a cada viagem. Como afirma Alfredo Bosi, “vale a pena viajar com Cecília. Ela viu, como poucos em nosso corpus poético, cidades e paisagens, cenas de rua ou simples instantâneos, com um frescor de impressões e um raro discernimento antropológico na percepção de outras culturas.” (BOSI, 2007, p. 20)

¹ Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná - UFPR

Detendo-se sobre a vertente das crônicas de viagem, observa-se que os três volumes, publicados entre 1998 e 1999, compreendem o período da vida da autora que vai de 1941 a 1964, e reúnem 176 textos realizadas fora e dentro do país. A maior parte desses textos foi publicada no jornal *A Manhã* (década de 40) e no *Diário de Notícias* (final dos anos 40 e década de 50). As crônicas de viagem disponíveis em livros retratam peregrinações cecilianas por aproximadamente 18 países e mais de 60 cidades.

Percebe-se que é a partir de 1940 que, para Cecília Meireles, as viagens sucedem-se com mais frequência. Isso ocorre em parte porque aumentam os compromissos profissionais e a necessidade de deslocar-se. Cecília proferiu aulas, palestras e cursos em várias Universidades do exterior, como na Universidade do Texas em 1940, onde ministrou aulas de Cultura e Literatura Brasileira. Outras viagens realizaram-se por um desejo pessoal da autora, e ainda há aquelas em que Cecília acompanhava o marido, Heitor Grillo, em compromissos profissionais. Destacam-se também as que foram realizadas a pedido dos próprios jornais em que a escritora trabalhava.

Dentre os variados países e as inúmeras cidades pelas quais passou a cronista, é possível perceber que alguns trajetos suscitam experiências de viagem muito mais subjetivas e contemplativas, destinos em que há uma identificação quase “espiritual”, uma maior afinidade entre o viajante e o lugar visitado. Um dos destinos caros a poeta, e que se lhe apresenta também como uma “viagem espiritual” por lhe aproximar de suas raízes familiares, por lhe reavivar o lirismo mais puro, é Portugal. País com o qual sempre manteve uma proximidade, reforçada ainda mais pelas origens portuguesas de seus avós e mãe nascidos nos Açores. Tendo perdido os pais ainda muito cedo, Cecília foi criada pela avó materna, cresceu ouvindo histórias da ancestralidade portuguesa e sendo familiarizada com as tradições lusitanas. Quando, em 1922, Cecília casou-se com Fernando Correia Dias, artista português, seu interesse e a vontade de conhecer o país de sua família e de seu marido só aumentaram.

Ao longo de sua carreira literária, as relações com Portugal estreitaram-se ainda mais. Cecília havia estabelecido inúmeras amizades com escritores e artistas portugueses, e pode-se dizer que, em Portugal, sua obra poética já era admirada e respeitada pela crítica, antes mesmo do pleno reconhecimento no Brasil. Da mesma forma, a autora tinha grande interesse pela poesia produzida em Portugal, sendo provavelmente uma das primeiras admiradoras de Fernando Pessoa no país, e atuando

na divulgação na poesia portuguesa, chegou a conceber a antologia *Poetas novos de Portugal*.

Finalmente, foi no ano de 1934 que Cecília Meireles, ao lado do marido Fernando Correia Dias, viajou pela primeira vez a Portugal. As principais motivações para o deslocamento foram o aceite de Cecília ao convite de realizar conferências em Universidades do país, a incumbência de enviar crônicas aos jornais *A Nação* (Rio de Janeiro) e *A Gazeta* (São Paulo), e o fato de que faria vinte anos que Fernando emigrara para o Brasil. Ambos concordavam que era o momento de regressar para visitar familiares e amigos.[2] O casal permaneceu cerca de dois meses no país, e dentre os acontecimentos de destaque está o desencontro entre Cecília Meireles e Fernando Pessoa, fato que muito a frustrou. Também por ocasião desta viagem, Cecília fortaleceria ainda mais a amizade com vários portugueses, entre poetas, ilustradores, críticos, artistas plásticos.

A segunda grande passagem da autora por Portugal seria em 1951, já acompanhada do segundo marido Heitor Grillo. Durante a estadia de aproximadamente três meses, Cecília teve a oportunidade de realizar um de seus maiores desejos: conhecer os Açores, especialmente a Ilha de São Miguel. Em sua rápida passagem pela ilha, Cecília visita o distrito de Fajã de Cima, onde seus avós haviam nascido, casado e vivido, e onde nascera sua mãe. Também é resultado desta viagem e da pesquisa realizada pela poeta o surgimento da obra *Panorama Folclórico dos Açores, especialmente da Ilha de São Miguel*.

Depois de 1951, as visitas de Cecília a Portugal seriam mais rápidas e quase ocasionais, em dezembro de 1952, quando viajava para a Índia, Cecília acabou fazendo uma escala em Lisboa encontrando rapidamente alguns de seus amigos. Em julho de 1953, Cecília e Heitor Grillo voltariam à capital portuguesa, de onde regressariam ao Brasil. E em março de 1958, retornando de viagem a Israel, o avião da escritora faz uma aterrissagem imprevista em Lisboa. Essa seria a última vez em que ela pisaria em solo português.

Ao destacar a importância de Portugal para Cecília Meireles, Miguel Sanches Neto afirma que o país significava para a autora um

país-tronco, que é uma espécie de *lá* histórico e físico, e o *lá* místico de que vem tratando a poeta. Mas Portugal ainda está presente num dos sentimentos primordiais de Cecília Meireles, a saudade – sentimento relacionado ao declínio do poderio marítimo do império luso, ao qual ela dá uma significação mais profunda. [3]

Sendo Portugal um lugar com o qual Cecília identificava-se de maneira profunda, o qual lhe aguçava a sensibilidade, não causa espanto que as crônicas de viagem resultante de suas passagens pelo país sejam carregadas pelo signo da subjetividade, do lirismo reflexivo, da poeticidade. Na tentativa de melhor exemplificar tais aspectos, inclusive algumas características da crônica de viagem ceciliana, analisaremos aqui o texto “Passeio inatural” publicado em 1957, no jornal *O Estado do Paraná*.

1. O “PASSEIO INATUAL”: UM CAMINHO PARA FORA DO PRESENTE

O presente texto refere-se à viagem realizada em 1953 e aos passeios de Cecília Meireles e o marido ao lado do casal Diogo de Macedo e Eva Arruda. A autora teria a possibilidade de, nesta viagem, conhecer alguns locais e principalmente rever destinos que já lhe eram caros. Desta forma, a referida crônica aparece como uma espécie de compilação em que Cecília Meireles aponta tudo aquilo que mais apreciava fazer em suas estadias em Portugal, mais especificamente em Lisboa.

Sintetizando neste texto algumas de suas preferências, Cecília define ainda mais algumas nuances de sua essência viajante, revelando que, como o próprio título já aponta, seus deslocamentos distinguiam-se por serem “inatuais”. A primazia pela “inatualidade”, ressaltada de início na crônica, seria uma peculiaridade comum em muitos viajantes, pois, segundo Octavio Ianni,

em praticamente todos os campos de conhecimento, há sempre aqueles que realizam sua reflexão passeando o olhar por outros lugares e outras épocas. A inquietação e a interrogação caminham juntas, sempre correndo o risco de encontrar o óbvio ou o insólito, o novo, ou o fascinante, o outro ou o eu. [4]

Passeando por “outros lugares e épocas”, a cronista movimenta-se entre várias instâncias temporais, resgatando a dimensão histórica dos lugares que visita, dos personagens que se relacionam com aquele espaço, dos objetos que adquire, enfim, de tudo o que observa. É dessa maneira que Cecília desvendava Lisboa e Portugal em seu riquíssimo “mapa histórico”. Aliás, como afirma, “o ar está cheio de portas giratórias por onde se passa no mesmo minuto para outros séculos” [5], e tais “portas” parecem

ficar mais acessíveis na capital portuguesa, cidade na qual a História deixou rastros por toda parte.

O texto em questão apresenta uma estrutura inicial – “Quem gosta de mim” – repetida em variados parágrafos, à semelhança de um paralelismo poético. Como bem frisa Vitor Manuel de Aguiar e Silva, o “modo lírico pode se manifestar em textos em prosa” [6], sendo que, nas crônicas cecilianas, percebe-se que as manifestações líricas perpassam muitas vezes o plano discursivo e também o plano estrutural. Valendo-se de tal recurso, Cecília inicia a crônica da seguinte forma: “Quem gosta de mim, em Lisboa, leva-me de manhã para os lados da Graça, que é o mesmo que rodar num carrossel e ver a cidade lá embaixo toda luminosa, e o sol e o vento a brincarem nas árvores que nem passarinhos.” [7] A primeira escolha destacada pela autora é justamente a freguesia da Graça, lugar alto, com miradouros que permitem uma vista privilegiada de Lisboa, por isso, a comparação poética que remete a um carrossel.

Na sequência, a autora continua louvando os “lados da Graça”: “E não só me leva à Graça, mas à Senhora do Monte e à ermida de São Gens, onde o antiquíssimo santo pregava a doutrina aos seus discípulos.” (idem, ibidem) Aqui, a atenção recai sobre o Miradouro e a Capela de Nossa Senhora do Monte e a de São Gens, lugar de caráter religioso e que atrai visitantes na região. Com relação a este último, Cecília complementa ainda: “Mas não me mandem sentar na sua cadeira, porque esses santos de outrora costumavam impregnar dos mais estranhos poderes os objetos de que se utilizavam!” [8] De maneira jocosa, a cronista refere-se a uma antiga lenda, segundo a qual toda a mulher grávida que buscasse um parto sem complicações deveria sentar-se na milagrosa cadeira que fora usada pelo bispo mártir. Perpetuando a curiosa tradição mencionada por Cecília Meireles, a “Cadeira de São Gens” permanece guardada no interior da Capela e atraindo a curiosidade de turistas.

Observa-se ainda que a cronista não explica pormenorizadamente a totalidade das informações. Como na referência à “cadeira”, a lenda local não é sequer mencionada, e assim, ou o leitor já possui de antemão o arsenal de referências necessárias para compreender do que se trata, ou precisa “investigar” na tentativa de entender de maneira exata ao que ela se refere. É precisamente essa não exatidão que afasta os relatos de viagem de uma categoria de “guia turístico”, e o insere na perspectiva de objeto literário, no qual o leitor também atua e preenche as lacunas que o texto apresenta.

O texto prossegue no relato do itinerário ideal por Lisboa:

Quem gosta de mim deixa-me ver o Tejo azul, e ouvir esta algaravia das crianças pelas ladeiras, e amar longamente o Castelo de São Jorge, e pensar que as coisas melhores do mundo estão sempre num plano mais alto, como sabiamente o acreditavam aqueles que outrora escolhiam para o seu culto o cimo dos montes. [9]

A cronista não deixa de aludir ao Tejo, reforçando o fascínio que sempre sentira pela água. Além das “crianças pelas ladeiras”, destaca-se o Castelo de São Jorge, um dos pontos turísticos mais famosos de Lisboa. Ao mencionar o castelo, atesta-se a dimensão sublime de um monumento erigido num “plano mais alto”, o que, metaforicamente, favorecia uma elevação espiritual e uma aproximação com o transcendente. Apesar de louvar as alturas, é o movimento descendente que a cronista perfaz nesta crônica, saindo da Graça, passando pelo Castelo e chegando até os bairros:

Entre a Mouraria e a Alfama que outra coisa fazer senão recordar as figuras que por aqui passaram, e não somente as famosas, mas também as anônimas, personagens de um cenário hoje reduzido a estas emaranhadas ruelas, que o sol pinta de cor-de-rosa, e por onde a brisa vai movendo as roupas estendidas, a florzinha na janela, os cabelos soltos das meninas, os bigodes dos gatos... [10]

Detendo-se sobre essa paisagem simples, o olhar da autora recai quase sempre sobre os mesmos pontos: as roupas estendidas, as crianças, os gatos, a flor na janela. Além das “figuras famosas” (o bairro da Mouraria, por exemplo, destaca-se pelos cantores de fado), a autora não deixa de admirar também os personagens anônimos que compõem esta história. Os bairros lisboetas seriam, para a cronista, redutos da autenticidade e de uma simplicidade admirável, que muitas vezes faltam em outros pontos mais requintados de Lisboa. Essa preferência atesta a afirmação de Margarida Gouveia, de que, “à aparência exterior ou frívola das coisas, ela [Cecília] prefere o outro lado das coisas, a verdadeira realidade que não é o luxo mas a privação, não é a alegria mas a dor, não é a luz mas a sombra, o recanto mais escondido, o ‘negativo’ do real”[11]. Essa procura pelo “outro lado das coisas”, pela “verdadeira realidade”, explicaria a atração cecíliana por lugares às vezes pouco convidativos a um turista comum.

A próxima paragem da cronista concede ao texto um ar ainda mais inatual: “Ah! Quem gosta de mim, aqui em Lisboa, leva-me para a Feira da Ladra, onde se encontram ‘lunários’, ‘breviários’, ‘farmacopeias’ e a *História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares da França* (...)” [12] A Feira da Ladra, realizada em Lisboa desde o século

XIII, destaca-se pelo comércio de uma infinidade de itens, dentre objetos usados, itens raros e antiguidades como os livros apontados por Cecília. Além dos livros já mencionados, a autora destaca *O non plus ultra do Lunário*, obra que reunia em si diversos assuntos, desde astrologia até medicina: “*O non plus ultra do Lunário* onde há ‘*huma* invenção curiosa de huns apontamentos, e regras para que se saibão fazer Prognósticos, e discurso annuaes sobre a falta, ou abundância do ano e hum memorial de remédios universos para várias enfermidades.’” [13]

Diante da variada contribuição médica e farmacêutica oferecida pelo livro, Cecília decide: “Então, vamos aos remédios”, e passa a comentar receitas inusitadas para pessoas que dormem muito (“dar-lhe fumaças pelos narizes, de pennas de perdiz queimadas, ou solas de sapatos velhos, ou unhas de jumentos, ou cabelos humanos”) ou com insônia (“Para quem não pode dormir, tomareis a semente das dormideiras (...) ou leite de mulher que crie filha, ou folhas de hera terrestre, amassadas com a clara de hum ovo, e lhes farei um emplasto na testa, e com isso dormirá”). Ainda há receitas para “frenesis” (aplicar na cabeça do paciente um fígado de carneiro), e “remédios para a ‘surdeza’, e para as lombrigas e para tirar a cor amarela do rosto...” [14]

A excentricidade dessas receitas poderia chocar um observador contemporâneo, mas parece conquistar a cronista exatamente porque conservam um ar pitoresco. São o reflexo de um tempo em que mesmo as prescrições médicas poderiam ser atrativas, e o exercício dessa medicina rudimentar torna-se, no mínimo, curiosa pela sua carga de ingenuidade e simplicidade. Além do mais, trata-se de um tempo, que como frisa a cronista, não era assim tão afastado: “remédios do ano de 1820 – não do tempo do Imperador Carlos Magno, como poderíeis pensar.” [15] À autora parece interessar esclarecer a seu leitor que as tão peculiares receitas apresentadas localizam-se temporalmente mais próximas do que se imagina à primeira vista, assim, o fato de serem praticadas numa época moderna chama ainda mais a atenção.

Continuando seu passeio pela Feira, a viajante prossegue apontando outros objetos que lhe atraíam:

Quem gosta de mim deixa-me comprar tudo isto, e também o *Cozinheiro Moderno*, que é de 1807, e onde se encontra uma série interminável de receitas deliciosas para os candidatos a gota, razão pela qual não lhes transcreveremos senão os títulos: ‘Queijo de cabeça de porco’; ‘Lombos de porco montês por diferentes modos’; ‘Coelhos de molho de vilão’; etc. [16]

O *Cozinheiro Moderno* é um livro de receitas, de autoria do francês Lucas Rigaud, o então cozinheiro da rainha D. Maria I. Cecília destaca as receitas como “deliciosas para os candidatos a gota” e, mantendo um tom jocoso, transcreve apenas os nomes dos pratos tão “apetitosos”. Ainda no âmbito das receitas, Cecília destaca os ensinamentos contidos na *Farmacopeia*:

Em compensação, a *Farmacopeia* ensina-me a preparar ‘Xarope de coral’, ‘Óleo de tártaro delinquium’, ‘Diafortico jovial’, remédios feitos com víboras, chifres, crânio humano... – coisas que nossos bisavós tomaram com muita fé, e que eram a última palavra da medicina, no seu tempo. [17]

Tais receitas exprimem convicções e crenças de uma sociedade temporalmente afastada, mas percebe-se que um possível menosprezo por procedimentos tão retrógrados é substituído, aqui, por um sentimento de respeito. Constata-se que Cecília nutre uma admiração por todos os elementos que compõem esse universo cultural de outras épocas e o fato de que outras pessoas, em outros tempos acreditassem “com muita fé” em tais prescrições. Afinal, tais fórmulas já representaram em um dado momento histórico a “última palavra da medicina”. Ao percorrer estes livros a cronista revisita o passado, e uma era em que ainda predominavam conceitos elementares nos campos da ciência e da medicina.

Todavia, é exatamente o contato com essa outra época e o desvelar de suas características peculiares que tornam cada vez mais clara sua intenção quando propõe um “passeio inatural”. A visita ceciliana a Lisboa adquire uma significação mais profunda quando ela passa a escamotear o passado através dos objetos que encontra. Assim, se Walter Benjamin afirma que “o passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” [18], pode-se dizer que Cecília verdadeiramente “reconhece” e capta este passado, quando se depara com ele evocado nas pequenas impressões sugeridas pelos objetos, que descobre na Feira da Ladra.

Dessa forma, fixando essa imagem do passado, a viajante chega à seguinte conclusão: “Quem gosta de mim deixa-me ficar pensando um pouco nesses antigos sofrendores com uma ternura que certamente não sentirão por nós nem pelas nossas agonias de hoje, os nossos transcendentos e invulneráveis tataranetos.” [19] Nota-se que Cecília contrapõe em outras crônicas o tempo de outrora, o “seu” tempo e o tempo que virá, o futuro de seus bisnetos e tataranetos. Sentimento aguçado ainda mais graças às

motivações que ela vai encontrando em sua viagem, pois como afirma Ocatvio Ianni, “o que é presente e o que é pretérito, próximo ou remoto, revela-se no relato, descrição ou interpretação daquele que aproveita os materiais colhidos em viagens, imaginando as formas de ser, agir, sentir, pensar ou imaginar que podem constituir o outro.” [20] Uma relação dialógica estabelece-se entre os tempos, pois a viajante está vivendo no presente, olhando para o passado e projetando o futuro. Liberta de uma concepção linear e quantitativa do tempo, Cecília acaba caracterizando o presente como um entrecruzamento com o passado e o futuro, e nessa relação simultânea, o próprio tempo, acaba entrando em suspensão.

Após passear pelos bairros e por lugares famosos de Lisboa, a cronista toma uma nova direção e passa a descrever outros rumos da viagem: “Quem gosta de mim, em Lisboa, leva-me à tardinha, para Queluz, onde me encanta mirar os espelhos d’água do jardim, e os bosques, e os azulejos; onde me apraz ter saudades de D. Maria I, tão infeliz, na sua vida, mas tão bonita na sua estátua.” [21] O Palácio de Queluz, citado na crônica, localiza-se em Sintra, distrito de Lisboa. O local teria servido como discreta residência para a rainha D. Maria I, principalmente após a morte de D. Pedro III em 1786, quando seu estado mental teve sensível piora. Em 1794, um incêndio atinge o Palácio da Ajuda, e o Palácio de Queluz torna-se a residência oficial da monarquia portuguesa, permanecendo assim até a fuga da família real para o Brasil em 1807. Como mencionado por Cecília, há, nos jardins do palácio uma estátua de D. Maria I construída no final do século XVIII e que lá permanece atualmente.

A visita ao Palácio e as referências à figura de D. Maria I já haviam sido destacadas por Cecília Meireles nos versos de “Queluz” presente na compilação *Poemas de Viagem*, no qual a autora canta sentimentos parecidos com os enunciados na crônica:

Fui visitar a Rainha,
livre de tanta desgraça.
Por seus jardins, demorei-me,
à beira de espelhos d’água.
Nem os próprios jardineiros
saberiam quem buscava.

(...)

Dona Maria Primeira,
diáfana e clara, se afasta.
Nem o vestido da chuva
tão leve nos ares passa.
Deixa seu palácio róseo,
sobe para sua estátua.

Os jardineiros não viam
quem perto deles andava:
- Fluida, vaga transparência
que a verde tarde arregaça.
De tudo, restou-me, apenas,
entre os cílios, uma lágrima. [22]

Percebem-se aqui referências semelhantes às presentes na crônica, como a menção nos dois textos aos “espelhos d’água do jardim”, ponto sobre o qual se deteve a observação ceciliana. Todavia, no poema, Cecília deixa claro que vai até o Palácio com o intuito premeditado de “visitar a Rainha / livre de tanta desgraça”, e busca-a entre os jardins. Já na crônica, o “encontro” com D. Maria I é descrito de maneira muito mais sutil, quase que por acaso. A estátua, em ambos os textos, aparece como símbolo da eternidade, como se a rainha se libertasse da vida (permeada por sofrimentos), e ao mesmo tempo também superasse a morte e a condição efêmera da existência, já que simbolicamente permanece presente naquele espaço e “viva” na história. Sobrepujando tais instâncias, “tão leve nos ares passa”, ela “deixa seu palácio róseo,/ sobe para sua estátua”, e ali permanece livre do peso das imposições do destino e de suas agruras. Essa condição transcendente alcançada pela rainha fica evidente em sua caracterização, enquanto uma figura de “fluida, vaga transparência / que a verde tarde arregaça”. Em sua fluidez, tal imagem passava despercebida aos olhos dos “jardineiros”, talvez muito concentrados no mundo real, mas era constatada em sua inteireza pelos olhos sensíveis da poeta. Dessa forma, fica evidente que a percepção da cronista, capaz de vislumbrar o espectro de D. Maria I entre os jardins do palácio, se opõe à visão objetiva dos trabalhadores, os quais não poderiam sentir a presença da morte que por ali ecoava.

Posteriormente, Cecília confirma sua afinidade com esses tempos de outrora e suas figuras, bem como seu deleite ao empreender esse “passeio inatural”: “Certamente eu prefiro estas sombras, estes caminhos verdes e úmidos, por onde me parece que crianças muito antigas brincam com pôneis e bolas, prefiro estas fachadas tão femininas, com suas flores e sua pintura rosada.” [23] Referindo-se novamente às sombras, imagem que será retomada nos fragmentos finais do texto, a autora concretiza sua preferência por um lugar como o Palácio de Queluz, permeado pela história, por personagens complexos e um passado riquíssimo. Em contrapartida, o presente também se faz sentir, como se nota no trecho seguinte do texto:

mas a casa de chá, instalada nesta cozinha real, não é para desprezar; e estas iguarias douradas que nos esperam devem ser delícias de amêndoas, ovos e

açúcar, “sonhos em casa”, “pupelinos”, “bolos à Delfina”, “talmussas” e “meringas” – do livro de receitas encontrados na Feira da Ladra, e há cerca de cento e cinquenta anos publicado por um dos chefes da cozinha de Suas Majestades Fidelíssimas. [24]

A visita ao Palácio de Queluz instaura um duplo movimento, ora em direção ao passado, ora na observação do presente. Se a cronista afirma preferir as “sombras” de outrora, percebe-se também uma preocupação em não desprezar as realizações do tempo atual. Tal relação dialética nos remete à afirmação de Georges Didi-Huberman, para quem,

diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente jamais cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por mais recente, por mais contemporânea que seja –, o passado, ao mesmo tempo, jamais cessa de se reconfigurar, porque essa imagem só se torna pensável em uma construção da memória. [25]

Reconfigurando presente e passado por meio de conexões muito particulares, Cecília constata que uma casa de chá foi instalada na antiga cozinha real, e ainda que esta não seja para se “desprezar”, a primeira finalidade daquele espaço ainda se faz presente no relato da cronista. As “delícias de amêndoas, ovos e açúcar”, começam a ser mencionadas como receitas presentes na obra encontrada na Feira da Ladra. Dessa forma, não fica claro se as guloseimas citadas foram realmente encontradas na casa de chá, ou são muito mais uma referência às receitas de Lucas Rigaud, por certo, executadas naquela mesma cozinha em algum momento. Assim, mesmo na observação do imediato (a casa de chá) não se deixam de notar, ou procurar, os ecos do passado (receitas da cozinha real em comum), recuperados aqui, pelo livro *Cozinheiro Moderno*, que acaba se configurando como elo entre as duas instâncias temporais.

Tzevan Todorov, atesta que, na viagem, algumas vezes é “necessário preferir o interior ao exterior” [26], percebe-se que na sequência da crônica, dá-se primazia à viagem “interna” muito mais do que ao deslocamento “externo” que a motiva:

Quem gosta de mim consente-me pensar no Brasil de D. Maria I, ao lançar os olhos sobre esta serena tarde de Queluz; consente-me não perder de vista os tristes inconfidentes de Minas, no século XVIII; e de volta ao coração de Lisboa, leva-me para os lados do Carmo, porque eu desejo ver um lugar esquecido, mas, para um brasileiro emocionante. [27]

Ainda que não sejam enunciadas de maneira direta no texto, constata-se aqui uma sequência de associações que particularizam de maneira única a viagem ceciliana.

A visita ao Palácio de Queluz proporciona a observação da estátua de D. Maria I que é evocada em sua dimensão humana e histórica. Pensando nos fatos que envolveram a soberana evoca-se sua partida para o Brasil e logo o cerne da reflexão transfere-se da rainha para o “Brasil de D. Maria I”. Detendo-se sobre o país, a cronista permite-se lembrar dos “tristes inconfidentes de Minas”, sentimento que a conduz “de volta ao coração de Lisboa”, para os lados do Carmo. Ali, a cronista detectaria passos de Gonzaga, destacando, por exemplo, um anúncio de emprego, o qual deveria ser tratado com “José Alvares Maciel, assistente defronte do Chafariz do Carmo, nas casas do Exmo. Sr. Marquês de Pombal, no primeiro andar da escada, junto à de José Maria Mazza.” [28] O poeta teria aceitado a oferta, o que, segundo a cronista culminaria na sua ida para Brasil em 1788 e sua posterior prisão já em Vila Rica no ano seguinte.

Percebe-se que o deslocamento físico atua como motivação inicial para uma reflexão interior e de cunho muito pessoal. Compreende-se que a ligação ceciliana com o movimento da Inconfidência Mineira e os poetas nele envolvidos, favorecesse o estabelecimento de tais conexões, o que talvez não ocorresse com outros viajantes que transitassem nos jardins do Palácio Nacional. Confirma-se, assim, a assertiva de Octavio Ianni quando considera que “a viagem pode alterar o significado do tempo e do espaço, da história e da memória, do ser e do devir. Leva consigo implicações inesperadas e surpreendentes.” [29] Dentre as “implicações inesperadas e surpreendentes” engendradas no relato ceciliano, destaca-se essa “viagem dentro da viagem” formada pelas reflexões pessoais da viajante.

Como se buscasse uma explicação para tais ponderações e para a súbita evocação da figura dos poetas árcades, em especial de Gonzaga, a cronista afirma: “Quem gosta de mim, compreende que este lugar me comova, porque nós todos caminhamos com muitos mortos em redor; parentes, amigos, desconhecidos. Cada um de nós tem seu *certejo*, de que não se pode apartar.” [30] Acompanhada de seu *certejo* particular formado por figuras históricas, literárias ou anônimas, Cecília continua perfazendo seu caminho, de volta a Lisboa: “E assim vamos andando, e à noite passaremos pela porta da Academia de Ciências onde um lampião vai murchando, vai murchando, o que nos recorda a existência – um pouco olvidada – na língua portuguesa, do verbo ‘bruxelar’.” [31]

Novamente, o dia cede espaço à noite nas ruas de Lisboa, e a cidade vai assumindo novos contornos, os quais são acompanhados pela mudança no tom enunciativo da crônica, que ganha ares mais densos: “E assim vão soando ao longo da

noite e da calçada os nossos inúmeros passos. De vez em quando voltamos-nos para trás, preocupados com o pálido lampião agonizante.” [32] Assim como no texto “Evocação lírica de Lisboa”, no qual se afirma que devido ao silêncio é possível constatar “como ressoam teus passos pelas ruas de pedra”, aqui também o silêncio e a solidão imperam novamente, permitindo que se ouçam os próprios passos na calçada. O “pálido lampião agonizante” concede à cena um ar ainda mais lúgubre, o que impele o seguinte questionamento sobre os passos ouvidos: “- Têm Vossas Mercês certeza de que não se trata da alma do Duque de Lafões?” [33]

Pouco depois de passar pela Academia de Ciências de Lisboa, a cronista evoca a imagem do Duque de Lafões, seu fundador. Andando pelas silenciosas ruas da cidade, guardiãs de tanta história e de um passado vivo, iluminados apenas pela fraca luz de um lampião, a sensação é a de que uma alma pode seguir estes passantes. Para a questão enunciada anteriormente, a cronista tem a seguinte resposta:

Ninguém se atreve a responder. O mais inofensivo passante ganha, neste silêncio, aparência de fantasma de certo modo ameaçador. Porque, afinal, o passado é um lugar de respeito e mistério, perto do qual mesmo o nosso amor tem certo ar afrontoso. Ai de nós, que nunca saberemos nada nem do presente! – como podemos pretender o resto, apenas à mercê da nossa imaginação! [34]

A noite é o momento de libertação das “sombras”, dos “fantasmas”. Como atesta Margarida Maia Gouveia, a obra cecilianista pauta-se, em muitos momentos, pela busca do “significado oculto das coisas, o êxtase perante o invisível, (...) [constatando-se] repetidas preferências por espaços sombrios ou escondidos, por brumas e penumbras, pela realidade espectralizada.” [35] A “preferência” destacada por Gouveia é aqui fortemente evidenciada, pois no silêncio na noite lisboeta. Extasiada perante o invisível, envolvida nesta “realidade espectralizada”, em que o império da noite e o peso de outras épocas se faz sentir, a cronista reafirma seu respeito pelo passado como um “lugar de mistério”.

Tal é o respeito por este passado que mesmo ao “amá-lo” é preciso precaução, para que o “amor” não adquira um ar de afronta. Isso porque a cronista percebe que se existem dificuldades para apreender o momento presente, evocar o passado ou esperar o futuro, estando apenas “à mercê da nossa imaginação”, é ainda muito mais complexo. Dessa forma, reitera-se a relação peculiar que Cecília Meireles mantinha com as instâncias temporais, detendo-se sobre o presente com cuidado, respeitando o passado

cônsua das limitações em reconstruí-lo, e apenas supondo as imprevisibilidades trazidas pelo futuro.

Por fim, o texto encerra-se com aquilo que parece mais uma justificativa ao leitor: “Os que gostam de mim vão perdoando esta conversa de sombras, entre sombras, sobre sombras. (Da última vez que olhamos para trás, o candieiro procurava aguentar sua pequena chama, num desesperado esforço de sobreviver.)” [36] Novamente, como em diversos momentos das “crônicas portuguesas” de Cecília Meireles, retoma-se a imagem das sombras, supostamente o que compõe o *certejo* que a acompanhou nos caminhos por terras lusitanas. A cronista julga que sua “conversa *de* sombras, *entre* sombras, *sobre* sombras” seria perdoada por aqueles que gostassem dela. Percebe-se com essa afirmação que a própria autora coloca-se também como uma “sombra”, ressaltando sua própria dimensão humana em que estão presentes o efêmero e o eterno. Além disso, confirma-se que toda a matéria da crônica, invariavelmente, estabeleceu-se em torno destas “sombras”, personalidades históricas, poetas, anônimos, personagens que se tornaram foco central desta viajante que buscou em Lisboa a “paisagem humana”, fosse do presente ou de outrora.

Com o mesmo esforço do candieiro que procurava “aguentar sua pequena chama”, talvez a cronista empreendesse a difícil tarefa de alimentar a chama da história, de um passado que a todo momento luta contra a completa dissolução. Como afirma Jeanne Marie Gagnebin, “a escrita descreve o trabalho do tempo e da morte, mas ao dizê-lo, luta contra ele.” [37] Dessa forma, seja na menção a São Gens, a livros como o *Cozinheiro Moderno* ou a *Farmacopeia*, a D. Maria I, Gonzaga ou Duque de Lafões, Cecília recupera o passado em muitas dimensões completamente desconhecidas a um leitor de sua época ou da contemporaneidade, e ao fazê-lo luta contra a condição passageira dos fatos e sujeitos. Dessa forma, pode-se dizer que a cronista-viajante efetiva com êxito seu “passeio inatural”, perfazendo na companhia de seu *certejo* alguns caminhos, encontrando algumas “sombras” e recuperando a riqueza de fatos e personagens. Com isso, assegura encontrar o já enunciado em outros textos: seu “caminho para fora do presente”, detendo-se sobre uma época que não é mais a sua, mas que, talvez por isso, exerça tanto fascínio.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. “Em torno da poesia de Cecília Meireles”. In: GOUVÊA, Leila V.B. (org.) *Ensaaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre memória, linguagem e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GOUVÊA, Leila V. B. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

GOUVEIA, Margarida Maia. *Cecília Meireles – uma poética do “eterno instante”*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

IANNI, Octavio. *Enigmas da Modernidade – Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. “A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam.” In: CANDIDO, Antonio [et.al.] *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

MEIRELES, Cecília. *Crônicas de Viagem*. (vol.3) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. *Poesia completa* (2 vol.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MORAES, Marcos Antonio. “Cecília viajante”. In: MEIRELES, Cecília. *Três Marias de Cecília*. Marco Antonio Moraes (org.) São Paulo: Moderna, 2006.

NASCIMENTO, Roberta Andrade. “Charles Baudelaire e a arte da memória.” In: *Revista Alea* VOLUME 7 NÚMERO 1 JANEIRO – JUNHO 2005 p. 49-63.

SANCHES; Neto, Miguel. «Cecilia Meireles e o tempo inteiriço». In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. vol.1. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1983

TODOROV, Tzevan. “A viagem e seu relato”. In: *Revista de Letras*, v. 39, n.1, p. 13-24, São Paulo: Unesp, 1999.

NOTAS

[1] MORAES, 2006, p.16-17

[2] cf. GOUVÊA, 2001, p. 30

[3] SANCHES NETO, 2001, p. XLIV

[4] IANNI, 2000, p. 25

[5] MEIRELES, 1999, p. 271-72

[6] SILVA, 1983, p. 590

[7] MEIRELES, 1999, p. 99

[8] idem, ibidem

[9] idem, ibidem

[10] idem, ibidem

[11] GOUVEIA, 2002, p. 170-71

- [12] MEIRELES, 1999, p. 99
- [13] MEIRELES, 1999, p. 100
- [14] idem, ibidem
- [15] idem, ibidem
- [16] idem, ibidem
- [17] idem, ibidem
- [18] BENJAMIN, 1994, p. 224
- [19] MEIRELES, 1999, p. 100-01
- [20] IANNI, 2000, p. 15
- [21] MEIRELES, 1999, p. 101
- [22] MEIRELES, 2001, p. 1372-373
- [23] MEIRELES, 1999, p. 101
- [24] idem, ibidem
- [25] (*apud* NASCIMENTO, 2005, p. 49)
- [26] TODOROV, 1999, p. 16
- [27] MEIRELES, 1999, p. 101
- [28] idem, p. 102
- [29] IANNI, 2000, p. 22
- [30] MEIRELES, 1999, p.102
- [31] idem, ibidem
- [32] idem, ibidem
- [33] idem, ibidem
- [34] idem, ibidem
- [35] GOUVEIA, 2002, p.170
- [36] MEIRELES, 1999, p. 102
- [37] GAGNEBIN, 2005, p. 151

A ADAPTAÇÃO DE *OS MAIAS* PARA A TELEVISÃO: PRESSUPOSTOS PARA UMA ANÁLISE DA AUTORIA DO TEXTO AUDIOVISUAL

Kyldes Batista Vicente - UFBA/UNITINS¹

A literatura é porta para variados mundos. Esses mundos nascem das várias leituras que dela se fazem. Os mundos que a literatura cria não se desfazem na última página do livro, nem na última frase da canção ou na última fala da apresentação, muito menos na última tela do hipertexto: incorporados como vivências, eles permanecem nos leitores, constituindo-se marcos da história de leitura de cada um.

A literatura dá existência ao que ficaria inominado sem ela, mas, ao mesmo tempo que ela cria, também aponta para o provisório da criação. As histórias que a literatura conta não precisam ser verdadeiras e também não precisam ser inverídicas: é sempre um equívoco pedir à literatura atestado que comprove a existência do que ela afirma.

A literatura fala do que poderia ter sido. O mundo literário é o mundo do possível. O que realmente acontece é matéria da História. O compromisso da literatura, portanto, é com o mundo do possível e não com o mundo do real. Mesmo assim, a criação literária nasce de uma imaginação que tem a realidade como referência: aquilo de que ela trata tem sempre um fundo de verdade, pois “o compromisso da literatura com um *mundo possível* não abandona o projeto de fazer do presente seu ponto de partida ou de chegada”ⁱ.

O mundo criado pela literatura, por maior que seja seu simbolismo, nasce da experiência que o escritor tem de sua realidade histórica e social. O autor e o leitor, a partir da criação do primeiro (autor) e da recriação do segundo (leitor), compartilham um universo correspondente a uma síntese, intuitiva ou racional, simbólica ou realista, do aqui

¹ Mestre em Letras e Linguística (UFG), aluna do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas - Doutorado (UFBA), professora de Literatura Portuguesa da Universidade do Tocantins (UNITINS), e-mail: kyldesv@gmail.com

e agora da leitura. Mesmo que o aqui e agora do leitor não coincida com o aqui e agora do autor.

Um ponto controvertido, no estudo da literatura, é o que cabe ao estudo do autor. Isso pode ser verificado devido a duas grandes correntes de discussão, no campo dos estudos literários, do lugar do autor na obra literária. A primeira delas identifica o sentido da obra à intenção do autor (idéia ligada ao positivismo, ao historicismo e à filologia). A segunda, mais moderna, denuncia a pertinência da intenção do autor para determinar ou descrever a significação da obra, sua divulgação foi feita pelo estruturalismo francês, o formalismo russo e o *New Critics* americanosⁱⁱ.

Essas correntes de discussão acerca da autoria na literatura se desenvolveram devido ao fato de que o lugar do autor no texto literário apresenta-se como elemento marcante no processo de identificação de estilo, características, aspectos de formação social da obra.

O conceito de autor vem sendo discutido desde antes do século XIX: a noção de “autor” medieval, “autor” construtor de glórias do Renascimento, a noção de gênio no Romantismo. No entanto, o problema da noção de autor, conforme o conhecemos na contemporaneidade, é de natureza relativamente recente, e pode configurar-se em torno das alterações epistemológicas que ocorrem no século XVIII.

Nos estudos literários e a partir de paradigmas históricos, biográficos e psicológicos, o autor é denominado autor empírico: portador de uma identidade biográfica e psicológica que pode ser identificada extratextualmente. Vitor Manuel de Aguiar e Silvaⁱⁱⁱ apresenta um estudo sobre o conceito de autor e salienta que:

[...] preferimos as designações de *autor empírico* e de *autor textual*, de modo a ficar bem clara a ideia de que o primeiro possui existência como ser biológico e jurídico-social e de que o segundo existe no âmbito de um determinado texto literário, como uma entidade ficcional que tem a função de enunciador do texto e que só é cognoscível e caracterizável pelos leitores desse mesmo texto. [sic.]

Assim, segundo Aguiar e Silva^{iv}, este autor textual será entendido como o escritor. E mais: as relações de origem, anterioridade e responsabilidade direta com a obra são entendidas como fundadoras:

O autor textual [...] é o emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da enunciação de um dado texto literário e que se manifesta sob a forma e a função de um eu oculta ou explicitamente presente e actuante no enunciado, isto é, no próprio texto literário. [sic.]

Entidade de ampla projeção, o termo autor está envolvido com problemas exteriores à teoria narrativa e ligados à problemática da criação literária e das funções sociais da literatura. Reis e Lopes^v, ao apontarem o conceito de autor, vão buscar em Barthes as considerações iniciais acerca do termo. De acordo com os autores portugueses, Barthes apresentará a distinção entre escritor e escrevente: o primeiro seria aquele que trabalha a palavra; o segundo seria o que utiliza a palavra como meio.

O mesmo Roland Barthes^{vi} apresenta uma discussão acerca do autor com um questionamento:

Quem é o doador da narrativa? Três concepções parecem até aqui ter sido anunciadas. A primeira considera que a narrativa é emitida por uma pessoa (no sentido plenamente psicológico do termo); esta pessoa tem um nome, é o autor, em que trocam sem interrupção a “personalidade” e a arte de um indivíduo perfeitamente identificado, que toma periodicamente a pena para escrever uma história: a narrativa (notadamente um romance) não é então mais que a expressão de um eu que lhe é exterior. A segunda concepção faz do narrador uma espécie de consciência total, aparentemente impessoal, que emite a história do ponto de vista superior, o de Deus: o narrador é ao mesmo tempo interior a seus personagens (pois sabe tudo o que neles se passa) e exterior (pois não se identifica mais com um que com outro). A terceira concepção, a mais recente (Henry James, Sartre), preconiza que o narrador de limitar sua narrativa aos que podem observar ou saber os personagens: tudo se passa como se cada personagem fosse um de cada vez o emissor da narrativa.

Essas três dimensões parecem, para Barthes, constrangedoras porque atribuem ao narrador e às personagens o papel de autor. Para ele, o autor de uma narrativa é um ser material e não pode ser confundido com o seu narrador. No entanto, é importante observar que ele acrescenta que:

[...] os signos do narrador são imanentes à narrativa e, por conseguinte, perfeitamente acessíveis a uma análise semiológica; mas para decidir que o próprio autor (que se mostre, se esconda ou se apague) disponha de ‘signos’ com os quais salpicaria sua obra, é necessário supor entre a ‘pessoa’ e sua linguagem uma relação sinalética que faz do autor um sujeito pleno e da narrativa a expressão instrumental desta plenitude: a isto a análise estrutural não pode resolver a si mesma: quem fala (na narrativa) não é quem escreve (na vida) [...].^{vii}

Assim, autor é, para Reis e Lopes, a entidade materialmente responsável pelo texto narrativo, é o “sujeito de uma actividade literária a partir do qual se configura um universo diegético^{viii} com suas personagens, acções coordenadas, temporais, etc.”^{ix}.

Mikhail Bakhtin também desenvolveu uma discussão acerca da autoria. Em seu texto intitulado *O autor e o herói na atividade estética*^x, Bakhtin apresenta a distinção entre o que ele chama autor-pessoa e autor-criador. O primeiro é definido como o escritor, o artista. O segundo é aquele que desenvolve a “função estético-formal engendradora da obra”. Assim, o autor-criador é o que constitui o objeto estético, o que dá forma ao objeto estético, o que sustenta a unidade do texto consumado.

Essa posição estético-formal tem como característica principal a capacidade de tornar material a relação entre herói e seu mundo. Carlos Alberto Faraco^{xi}, ao apresentar um estudo sobre autor e autoria em Bakhtin afirma que:

O autor-criativo é, assim, quem dá forma ao conteúdo: ele não apenas registra passivamente os eventos da vida (ele não é um estenógrafo desses eventos), mas, a partir de uma certa posição axiológica, recorta-os e reorganiza-os esteticamente. O ato criativo envolve, desse modo, um complexo processo de transposições refratadas da vida para a arte: primeiro, porque é um autor-criador e não o autor-pessoa que compõe o objeto estético (há aqui, portanto, já um deslocamento refratado à medida que o autor-criador é uma posição axiológica conforme recortada pelo autor-pessoa); e, segundo, porque a transposição de planos da vida para a arte se dá não por meio de uma isenta estenografia (o que seria impossível na concepção bakhtiniana), mas a partir de um certo viés valorativo (aquele consubstanciado no autor-criador).

No que se refere a esse conceito, Michel Foucault^{xii} retoma a idéia de Barthes para completá-la. Com a acepção ligada ao papel do discurso na construção do autor, Foucault propõe o conceito de “função autor”, caracterizado pelo modo de circulação, funcionamento de certos discursos no interior de certa sociedade. Para ele, o que deve ser levado em consideração são os modos e as condições de existência social do discurso.

A idéia de que o autor tem uma função no texto remete ao contexto discursivo e também ao contexto do reconhecimento: ao discursivo por sua relação com o texto produzido, o discurso elaborado; ao contexto do reconhecimento por ligar-se ao mercado, ao reconhecimento de sua obra, de aspectos estilísticos que marcam a sua obra e que permitem a análise. Antoine Compagnon, no curso *Qu'est-ce qu'un auteur?*^{xiii}, afirma que:

Le nom d'auteur est indispensable à toute classification bibliographique : il désigne une œuvre comme une étiquette sur un bocal. Mais le nom d'auteur n'est pas seulement une *référence* commode sur la couverture d'un livre, une cote embryonnaire. C'est également le nom propre d'une *personne* qui a vécu de telle à telle date (ou qui vit encore, mais les auteurs sont morts de préférence). On écrit des vies des auteurs ; c'est même ainsi que l'histoire littéraire a commencé, à des fins d'attribution et d'authentification. Et l'auteur est aussi une *autorité*: une valeur, un (plus ou moins) grand écrivain, un membre du canon littéraire. Toute personne qui écrit ou a écrit n'est pas un auteur, la différence étant celle du *document* et du *monument*. Les documents d'archives ont eu des rédacteurs ; les monuments survivent. Seul le rédacteur dont les écrits sont reconnus comme des monuments par l'institution littéraire atteint l'autorité de l'auteur. Enfin, un auteur, comme dit Foucault, c'est une *fonction*, en particulier pour le lecteur qui lit le livre *en fonction de l'auteur*, non seulement de ce qu'il en sait, de qu'on en sait, mais de ce que l'hypothèse de l'auteur permet comme opérations de lecture et d'interprétation, de ce que la codification juridique de la propriété intellectuelle permet comme utilisation (elle interdit la contrefaçon), etc.

Desta forma, o autor é também uma autoridade. Autoridade que é conquistada a partir dos processos de reconhecimento e consagração de certo autor. E, quando o assunto é autoridade, há que se considerar a conquista dessa autoridade: a relação do autor com seu público, com a sociedade que a rodeia é responsável pela gestação do reconhecimento. Pierre Bourdieu, no texto *Campo intelectual e projeto criador*, fala sobre esse assunto quando salienta que:

[...] à medida que se multiplicam e se diferenciam as instâncias de consagração intelectual e artística tais como as academias e os salões (onde, sobretudo, no século XVIII, com a dissolução da corte e de sua arte, a aristocracia se mistura à *intelligentsia* burguesa, adotando seus modelos de pensamento e suas concepções artísticas e morais), e também as instâncias de consagração e de difusão cultural tais como as editoras, os teatros, as associações culturais e científicas; à medida, também, que o público se expande e se diversifica, o campo intelectual se constitui como sistema sempre mais complexo e mais independente das influências externas (daí por diante mediatizadas pela estrutura do campo), como campo de relações dominadas por uma lógica específica, que é a da concorrência pela legitimidade cultural.^{xiv}

Na discussão acerca da autoria no cinema,^{xv} Buscombe ^{xvi} afirma que “A personalidade do autor [...] confere à sua obra uma unidade orgânica.” E acrescenta uma citação publicada em *Cahiers* n.º 172^{xvii}: “[...] l'être doué du moindre talent esthétique, si sa personnalité “éclate” dans l'oeuvre, l'emporter sur Le technicien Le plus avisé. Nous

découvrons qu'il n'y a pas de règles. L'intuition, La sensibilité, triomphent de toutes théories."

Nesse mesmo texto, Buscombe traz a discussão de Andrew Sarris para afirmar que o desenvolvimento de uma teoria do autor serviria como uma forma para medir o valor, uma vez que os filmes se tornam valiosos quando revelam a personalidade para a direção. Assim, a individualidade é uma tida como valor cultural. Sarris, de acordo com Buscombe, considera que a história do cinema se confunde com a história dos autores.

Sobre o texto de Buscombe, Stephen Heath escreve *Comentário sobre "Idéias de autoria"*. Neste texto^{xviii}, Heath afirma que "a idéia de autoria supõe o autor como criador do discurso: é como fonte deste que o autor é apresentado como uma unidade de discurso". No entanto, este autor fará considerações acerca da limitação do discurso para, mais tarde questionar:

O que significa, no entanto, falarmos do autor como uma fonte de discurso? O autor só se constitui na linguagem, e esta, por definição, é social, está além de qualquer individualidade, e, como afirma Saussure acerca da linguagem natural, 'deve ser aceita tal qual é'.^{xix}

Bem, acerca dessa reflexão, é importante entender o autor como pertencente a um meio social. Nesse aspecto, autor deixa refletido em sua obra sua experiência social, política, histórica. Reis e Lopes discutem essa questão quando afirmam que:

Inserido num específico contexto estético-periodológico e histórico-cultural, o autor dificilmente pode eximir-se às suas solicitações e injunções; a criação literária que elabora responde, de forma mais ou menos explícita, às dominantes desse contexto, transparecendo nela, de forma mediata, as suas coordenadas históricas, sociais e ideológicas. É em obediência a tais solicitações, mas operando em princípio pela via de transposições e de procedimentos de codificação especificamente técnico-literários que o autor adota estratégias narrativas conseqüentes: opções de gênero, instituição de narradores e situações narrativas adequadas, configuração compositiva, economia actancial, etc. Atentar na especificidade destes procedimentos é, desde logo, uma condição fundamental para se evitar que a relação do autor com a narrativa seja dimensionada em termos de rudimentar projecção biografista. [sic.]^{xx}

Entre o conteúdo de uma obra literária e a realidade, não há uma relação de igualdade, mas, inquestionavelmente, de equivalência: a supra-realidade - produto da arte de ver e dizer do escritor - atua com mais profundidade em nosso psiquismo do que a própria realidade. Isso porque, para captar a realidade, não dispomos de duas ferramentas

importantes: a sensibilidade e a intuição artística. Numa conferência famosa^{xxi} sobre literatura que Lima Barreto deveria proferir numa cidade do interior de São Paulo, mas não chegou a fazer, ele afirma, entre outras coisas, que a Literatura é a forma de conhecimento que o ser humano absorve com mais propriedade do que a História, a Filosofia etc., porque ela trabalha mais com a sensibilidade, enquanto as outras disciplinas recorrem mais à racionalidade. Pierre Bourdieu abre o texto *Campo intelectual e projeto criador* com a discussão de que:

Para dar à Sociologia da criação intelectual e artística seu objeto próprio e, ao mesmo tempo, seus limites, é preciso perceber e considerar a relação que um criador mantém com sua obra e, por isso mesmo, a própria obra são afetadas pelo sistema de relações sociais nas quais se realiza a criação como ato de comunicação ou, mais precisamente, pela posição do criador na estrutura do campo intelectual (ela própria função, ao menos por um lado, de sua obra anterior e da aceitação obtida por ela).^{xxii}

É importante entender que a literatura é um fenômeno: fenômeno estético. É uma arte: a arte da palavra. Não visa a informar, ensinar, doutrinar, pregar, documentar, mas, secundariamente, ela pode conter história, filosofia, ciência, religião: o literário ou o estético inclui o social, o histórico e o religioso, etc., porém transformados em estético.

A literatura, às vezes, pode servir de veículo de outros valores. O seu valor e significado, no entanto, não residem nesses valores, mas no seu aspecto estético-literário, que lhe é garantido pelos elementos próprios de sua estrutura e pela finalidade específica de despertar no leitor um tipo especial de prazer: o sentimento estético, prazer que não pode ser confundido com informação, documentação, crítica. Não fossem a natureza específica da literatura e o prazer que dela retiramos, as obras literárias não resistiram ao tempo, nem às mudanças de civilização e cultura.

A literatura não é documento. A literatura é monumento. Ela não pretende ensinar, informar ou documentar. Leitor algum deve procurá-la para cumprir essas finalidades: a literatura parte dos fatos da vida e os contém; esses fatos, no entanto, não existem nela como tais, mas, apenas, como ponto de partida. Isso porque a literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada pelo espírito do artista e transmitida pela língua para os gêneros; neles, ela toma corpo e nova realidade, passando a viver outra vida: autônoma, independente do autor e da realidade de onde proveio. Também porque os fatos dos quais ela se originou perderam a realidade primitiva e adquiriram outra, nascida da

imaginação do artista. Agora, portanto, são fatos de outra natureza, diferentes dos fatos naturais objetivados pela ciência, pela história ou pelo social.

A verdade estética é diferente da verdade histórica. O artista literário cria ou recria um mundo de verdades. Essas verdades, no entanto, não podem ser avaliadas pelos mesmos padrões das verdades fatuais. A literatura é vida. A literatura parte da vida. Não se pode admitir conflito entre uma e outra: por meio das obras literárias, entramos em contato com a vida nas suas verdades eternas, comuns a todos os homens e lugares, porque próprias da condição humana. A literatura tem existência própria. Seu campo de ação e seus meios são as palavras e os ritmos, usados não como veículos de valores extraliterários, mas por si mesmos^{xxiii}.

A literatura participa de uma das propriedades da linguagem: simbolizar. Por meio da simbolização, afirma e nega, simultaneamente, a distância entre o mundo dos símbolos e o dos seres simbolizados. Logo, uma das compreensões possíveis da literatura é que ela é uma situação especial de uso da linguagem. A literatura, linguagem entre as linguagens e código entre códigos, leva ao extremo a ambiguidade da linguagem: cola o homem às coisas, reduzindo o espaço entre o nome e o objeto nomeado e, ao mesmo tempo, exprime a artificialidade e instabilidade dessa relação.

Esse fenômeno ocorre diferentemente em diferentes momentos, com tipos diversos de textos e para diferentes pessoas. Não há prescrições: “Toda e qualquer palavra, toda e qualquer construção lingüística pode figurar no texto e literalizá-lo. Ou, ao contrário, não literalizar coisa nenhuma (...)”^{xxiv}

A literatura não se configura pelo uso de um ou de outro tipo de linguagem. A linguagem, qualquer que seja ela, não anula e nem provoca o literário. O que caracteriza um texto como literário ou não-literário é a relação que as palavras estabelecem com o contexto e com a situação de leitura. Logo, a condição *sine qua non* para que qualquer linguagem se torne literatura ou não-literatura é a situação de uso. A literatura acontece quando, mediados por um texto, autor e leitor suspendem a convenção do momento, fecundando-a.

No campo da teledramaturgia não é diferente. A discussão de autoria está relacionada às estratégias de reconhecimento e consagração de toda equipe de produção da obra televisiva. Nesse aspecto, é importante considerar que uma telenovela ou uma minissérie (assim como o cinema) são construídas a partir de uma equipe de profissionais

com as mais diversas especialidades. Equipe essa ligada à direção geral e à direção de produção. Além disso, antes de o texto ser apreciado por essa equipe, há um autor-escritor, que também é cercado por uma equipe. Sobre esse assunto, Maria Carmem Jacob de Souza, no livro *Analisando Telenovelas*,^{xxv} salienta que “a primazia dada ao escritor não permite inferir que se deve desconsiderar o papel daquele que transforma um roteiro em texto audiovisual. Atualmente, é evidente o peso na criação da parceria que o autor constrói com a direção geral e as implicações dela no modo de contar a história”. Assim, para o texto audiovisual, considera-se a noção de autoria compartilhada.

Esse conceito poderá apontar direções aos estudos da autoria na minissérie *Os Maias*: o texto inicial foi publicado no século XIX (1888), por Eça de Queirós; Maria Adelaide Amaral elabora o roteiro a partir da junção de outros dois textos do mesmo autor (*A Relíquia* e *A Capital*) ao texto *Os Maias*; Luiz Fernando Carvalho e sua equipe assinam a direção da minissérie. Os traços estilísticos de cada autor, o estilo de cada um deles deve ser considerado contribuição para o texto final, exibido pela televisão, em 2001. Na minissérie, há, portanto, um conjunto de especialistas na sua produção.

Para os professores Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes^{xxvi}, a entidade materialmente responsável pelo texto narrativo é o “sujeito de uma actividade literária a partir do qual se configura um universo diegético^{xxvii} com suas personagens, acções coordenadas, temporais, etc.” [sic].

No texto audiovisual, a marca do autor é dada a partir da instância de produção e consumo do texto audiovisual, considerando aspectos como reconhecimento e consagração de seus autores, a escolha pelo gênero, a definição do veículo de exibição. Essa marca parte dos criadores para as obras e para os emissores, no universo dos telespectadores.

A idéia de que o autor tem uma função no texto remete ao contexto discursivo e também ao contexto do reconhecimento. Ao discursivo por sua relação com o texto produzido, o discurso elaborado. Ao contexto do reconhecimento por ligar-se ao mercado, ao reconhecimento de sua obra, de aspectos estilísticos que marcam a sua obra e que permitem a análise.

Desta forma, conforme aludido anteriormente, o autor é também uma autoridade. Autoridade que é conquistada a partir dos processos de reconhecimento e consagração de certo autor. E, quando o assunto é autoridade, há que se considerar a conquista dessa

autoridade: a relação do autor com seu público. A sociedade que a rodeia é responsável pela origem do reconhecimento.

Conforme dissemos, de acordo com especialistas em teledramaturgia^{xxviii}, nos textos audiovisuais, a noção de autoria deve transcender a idéia inicial de autor único. Uma vez que são identificáveis marcas estilísticas particulares no produto televisivo e que este produto, no caso em análise, a telenovela, é produzido por um grupo, é mais congruente que o termo autoria compartilhada seja utilizado para o grupo formado pelo escritor e diretor geral. Souza^{xxix} afirma que “a noção de autoria pressupõe a existência da possibilidade do ato criativo inovador associado à expressão das marcas e estilos próprios, num contexto de produção fortemente fabril, serial e comercial.”

A escolha do texto a ser produzido, que no caso de *Os Maias* é uma adaptação, passa pela consagração e reconhecimento de Eça de Queirós, Maria Adelaide do Amaral e Luiz Fernando Carvalho.

Além disso, partindo do pressuposto de que há autoria na produção de *Os Maias*, entendemos que a mesma dinâmica que ocorre na telenovela é encontrada na minissérie. Além disso, a proximidade e/ou distanciamento entre o texto ficcional de Eça de Queirós e o texto audiovisual assinado por Maria Adelaide do Amaral e Luiz Fernando Carvalho pressupõem a busca pelo reconhecimento a partir do reconhecimento da obra do escritor português.

Além das fronteiras de Portugal, as obras de Eça de Queirós já estiveram na tela da televisão brasileira (*O Primo Basílio* em 1988 e *Os Maias* em 2001), no cinema brasileiro (*Alves & Cia* tornou-se *Amor & Cia.* em 1999, *O Primo Basílio* em 2007) e no cinema mexicano (*O Crime do Padre Amaro* em 2003). Isso já é um elemento muito importante a se considerar: há certa predileção, pelo público de cinema e televisão, pelas narrativas de Eça de Queirós. Não só o reconhecimento da literatura do escritor português é importante, mas a procura de sua obra em outros sistemas semióticos.

Seguindo esse raciocínio, quando nos referimos aos textos adaptados para televisão, a portuguesa Maria Adelaide Amaral surge como uma presença significativa no contexto televisivo da Rede Globo. Grandes adaptações tiveram a sua presença: *A Muralha* (2000), *Os Maias* (2001), *A Casa das Sete Mulheres* (2003), *Um só coração* (2004), *JK* (2006), *Queridos Amigos* (2008). Maria Adelaide do Amaral é reconhecida não só por suas

adaptações para a televisão, mas também para o teatro. Um de seus sucessos foi a adaptação de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, para o palco brasileiro. Adaptação esta que rendeu a aprovação do próprio José Saramago.

O diretor da minissérie *Os Maias*, Luiz Fernando Carvalho, também tem uma trajetória de ousadia e produções a serviço da literatura. O diretor estréia com o curta-metragem *A espera* em 1986, a partir do texto de Roland Barthes. Depois, novelas como *Renascer* (1993) e *O Rei do Gado* (1996) o tornaram um profissional respeitado na televisão e no cinema brasileiro. *Lavoura Arcaica*, em 2001, surge como um dos mais belos e difíceis filmes produzidos no Brasil, em que Carvalho, de maneira respeitosa, leva para a tela o texto de Raduan Nassar publicado em 1975. Também é o responsável pela direção de *Esperança* (2002), novela de Benedito Ruy Barbosa. Seu trabalho com minisséries trará a Luiz Fernando Carvalho a consagração de sua marca: *Pedra do Reino* (2007), *Hoje é Dia de Maria* (2005) e *Capitu* (2008) – além da já citada minissérie *Os Maias* (2001). Com essa experiência, começa-se a perceber os traços de autoria dados pelos planos e tomadas e exposição da luz, desenhados pelo diretor. A trajetória de Maria Adelaide Amaral e de Luiz Fernando Carvalho nos leva a buscar um entendimento acerca dos elementos internos que permitem reconhecer características deixadas em cada um dos textos.

Eça de Queirós é conhecido no universo literário pela reinvenção da prosa literária de língua portuguesa, tornando-a ágil para os padrões difundidos no século XIX: as novidades estilísticas introduzidas por Eça abrangem o léxico, a sintaxe, novos recursos expressivos das categorias gramaticais. Enquanto os românticos utilizaram a linguagem para traduzir seu tempo, Eça traz as inovações requeridas nos anos oitocentos. Aspectos parecidos surgem com a autoria de Luiz Fernando Carvalho ao trazer técnicas cinematográficas para a televisão e a opção por determinadas tomadas e movimentos inovam a teledramaturgia brasileira.

No que se refere à produção, a minissérie *Os Maias* foi uma co-produção entre a Rede Globo e a SIC (Sociedade de Informação e Comunicação - Portugal), que custou, segundo a emissora, R\$11 milhões. Prevvia-se que a atração passaria simultaneamente em Portugal e no Brasil, mas, por motivos técnicos e por receio da concorrência com o Big Brother Portugal, a estréia em além-mar foi adiada. No entanto, segundo informações da

adaptadora, apesar da pouca audiência no Brasil, a minissérie foi apresentada duas ou três vezes naquele país, obtendo sucesso.

O projeto de adaptação do livro *Os Maias* pela Rede Globo é antigo: em 1997, este projeto já era negociado pela emissora, sob a adaptação de Glória Perez e direção de Wolf Maya. Teria, inicialmente, dezesseis capítulos, seria toda gravada em Portugal, Paulo Autran faria Afonso da Maia e estava prevista para ser exibida a partir de janeiro de 2000. No entanto, em março de 1999, depois de *Pecado Capital*, Glória Perez se recusou a emendar o trabalho com a adaptação de *Os Maias* e pediu férias. Após este episódio, a emissora decide escolher Maria Adelaide Amaral para a adaptação e Daniel Filho para a direção, que posteriormente seria substituído por Luiz Fernando Carvalho – chegando à configuração definitiva da equipe de produção do programa.

O romance *Os Maias* relata a história da família Maia ao longo de três gerações, centrando-se na última e ressaltando o amor de Carlos Eduardo e Maria Eduarda. Mas a história é também um pretexto para o autor fazer uma crítica à situação decadente de Portugal e à alta burguesia lisboeta, onde se dá a derrota e o desengano de todas as personagens. A ação d' *Os Maias* se configura na segunda metade do século XIX. Inicia-se no Outono de 1875, quando Afonso da Maia, nobre e rico proprietário, instala-se no Ramalhete (o casarão que ficava na Rua de São Francisco de Paula). Ao construir o texto para a televisão, Maria Adelaide Amaral, em depoimento gravado para o DVD *Os Maias*, afirma que:

Os Maias pretendeu ser absolutamente fiel ao livro, exceto em alguns momentos em que a teledramaturgia se impôs mais poderosa onde era necessário fazer alguns ajustes. Os Maias ficou aberto o tempo todo ao lado do meu computador enquanto eu escrevia a minissérie. Ele foi absolutamente o meu roteiro e a minha bússola, todos os diálogos eram inspirados em cenas extraídas d'Os Maias. E tudo o que eu acrescentava eram absolutamente falas com o mesmo espírito, como no veículo da televisão para esclarecer melhor, para facilitar, como agente facilitador se recorria a determinados expedientes de dramaturgia para que esse universo ficasse mais explícito, ficasse mais acessível. Foi uma viagem extraordinária e em profundidade dessa obra-prima que foi Os Maias.

A minissérie foi a primeira produção na qual uma equipe passou tanto tempo fora do Brasil (cerca de seis semanas) e com tamanha estrutura. Só em Portugal, foram mais de

70 pessoas na equipe técnica e 26 atores, num elenco de 50 pessoas. O diretor Luiz Fernando Carvalho enfatizou que as cenas em Portugal eram necessárias para encontrar e reproduzir, criteriosamente, a obra de Eça de Queirós. O propósito de Carvalho era difundir a obra do escritor português. O ator Osmar Prado, que interpretou o poeta Alencar, demonstra o mesmo preceito, ao afirmar que a minissérie tinha uma função social: o de despertar o interesse das pessoas pela literatura.

A minissérie *Os Maias*, além de se configurar como um foco de interesse na dimensão da própria adaptação, possui uma especificidade: houve um fracasso de audiência. Obteve em média 16,3 pontos percentuais em São Paulo e 17,7 no Rio de Janeiro, diante de uma expectativa de, pelo menos, 30 pontos de audiência em média (índice médio do horário). Mesmo com a pouca audiência da minissérie, o sucesso do livro *Os Maias* no mesmo período foi incrível, chegando a se tornar um *best-seller* nas livrarias cariocas – o que pode ser extremamente revelador das complexas relações de força que se estabelecem entre os campos televisivo e literário.

Isso nos leva a dizer que mesmo com pequena audiência, o estilo de Luiz Fernando Carvalho continua figurando na televisão brasileira. No caso da minissérie *Os Maias*, pressupõe-se que o reconhecimento e a consagração de Eça de Queirós impulsionou o reconhecimento de Luiz Fernando Carvalho e Maria Adelaide do Amaral. Apesar de já serem conhecidos do público brasileiro, o peso da produção de uma obra como *Os Maias* credencia diretor e adaptadora diante de seu público. Isso pode ser comprovado pelas chamadas que anunciavam a estréia da minissérie na TV: a referência à obra de Eça de Queirós foi um ponto forte. O que poderia, então, fornecer elementos para entender a pouca audiência da minissérie?

Na Teoria da Literatura, estudos sobre características do leitor são constantes. Quando pensamos em leitor, há que se entender o aspecto da leitura como algo que vai além da leitura da escrita. Maria Helena Martins, em seu livro *O que é leitura*, nos indica caminhos da leitura: racional, emocional e sensorial. Neste sentido, podemos entender a leitura da narrativa televisiva como um tipo de leitura que parte da sensorial e transpõe os limites emocionais e racionais. Assim sendo, entendemos o telespectador como um leitor. Mas que tipo de leitor é esse?

Umberto Eco, Vitor Manuel de Aguiar e Silva, críticos da Teoria da Literatura, classificam o leitor como: leitor real (ou empírico, identificado como o destinatário), o leitor ideal (identificado como elemento estruturador do próprio texto, compreendendo e aprovando até a mais sutil das intenções), leitor modelo (capaz de cooperar como o texto, cuja competência narrativa é perfeita) e leitor pretendido (entidade projetada capaz de evidenciar as posições históricas do público leitor visado pelo autor). Os autores da minissérie em questão estariam pensando em um telespectador ideal ao optarem pela linguagem, tipo narrativo, trilha sonora? Que elementos podem ser discutidos para sinalizar uma baixa audiência?

Esses elementos deverão ser considerados em uma análise da recepção da minissérie. Ao se pensar nos elementos teóricos referentes ao leitor ideal, somos movidos a considerar que a equipe de produção da referida minissérie elaborou um texto audiovisual pensando em um espectador ideal, um espectador que a televisão brasileira ainda não foi capaz de formar ou cultivar.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 8. ed., Coimbra: Almedina, 1992.

BARTHES, Roland et al. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. Trad. Rosa Maria Ribeiro da Silva. POUILLON, Jean et. al. *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

BUSCOMBE, Edward. Idéias de Autoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. vol. I. São Paulo: SENAC, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. *Qu'est-ce qu'un auteur?* Disponível em: <<http://www.fabula.org/cours.php>>, acesso em 16 de março de 2009.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e Autoria. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed., São Paulo: Contexto, 2005.

HEATH, Stephen. Comentário sobre “Idéias de Autoria”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. vol. I. São Paulo: SENAC, 2004.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores & leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Lopes. *Dicionário de Narratologia*. 7. ed., Coimbra: Almedina, 2002.

SOUZA, M.C.J. (org.) *Analisando Telenovelas*. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

OS MAIAS. Minissérie de Maria Adelaide Amaral inspirada na obra de Eça de Queirós. Direção e Adaptação para DVD: Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes: Ana Paula Arósio, Fábio Assunção, Walmor Chagas, Selton Mello, Leonardo Vieira, Paulo Betti, Stênio Garcia, Osmar Prado, Maria Luísa Mendonça, Eliane Giardini, Jussara Freire, Otávio Augusto, Cecil Thiré, Antônio Calloni, Otávio Muller e Ewerton de Castro, Simone Spoladore, Sérgio Viotti, Eva Wilma, José Lewgoy, Marília Pêra, Emílio Di Biasi e Del Rangel. 940min. Rio de Janeiro: TV Globo Ltda, 2001.

NOTAS

ⁱ Lajolo, 2001, p. 48.

ⁱⁱ Um estudo criterioso sobre esse assunto pode ser encontrado em *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*, de Antoine Compagnon. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

ⁱⁱⁱ 1992, p. 227.

^{iv} Idem, p. 228.

^v *Dicionário de Narratologia* (2002).

^{vi} Barthes et. al., *Introdução à análise estrutural da narrativa*. 2008, p. 49-50.

^{vii} idem, p. 50.

^{viii} O termo **diegese** foi primeiramente utilizado por Gerard Genette em sua obra *Figures III*. Posteriormente, em *Nouveau discours du récit*, o autor considera que o termo é melhor utilizado para designar o universo espaço-temporal no qual se desenrola a história. De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p. 107-108), “o termo diegese fora já utilizado por E. Souriau no âmbito de pesquisas sobre a narrativa cinematográfica: neste contexto, opunha-se o universo diegético, local do significado, ao universo do écran, local do significado fílmico. É exactamente nesta acepção que Genette julga pertinente a transposição do termo diegese para o domínio verbal: **diegese** é então o universo do significado, o ‘mundo possível’ que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história.” [sic].

^{ix} Reis e Lopes, 2002, p. 39.

^x O texto *O autor e o herói na atividade estética* foi publicado no livro *Estética da Criação Verbal* sob o título de *O problema do herói na atividade estética*.

^{xi} 2005, p. 39.

^{xii} Apud Reis e Lopes, 2002.

^{xiii} Disponível em: <<http://www.fabula.org/cours.php>>, acesso em 16 de março de 2009.

^{xiv} Bourdieu, 1968, p. 107.

^{xv} O texto *Idéias de autoria*, de Edward Buscombe, foi publicado em 1973 com o título *Ideas of Authorship*, em Screen, 14 (3).

^{xvi} 2004, p.284-285.

^{xvii} Texto publicado em *Cahiers du Cinéma*, n.º 172, novembro de 1965, p. 3: Politique des auteurs? Vingt ans après: Le cinéma américain et La politique des auteurs.

^{xviii} O título original do texto é *Comment on 'The Idea of Authorship'*. Foi publicado em *Screen*, 14 (3), em 1973.

^{xix} Heath, 2004, p. 296.

^{xx} Reis e Lopes, 2002, p. 40.

^{xxi} A conferência que Lima Barreto não pronunciou chama-se *O destino da literatura*.

^{xxii} Bourdieu, 1968, p. 105.

^{xxiii} LAJOLO, 2001.

^{xxiv} Idem, 2001, p.35-36.

^{xxv} Souza, 2004, p. 28.

^{xxvi} Reis e Lopes, 2002, p. 39, sic.

^{xxvii} O termo diegese foi primeiramente utilizado por Gerard Genette em sua obra *Figures III*. Posteriormente, em *Nouveau discours du récit*, o autor considera que o termo é melhor utilizado para designar o universo espaço-temporal no qual se desenrola a história. De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p. 107-108), “o termo diegese fora já utilizado por E. Souriau no âmbito de pesquisas sobre a narrativa cinematográfica: neste contexto, opunha-se o universo diegético, local do significado, ao universo do écran, local do significado fílmico. É exactamente nesta acepção que Genette julga pertinente a transposição do termo diegese para o domínio verbal: diegese é então o universo do significado, o ‘mundo possível’ que enquadra, válida e confere inteligibilidade à história.” [sic].

^{xxviii} Souza, 2004

^{xxix} Idem, 2004, p. 12

VOZES DE MOÇAMBIQUE: UMA LEITURA DE VENTOS DO APOCALIPSE, DE PAULINA CHIZIANE

Letícia Villela Lima da Costa - USP¹

Pensar a escrita é assumir-se em
desassossego. Os signos rodam soltos
na cabeça, sempre volúveis,
mutantes.

Laura Padilha, *Entre voz & letra*.

Paulina Chiziane é considerada a primeira mulher romancista de Moçambique. Entretanto, ela não se considera uma romancista, mas uma contadora de histórias.

Nascida em Manjacaze, província de Gaza, foi iniciada pela avó na arte de contar histórias. Como ela mesma afirma: “Posso confirmar que a minha vivência também contribuiu para conduzir-me a este caminho (de escritora). As minhas memórias mais remotas são das noites frias à volta da lareira ouvindo histórias da avó materna”. (CHIZIANE Apud. MATA, 2000, p.14.).

Num país de tradição predominantemente oral, a escrita se firma como uma forma de registro, de diálogo consigo próprio e com o outro, e portanto, a literatura tem nisso um papel fundamental. “A literatura é uma forma de preservar a memória e de procurar compreender o que vivemos. É uma maneira de arrumar o caos” (SAÚTE, 2004, p.8.). A literatura é também uma das muitas maneiras de se construir e estabelecer a “memória coletiva” e a “consciência nacional”. Segundo Boaventura Santos:

A literatura é, talvez, de todas as criações culturais, aquela em que melhor pode obter-se o equilíbrio entre homogeneidade e fragmentação. Não admira que estes intelectuais e, sobretudo Fanon, tenham atribuído à literatura o estatuto de instrumento privilegiado na construção da “consciência nacional” (SANTOS, 2001, p.35.)

¹ Doutoranda da USP – Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Ao se auto-intitular como contadora de histórias, Chiziane procura aproximar, ou melhor, associar a tradição oral da escrita. Como é de se esperar numa literatura ainda incipiente, há a busca por uma escrita com voz própria, dissociada do discurso do colonizador, ou seja, um discurso com a “cara” do colonizado, e, para isso, a oralidade se faz fundamental.

Refletindo acerca da literatura angolana em *Voz & Letra. A ancestralidade na literatura angolana*, Laura Padilha aponta:

Na busca dessa face, as manifestações artísticas passarão por um processo inverso de reapropriação dos bens simbólicos que haviam sido deixados na periferia pela cultura literária hegemônica do colonizador, sempre empenhado em anular as diferenças [...]. Dá-se, pois, um movimento de descolonização, e a tradição oral é repensada como forma de gritar a própria alteridade. (PADILHA, 2005, p.9.)

Para se estabelecer uma escrita moçambicana genuína, ou uma moçambicanidade escrita, naturalmente, há que se cortar o cordão umbilical com o discurso e com a literatura portugueses, resultando numa valorização das próprias origens. Ainda em *Voz & Letra*, Padilha cita Manuel Rui, em *Eu e o Outro. O invasor* para ilustrar tal idéia:

Quando chegaste, mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala, mas porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido e visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegastes! Mas não! Preferiste disparar os canhões.

(RUI, apud. PADILHA, 2005, p.10.)

No processo colonial, o colonizador busca dominar o colonizado não só econômica, religiosa e socialmente, mas sobretudo culturalmente, num processo de aculturação e negação das diferenças e dos valores do outro, considerado mais fraco, e, portanto, passível de dominação, numa tentativa constante de substituição e imposição de novos valores. Pois, na visão do “mais forte”, sua cultura é superior e sua visão de mundo e de “civilização” é a correta. É justamente disto que trata Manuel Rui no fragmento acima citado, é a força dos “canhões” silenciando a voz, o gesto, a dança, o ritual. Uma dominação através da força, como descreve Conrad:

Eram conquistadores, e para isso só é preciso força bruta... nada de que se gabar, quando se a tem, pois essa força é apenas um acaso que resulta da

fraqueza de outros. Eles pegavam o que podiam porque estava ali para ser pegado. Simples assalto com violência, agravado por assassinato em grande escala, e homens lançando-se cegos naquilo...como é muito justo para os que enfrentam as trevas. A conquista da terra, que em sua maior parte significa tomá-la daqueles que têm uma cor ligeiramente diferente ou narizes ligeiramente mais chatos que os nossos, não é uma coisa bonita quando a gente olha bem de perto. (CONRAD, 1996, p.14.)

A oralidade, marca da cultura africana, é o que faz o indivíduo se reconhecer diferente do “outro, o invasor”, ela está ali porque é gesto, é dança, é ritual, é harmonia, enfim, é o cerne da identidade, e que faz o indivíduo se reconhecer como parte daquele grupo. Ao se preservar as marcas da oralidade na escrita, com certeza há a preocupação em se buscar a identidade no espaço literário, através dele. Ainda segundo Manuel Rui:

E agora o meu texto se ele trouxe a escrita? O meu texto tem que se manter assim oraturizado e oraturizante. Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta [...] eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade. [...]. Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-se ao rigor do código [...] Isso não. No texto oral já disse que não toco e não o deixo manipular pela escrita arma que eu conquistei ao outro [...] Interfiro, descrevo, para que eu conquiste a partir do instrumento da escrita um texto escrito meu, da minha identidade [...] Temos de ser nós, “nós mesmos”. Assim reforço a identidade com a literatura. (RUI, Apud PADILHA, 2005, p.10-11.).

As histórias transmitidas oralmente de geração a geração têm fundamental importância na cultura africana, porque são responsáveis pela manutenção da memória e também um instrumento valioso de registro da tradição e da História de cada povo. Através de contos, lendas, fábulas e outras histórias, a cultura daquele povo se mantém e se perpetua. Elas são como um elo entre passado e presente. No prefácio ao livro *A Gênese Africana*, Alberto da Costa e Silva, citando Leo Frobenius, um dos grandes estudiosos da África, diz que há:

(...) um vínculo entre o presente e o passado mais poderoso do que pirâmides e bronzes e esculturas e manuscritos: a memória dos homens que não aprenderam ainda a escrever, ou que ainda não tiveram o tesouro das lembranças arruinado pelo uso excessivo da palavra escrita. (FROBENIUS, Apud COSTA E SILVA, 2005, p. 12.)

Nos seus romances, Chiziane conta histórias, ouvidas e vividas; histórias que têm que ser contadas para que sejam conhecidas e jamais esquecidas. Parte de experiências próprias e da realidade que a cerca para construir sua narrativa. A realidade

e a ficção (con)fundem-se. “Na minha obra, ficção e realidade caminham de mãos dadas” (CHIZIANE, Apud MATA, 2000, p.135.). Efetivamente, como bem ressalta Inocência Mata “De facto, o que Paulina Chiziane faz na sua obra é escrever ‘a realidade do seu mundo como todos os seus prazeres, mágoas, tristezas e frustrações’” (CHIZIANE, Apud MATA, 2000, p.135.).

Segundo aponta Andreas Huyssen “um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais” (HUYSEN, 2000 p, 9.). Sendo assim, podemos perceber a importância do resgate da memória como uma das peças fundamentais na construção da identidade. O registro do passado e a recuperação das histórias são primordiais para a construção da história. Segundo José Manuel de O. Mendes:

Pelo estudo da memória temos um melhor acesso ao sentido de certos acontecimentos, a sua verdade intersubjectiva e não-referencial. É uma verdade de desvendamento que permite conhecer do interior as experiências dos que detêm ideologias opostas. A relação da história com a memória será, assim, não de oposição mas sim de complementariedade. (MENDES, 2002, p. 514-515.)

É justamente isso que a autora faz em *Ventos do Apocalipse* - seu segundo romance, que fala sobre guerra, fome, destruição, apesar de o amor também aparecer ao longo da narrativa. Através da reconstituição da memória, narra os horrores da guerra, pela voz dos diversos narradores. No romance há “uma memória colectiva que busca, cumulativamente, exorcizar uma visão do país sob um ponto de vista diverso e contribuir para a construção da moçambicanidade literária, tornando-a mais ampla, menos segmentária e menos homogeneizante” (MATA, 2000, p. 136.). O ponto de vista diverso de que fala Inocência Mata pode ser encontrado nos inúmeros narradores que compõem a Narrativa do livro, que se divide em três partes: o prólogo, a parte I e a parte II, partes estas divididas em 25 capítulos que formam uma espécie de macro-história, que, no entanto, é permeada por diversas micro-histórias contadas por outras vozes narrativas, o que constitui um grande tecido. Essa espécie de caleidoscópio narrativo apresenta diversas perspectivas, diversos pontos de vista, partindo do micro para o macro. A história não é contada apenas por um, mas por muitos narradores, e cada narrativa compõe a Narrativa maior, o que é uma das características primordiais da oralidade.

[...] Não são apenas “narrador-autor” [...] os que no texto exercem a função de disseminadores do dito. A cada passo aparece uma outra personagem que se faz também um contador de histórias. Por isso, em cada narrativa se encadeia uma outra, que se encadeia uma outra e assim sucessivamente, na busca daquela eternização a que se refere Todorov. Nenhuma narrativa quer morrer e dessa forma continua em outra, no afã de perpetuar-se. (PADILHA, 2005, p.82.)

A expressão Karingana wa Karingana, que aparece no prólogo, é um marco da tradição da oralidade. É a evocação dos espíritos que vão narrar as histórias pela boca dos mais velhos. É o princípio e o fim da história. É assim que se começa e se encerra uma história em volta da fogueira. Ao lançar mão desta expressão (assim como faz o poeta moçambicano José Craveirinha ao intitular um de seus livros com essa mesma expressão), a autora ressalta a marca da cultura moçambicana, e, principalmente, anuncia o início da contação de histórias, o que fica bem claro na epígrafe, que é ela própria uma evocação:

Vinde todos e ouvi
Vinde todos com as vossas mulheres
E ouví a chamada
Não quereis a nova música de timbila
que vem do coração? (CHIZIANE, 1999, P.13.)

As histórias são contadas, tradicionalmente, pelos mais velhos, pelos anciãos da aldeia, geralmente à noite, em volta da fogueira e embaixo de alguma grande árvore. O prólogo de *Ventos do Apocalipse* começa assim, com uma evocação e uma convocação para que todos venham escutar as histórias que serão narradas a seguir. Só após a convocação, o Karingana wa Karingana, é que as histórias começam a ser contadas.

Escutai os lamentos que me saem da alma. Vinde, sentai-vos no sangue das ervas que escorre pelos montes, vinde, escutai repousando os corpos cansados debaixo da figueira enlutada que derrama lágrimas pelos filhos abortados. Quero contar-vos histórias antigas, do presente e do futuro porque tenho todas as idades e ainda sou mais novo que todos os filhos e netos que hão-de nascer. Eu sou o destino. A vida germinou, floriu e chegamos ao fim do ciclo. Os cajueiros estão carregados de fruta madura, é época de vindima, escutai os lamentos que me saem da alma, KARINGANA WA KARINGANA. (CHIZIANE, 1999, p. 15.)

Desta maneira começa, então, a contação das histórias. No prólogo são três – “O marido cruel”; “Mata que amanhã faremos outro” e “A ambição de Massupai” – que reaparecem no decorrer no romance. As histórias repetem-se ao longo da narrativa, elas são contadas e recontadas e o Karingana wa Karingana também fecha, encerra as histórias, como manda a tradição. No final do prólogo isso fica bem claro, pois há a anunciação da repetição das histórias ali contadas ao longo da narrativa.

As folhas caem no Outono na ceifa do vento. As águas do rio desembocam no mar, voam para o céu e voltam, enchendo de novo os rios. As estações do ano andam à roda. Até nós, seres humanos, morremos para voltar a nascer. Somos a encarnação dos defuntos há muito sepultados, não somos? A terra gira, a vida é uma roda, chegou a hora, a história repete-se, KARINGANA WA KARINGANA. (CHIZIANE, 1999, p.22.)

As três histórias do prólogo, assim como todo o romance, tratam da natureza humana, na sua face mais degradante: ambição, traição, fome, guerra, numa reificação da condição humana, uma quase animalização. Os três contos iniciais representam “os três fios temáticos em que a história se enreda: a fome, a desagregação espiritual e a natureza humana”. (MATA, 2000, p.140.)

Com efeito, as questões cruciais apresentadas no romance aparecem nos contos do prólogo, como, por exemplo, matar os filhos para que o choro das crianças não denuncie o esconderijo dos refugiados, que aparece em “Mata que amanhã faremos outro”:

A caminho do novo abrigo os maridos aproximavam-se delicadamente das esposas com crianças de colo e transmitiam a ordem: mulher, o menino vai chorar e seremos descobertos. Mata este, que depois faremos outro. Nos momentos de perigo, a solidariedade é a lei: ou morre um por todos ou todos por um. (CHIZIANE, 1999, p.19.)

E depois reaparece em outro momento do romance, retratando bem o nível animalesco que o ser humano pode chegar com a guerra, a fome, a destruição e o desespero:

- Maldição dos espíritos – vocífera Doane. – Logo aqui e com tantos perigos. É preciso impedir este nascimento, é preciso travar, a criança não pode nascer aqui.
- Calma, Doane, tudo correrá bem.

- Mas a criança vai chorar, e se o invasor estiver por perto saberá que estamos aqui, seremos descobertos e talvez massacrados. Morrerão todos por causa de um filho que é meu. (CHIZIANE, 1999, p. 159.)

A ambição e a loucura são levadas às últimas conseqüências, os valores se perdem, e a diferença entre o que é certo e errado já não existe mais.

- Escuta o meu plano: silenciando os teus filhos, seremos mais livres para o amor. Com a minha valentia, conquistarei territórios, dominarei todas as tribos, desde o Save até ao Limpopo, por que não? Sou poderoso. Hei-de organizar o meu império e derrubar Muzila, e depois abandonarei todas as minha mulheres. Serei rei de todos os reis, e proclamar-te-ei mãe de todas as mães (CHIZIANE, 1999, p.21.)

Emelina comparava o marido e o amante. Separar-se do marido é sempre fácil, mas como separar-se dos filhos? Havia de encontrar uma forma para se libertar destes. Um dia houve um ataque na aldeia, um daqueles ataquinhos sem nenhuma importância, mas suficientemente importante para pôr em prática o plano macabro. Na hora do ataque trancou os três filhos na palhota e incendiou-os. E depois começou a gritar para que a vizinha a acudisse mas só depois de ter a certeza de que os filhos estavam bem mortos. Já na intimidade com o amante suspirou aliviada: agora sou mais livre para o amor. E o homem respondeu: dar-te-ei outros filhos que terão a sua beleza e a minha valentia. E fizeram amor com o maior prazer do mundo. (CHIZIANE, 1999, p. 250.)

Na parte I, há uma epígrafe, um provérbio tsonga “*Maxwela ku hanya! U ta sala u psi vona.*” (Nasceste tarde! Verás o que eu não vi). Aqui aparece a tradição, um mais velho falando com um mais novo: tu nasceste tarde, eu vi coisas que tu não viste, porém tu verás coisas que eu não verei, ou, pelo uso do verbo no passado (vi), tu verá coisas que eu não sou capaz de ver. De qualquer maneira, é importante perceber que a autora se preocupa em retratar os costumes da cultura moçambicana, como bem aponta Tânia Macedo:

Nos textos de Paulina Chiziane encontramos o universo do interior de Moçambique. Tais textos constituem um mergulho em costumes, lendas e perspectivas de populações distantes do litoral, o que, segundo entendemos, permite destacar uma das linhas de força de sua escrita: a evocação da tradição – seja dos ritos e crenças, seja das maneiras de contar – como força propulsora para uma modernidade se relato, fazendo com que memória e tempo presente, ancestralidade e modernidade confluem em uma narrativa bastante densa. (MACEDO in VAZ LEO, 2003 p.164.)

É interessante notar que, na busca pela tradição, na revisitação dos “lugares de memória”, a narrativa conduz ao um reencontro com uma tradição local que não volta

mais, um passado que teima em retornar ao presente, mas que só aparece entre ruínas de um tempo que não pode ser revivido. Ao tentar retomar a tradição do mbelele, a dança que traz a chuva, o personagem Sianga, antigo régulo, busca uma tradição que não pode ser retomada, devido ao embate com o presente. No afã de retomar seu poder, ele desafia e enfrenta a fúria dos antepassados e leva seu povo à destruição. Segundo aponta Inocência Mata:

Ventos do Apocalipse tematiza também a natureza humana, com a guerra em pano de fundo, na sua mais profunda dimensão: a ambição, a traição, a indiferença, a maldade. Mananga, Macácua, aldeia do Monte são apenas lugares que ilustram o quanto o homem se confronta com seus demônios e pode não vencê-los. Sianga, o régulo que se alia a uma das partes trazendo desgraça para o seu povo é o exemplo desse homem. (MATA, 2000, p. 139.)

Há, na realidade um embate entre o velho e o novo Moçambique, uma tensão constante entre a tradição e a mudança. Há que se “regressar ao passado com a cabeça no presente”. Para voltar ao passado, não se pode apagar o presente, pois um influi no outro, um não existe sem o outro.

Os costumes e as tradições sofreram alterações nos últimos séculos. As gentes ouviram as palavras dos homens vindos do mar e transformaram-se; abandonaram os seus deuses e acreditaram em deuses estrangeiros. Os filhos da terra abandonaram a tribo, emigraram para terras estrangeiras e quando voltaram já não acreditavam nos antepassados, afirmaram-se deuses eles próprios. Chegou a hora da verdade. Os que tinham poderes sobre as nuvens morreram a mais de um século como o seu saber. A quem o haviam de transmitir se os jovens escarneciam deles? Quem vai fazer o mbelele?

Chegou o momento crucial e não se encontra a saída do grande labirinto. Não resta outro caminho a seguir senão regressar ao passado, com a cabeça no presente (CHIZIANE, 1999, p. 60.)

Ao privilegiar, como afirma Tânia Macedo, o universo do interior de Moçambique, a autora procura trazer a oralidade para a literatura, lançando mão da memória oral, que figura como uma das principais bases do patrimônio cultural africano. A escrita é menos um simples recontar de histórias, lendas e mitos, e mais a afirmação da identidade, uma marca de resistência.

Não se trata simplesmente de recontar as lendas, os mitos e as fábulas que compõem as suas tradições, mas de revitalizar a escrita através do questionamento dos modelos ocidentais. Dessa forma, eles exprimem o impasse criado entre a recusa de uma tradição imposta pelo sistema colonial e a impossibilidade de retomar integralmente a tradição que fora submetida ao

amordaçamento pelo mesmo sistema.(CHAVES e MACEDO, In. “Entrelivros”, p. 45-46.)

No romance de Chiziane há, a todo momento, esse questionamento acerca do “amordaçamento” da cultura de que falam Rita Chaves e Tânia Macedo, o questionamento dos modelos ocidentais, que sempre foram impostos, o embate entre as gerações e a tentativa de resgate do passado e das tradições locais, resgate esse personificado nas figuras dos personagens mais velhos, que são os detentores do conhecimento, das histórias e das tradições. Há uma crítica à perda dessa tradição, bem como ao confronto entre a tradição local e a tradição “importada” aos colonizadores, como fica claro nos trechos a seguir, que relatam um diálogo entre os jovens e a personagem pai Mungoni, velho adivinho da aldeia:

- Uma cerimônia para os defuntos? Vós sois mais casmurros que os burros, ó velhos. Os mortos são para ser esquecidos.

Os velhos levantam vozes agressivas. Estão ofendidos. Repreendem. Condenam. Recordam os velhos tempos da boa moral e respeito. Por instantes, gera-se um conflito de idéias expressas com palavras azedas. É o conflito de gerações. Os jovens estão contra os velhos. [...]

- Minha gente. Falar dos defuntos não é falar dos corpos mortos, das caveiras, dos ossos, da cinza e do pó. Falar dos antepassados é falar da história deste povo, da tradição e não do fanatismo cego, desmedido. Não há novo sem velho. O velho lega a herança ao novo. O novo tem sua origem no velho. Ninguém pode olhar para a posteridade sem olhar para o passado, para a história. A vida é uma linha contínua que se prolonga por gerações e gerações. Aquele que respeita a morte respeita também a vida. Acreditar nos antepassados é acreditar na continuidade e na imortalidade do homem. (CHIZIANE, 1999, p. 264-265.)

A perda da ligação do povo com a sua história, bem como da tradição leva à destruição. Há percursos de tradição que devem ser respeitados, como a cerimônia aos mortos, por exemplo. Este diálogo entre as gerações é bastante significativo, pois o mais velho cobra dos mais novos a consciência histórica perdida, deturpada. O resgate das tradições é a peça-chave para a religação do passado com o presente.

- Pai Mungoni. Eu acredito em Deus. Creio também na continuidade da vida e na imortalidade da alma mas não creio nos defuntos. Olhar para trás e para a frente em simultâneo atrasa a marcha do homem. Não, não se pode viajar para o futuro de olhos voltados para trás.

- Entendo-te, meu jovem. Bebeste muito do pensamento estrangeiro. Os nossos antepassados vingam-se de todos aqueles que desprezam e abandonam os seus ensinamentos. Olhemos em nosso redor. A fúria dos antepassados reside à nossa volta e está à vista. Verifica-se uma decadência total em todas as esferas da vida. São guerras, são cheias, são secas. Os

casamentos já não duram. A esposa prostitui. O pai dorme com a filha, o filho mata a mãe. O povo está coberto de doenças que nunca mais curam. Nas cidades as pessoas são queimadas vivas na presença de crianças, porque roubaram um pato ou uma laranja. Já não se respeita a vida, muito menos a morte. Até os cães têm a liberdade de penetrar nas morgues dos hospitais para se banquetear de carne humana porque os cadáveres já não são tratados com respeito nem dignidade. Vive-se um clima de instabilidade por todo o lado. Os novos dirigentes já não morrem de doença nem de velhice. São assassinados muito antes de atingirem a meia-idade. Há devassidão por todo o lado. Desordem. Vergonha. Corrupção. É a vingança dos espíritos.

- Por favor, pai Mungoni. Uma coisa é a crise, a outra é o negócio dos defuntos. Não sei como é que consegue misturar os dois assuntos na mesma panela.

- A crise existe porque o povo perdeu a ligação com a sua história. As religiões que professa são importadas. As idéias que predominam são importadas. Os modos de vida também são importados. O confronto entre a cultura tradicional e a cultura importada causa transtornos no povo e gera crise de identidade. Estamos tão sobrecarregados de idéias estranhas à nossa cultura que da nossa gênese pouco ou nada resta. Somos um bando de desgraçados sem antes nem depois. O jovem que é eleito para a nova liderança leva dentro de si o conflito que irá desencadear a crise no sistema por ele dirigido. Vêm daí a ineficiência e a decadência. Se ele não sabe quem é nem de onde vem, logicamente que não saberá para onde deve caminhar. Qualquer desenvolvimento só é perfeito quando tem uma raiz que o sustenta. A árvore cresce bem quando repousa sobre o solo fértil e seguro (CHIZIANE, 1999, p.266-267.)

Ventos do Apocalipse narra o êxodo dos habitantes da aldeia de Mananga, durante 21 dias, a procura da Aldeia do Monte, que é como a Terra Prometida, onde acreditam que há água, comida, enfim, onde estarão livres do martírio e da miséria a que Mananga fora condenada. Tendo a guerra civil como pano de fundo, o romance narra os horrores da guerra e o calvário que esse povo tem que passar para alcançar seu destino. A fome, as doenças, a morte são companheiras constantes, o que, não surpreende que resulte numa desesperança:

Somos homens nobres, feitos à semelhança de Deus, minha gente! Mas à semelhança de Deus? É pouco provável. Se o homem é a imagem de Deus, então Deus é um refugiado de guerra, magro, e com o ventre farto de fome. Deus tem este nosso aspecto nojento, tem a cor negra da lama e não toma banho à semelhança de nós outros, condenados da terra. O Diabo sim, esse deve ser um janota que segura os freios da vida dos homens que sucumbem. (CHIZIANE, 1999, p.184-185.)

A epígrafe da parte II, uma canção popular changane, “*A siku ni siko li ni psalona* (Cada dia tem a sua história)”, ilustra bem a idéia da travessia dos refugiados, que é narrada de forma que o leitor acompanhe dia a dia o sofrimento dos aldeões. Cada dia tem a sua história, cada dia tem histórias que devem ser contadas, histórias que se

repetem, voltando ao final do prólogo, “a terra gira e gira, a vida é uma roda, chegou a hora, a história repete-se, KARINGANA WA KARINGANA”. A idéia de que a terra gira e a vida é uma roda remete à circularidade da própria narrativa do romance. A epígrafe da parte I é retomada no começo da parte II, mostrando bem que as histórias devem ser contadas para que as novas gerações saibam de seu passado, do passado de seu povo e que a fome, a guerra e a destruição nem sempre estiveram presentes:

*Cada ano,
Cada ano tem a sua história.*

*Cada dia,
Cada dia tem a sua história.*

Há muitos e muito sóis, as mulheres cantavam estes versos velhos como a idade da terra, com vozes de fartura nas festas das colheitas. Os tempos mudaram. Hoje, outras mulheres cantam os mesmos versos com vozes de amargura na época de tortura.

E amanhã?

Não sei o que irá acontecer.

Canção desespero, canção esperança, canção dúvida, canção certeza. Versos ora directos ora indirectos, subtis, sinuosos, tão sinuosos como a estrada das gaivotas.

Nasceste tarde, verás o que eu não vi. (CHIZIANE, 1999, p. 145-146.)

Quanto à situação das mulheres na África, os romances de Chiziane têm um duplo significado, não só, como foi dito anteriormente, o fato de ela ser considerada a primeira mulher romancista de Moçambique, como o de refletir em sua narrativa a condição feminina, sem, no entanto, ser feminista – e tal fato não é de se admirar numa sociedade como a moçambicana, que reprime as mulheres. Sendo assim, em uma comunidade onde a mulher não tem vez nem voz, é possível imaginar a dificuldade ao acesso à literatura, especialmente como escritoras. Como afirma Laura Padilha:

Encher de palavras o silêncio histórico, foi para elas uma árdua e difícil conquista. Mesmo depois da independência, quando as nações se constituíram como comunidades políticas imaginadas, o acesso das mulheres à condição de produtoras textuais não foi facilitado. (PADILHA, 2005, p. 513.)

Surge, então, uma outra questão que perpassa todas as outras já apresentadas: a da escrita com identidade feminina. Chiziane escreve com os olhos e as sensações de mulher, escreve no feminino, porque é mulher e sente as coisas como mulher que é. Daí

a importância das personagens femininas no seu romance. Elas são figuras fortes e, de uma maneira ou de outra, lutam pela própria liberdade e felicidade.

Na busca pela felicidade e por uma certa liberdade, as personagens femininas de Chiziane não chegam a romper com a tradição, mas certamente a autora, através da voz das suas personagens femininas e da narrativa procura fazer com que a situação das mulheres africanas seja, pelo menos, conhecida e os conceitos, repensados. Mais uma vez, a literatura, a escrita, se torna um meio de reflexão e, neste caso, a posição da mulher na sociedade tem alguma chance de ser repensada.

A posição da mulher na sociedade africana é um tanto contraditória, já que a “voz feminina é ouvida no círculo mais íntimo das relações familiares, no qual o contar histórias e o consolidar laços acabam sendo suas tarefas” (CHAVES e MACEDO. In “Entrelivros”, p, 51.). Tal contradição pode ser quebrada através da narrativa. Dando voz às suas personagens femininas, Chiziane pode chamar a atenção para a situação das mulheres em Moçambique, quebrando o hiato que há entre o contar e o escrever.

[...] as personagens de Paulina Chiziane vinculam-se profundamente à tradição, sofrendo as conseqüências de seus aspectos negativos (como o costume do libolo – o dote), mas obtendo, a partir da narrativa, a possibilidade de tornar audível uma fala que muitas vezes lhe é negada. Assim, ainda que não encontremos personagens femininas que rompam com a tradição, a focalização de seus sonhos e desejos, pequenos atos de rebeldia e enormes sacrifícios, propicia que elas façam ouvir suas vozes. (MACEDO, in. VAZ LEÃO, 2009, p.164-165.)

Se não há uma quebra da tradição por parte das mulheres de Chiziane, há, contudo um esboço para um futuro de visibilidade, de reavaliação do papel que a mulher desempenha na sociedade. Wusheni é um bom exemplo de personagem que aponta nesta direção: segue seus instintos e ouve a voz do coração. Enfrenta o pai e toda a sociedade pelo amor de Dambuza, um homem de fora da sua aldeia que não tem condições de pagar pelo seu dote, o lobolo. “Meu Dambuza, amo-te, sim. Esta linguagem de amor só é válida para nós os dois. Na nossa tribo a palavra amo-te significa vacas. Vacas para o lobolo e nada mais. Sem lobolo não há casamento” (CHIZIANE, 1999, p. 42.); “Sim, serei tua mulher. Com lobolo ou sem lobolo, eu serei a tua mulher” (CHIZIANE, 1999, p. 44.). Em outro trecho do romance a submissão e a falta de liberdade de escolha da mulher é bem retratada:

Os pombos constroem os ninhos nos ramos que lhes agradam. Os bichos da selva escolhem o parceiro que lhes agrada, que amam, reproduzem as suas

crias em liberdade e felicidade. Os lagartos são livres; desovam onde lhes convém e partem. As vacas no curral não têm a mesma sorte. As galinhas, as cabras, as porcas também não. A estas, o macho é imposto, goste ou não goste, cumpra-se a vontade do dono. Com as mulheres é assim mesmo. (CHIZIANE, 1999, p. 79-80.)

Minosse, a mulher do régulo Sianga, também tem seus “momentos de rebeldia”, como afirmou Chiziane. Muitas vezes somente em pensamento, ela questiona sua própria condição de submissa, apesar de preservar as tradições, mesmo que simuladamente:

Ela sai da palhota simulando passos apressados. Esposa dos velhos tempos, ainda preserva as tradições e o respeito dos antigos. Aproxima-se do marido, faz uma vênha, ajoelha-se solenemente, de olhos fitos no chão. (CHIZIANE, 1999, p. 27.)

Que felizes são as cabras roendo pedras nos montes. Os ratos mastigam qualquer coisa em qualquer lugar e vão engordando à custa do nosso sofrimento, porque é que não roem também a desgraça da gente? O rato é senhor, agora, como pode ser ele superior aos homens, minha gente? É por isso que digo que Deus não é bom. Ah, mas se eu fosse Deus, todos saberiam o que é a vida! (CHIZIANE, 1999, p.28.)

Minosse chega mesmo a enfrentar o marido, ato de extrema rebeldia para uma mulher, especialmente a mulher do régulo. No entanto, ao botar tais palavras na voz de Minosse, a autora pretende mostrar a revolta e a indignação pelas injustiças que as mulheres são obrigadas a sofrer. Pretende, sim, fazer ouvir uma voz que nunca se fez ouvir. A mulher sai da sua condição de vítima, de submissa, e assume, ainda que só por alguns breves momentos, a liderança, a força de sua condição feminina.

Minosse enfrenta o marido com fúria de fêmea. Os olhos dela são o céu inteiro desabando em catadupas de fúria. Pragueja numa revolta silenciosa, mas que mal fiz, meu Deus? Que espécie de marido tenho eu? Confesso, meu Deus, e peço perdão. Tu bem sabes, deste-me como marido um inútil. Vendi amor a alguém que só a ti direi quem é, em troca de sustento para a minha família. Ai, Deus, homem que se preza, morre de fome preservando a honra, mas o meu vende-me para encher a pança. Ah, maldita vida. Onde a desgraça penetra a honestidade é expulsa, é verdade. Ela olha o marido com desprezo e exclama:

- Espantoso! Como te transformaste num miserável! (CHIZIANE, 1999, p.29.)

Essa situação, de ousadia da mulher, é também descrita numa das histórias do prólogo. Em “O marido cruel”, a mulher resolve vingar-se do marido da maneira mais cruel, humilhando-o perante todos, mostrando a sua força.

Um dia seguiu-o e, quando chegou perto, subiu a uma árvore para ver melhor e descobriu o marido sugando o mel. Ela regressou amargurada e nada disse.

Depois de muito sofrimento as chuvas voltaram a cair e os campos ficaram verdes de novo. Quando chegou a altura da colheita, a mulher preparou uma festa e convidou os familiares. Estando todos reunidos debaixo da sombra, ela condenou a atitude criminosa do marido em voz alta e disse:

- Homem que mata, jamais merecerá o meu perdão.

Arrumou todos os seus pertences, pegou nos filhos e abandonou o marido cruel para todo o sempre. (CHIZIANE, 1999, p. 18.)

Os textos de Paulina Chiziane não são necessariamente feministas, mas apontam uma particularidade do universo feminino, mostram, de certa maneira, a visão que as mulheres têm de si mesmas e da sociedade em que vivem. Essa maneira feminina de enxergar o mundo é uma das temáticas que compõem o rico universo literário da autora.

Paulina Chiziane trouxe para a ficção moçambicana uma visão feminina da realidade, melhor, uma visão dos meandros invisíveis mas extremamente presentes do mundo tradicional que determinam a vida da mulher na sociedade tradicional e que muitas vezes constitui o foco de conflito interior. (MATA, 2000, p. 136.)

As palavras de Inocência Mata fazem eco às de Rita Chaves e Tânia Macedo quando apontam que os textos de Chiziane

São textos que apresentam a singularidade da visão feminina da sociedade dos seus dramas e da submissão a que larga parcela das mulheres continua condenada, mas que também constroem situações capazes de indicar a possibilidade de superação de suas limitações sociais. (CHAVES e MACEDO. In. "Entrelivros", p. 51.)

Ao dar espaço privilegiado às personagens e ao universo femininos em seus textos, Chiziane começa a construir, no espaço ficcional, um lugar de reflexão quanto à cultura de Moçambique, e as mulheres são os símbolos maiores dessas vozes tantas vezes silenciadas.

Não podemos dizer que existe uma só África, como tampouco existe só um Moçambique. A pluralidade de línguas, culturas, religiões faz do território africano e moçambicano um verdadeiro mosaico, com múltiplas identidades, resultado do entrelaçamento de diversas culturas. *Ventos do Apocalipse* reflete essa mistura nos seus diversos narradores, nas suas histórias e nos seus múltiplos temas, passíveis de muitas interpretações e pontos de vista diversos. É um pequeno retrato dentro do vasto universo moçambicano. Pequeno porém bastante denso e significativo.

O texto a seguir, tirado do livro *A África na sala de aula*, de Leila Hernandez corrobora essa questão da enorme diversidade e heterogeneidade que o território moçambicano, assim como toda a África, encerra:

Em síntese, é possível considerar que Moçambique condensava a heterogeneidade própria das Áfricas, no geral. Apresentava povos falando línguas diferentes, com tradições religiosas e noções de propriedade distintas, valores diversos e vários modos de hierarquização de suas sociedades, articulando-se e rearticulando-se de acordo com seus próprios interesses, resultando em organizações políticas várias que ora se uniam ora entravam em disputa, definindo o Ascenso ou o declínio de grandes “impérios” (como o do Monomotapa e do Marave no atual Maláui), “reinos” (como o de Gaza) e “Estados” (como o do Zimbábue no século XIX). Esse foi um tema que passou de geração em geração, fazendo parte das tradições orais de Moçambique e, por vezes, integrando o processo de “invenção de tradições” no pós-independência. (HERNANDEZ, 2005, p.592.)

Além das questões abordadas neste trabalho, o romance *Ventos do Apocalipse* aborda inúmeros assuntos, e muitos caminhos se abrem para o leitor. A questão da construção e desconstrução da figura do herói, representada pela personagem Sixpence; a questão da guerra civil e dos conflitos étnicos internos, como a disputa entre as tribos dentro do território moçambicano; a presença da Igreja Católica na figura do padre louro de olhos azuis, com as vestes limpas, em contraste com os habitantes das aldeias, sujos, negros e mortos de fome; o tema do pós-colonialismo; a própria questão das personagens femininas, que certamente este trabalho não esgota. Todas essas questões e seguramente muitas outras merecem intensa pesquisa e figuram como assuntos inesgotáveis para dissertações e teses.

REFERÊNCIAS

CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia. Caminhos da ficção da África Portuguesa. *Entrelivros*, São Paulo, n. 6. p. 44-51.

CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Editorial Caminho. 1999.

CONRAD, Joseph. *O Coração das Trevas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

FROBENIUS, Leo e FOX, Douglas. *A Gênese Africana: Contos, Mitos e Lendas da África*. São Paulo: Landy Editora, 2005.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: Visita à História Contemporânea*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2005.

HUYSEN, Andreas. “Passados presentes: mídia, política, amnésia”. In: *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

LUGARINHO, Mário César. “Trânsito por ruínas: Resistência e subjetividade na literatura na era da globalização”. In: VIII Congresso Brasileiro de Ciências Sociais. Coimbra, 2004.

MACEDO, Tânia. “Estas mulheres cheias de prosa: a narrativa feminina na África de língua oficial portuguesa.”. In: VAZ LEÃO, Ângela (org.): *Contatos e ressonâncias: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2003. p. 155-168.

MATA, Inocência. “Paulina Chiziane: Uma colectora de memórias imaginadas”. In: *Metamorfoses*, vol. 1. Rio de Janeiro: Cátedra Jorge de Sena/ UFRJ: Ed. Cosmos, 2000.

MENDES, José Manuel Oliveira. “O desafio das Identidades”. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. *A Globalização e as Ciências Sociais*. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

PADILHA, Laura Cavalcanti. *Entre Voz e Letra: A ancestralidade na literatura angolana*. Lisboa: Novo Imbondeiro Editores, 2005.

RUI, Manuel. “Eu e o outro”: o invasor (ou em três poucas linhas uma maneira de pensar o texto). In *Sonha, mama África*. São Paulo: Epopéia, 1987.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Entre Prospero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”. In: RAMALHO, Maria Irene e RIBEIRO, António Sousa (org.). *Entre Ser e Estar: Raízes, percursos e discursos da Identidade*. Porto: Edições Afrontamento, 2001.

SAÚTE, Nelson (organização e prefácio). *Nunca mais é sábado: Antologia de Poesia Moçambicana*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

HELDER E LLANSOL: CALIGRAFIAS EXTREMAS

Luanna Belmont - UFF*

1

Joaquim Manuel Magalhães, poeta e crítico português do nosso tempo, preocupado com as consequências da massificação literária para a produção e a recepção da poesia a partir da segunda metade do século XX em Portugal, opina com firmeza sobre a importância da ideologia que um texto carrega. Para ele, a carga de pensamento é necessária tão somente para fazer disparar a estrutura do verbo. O cristianismo, o marxismo ou a mitologia clássica, portanto, que orientam tantas obras, não valeriam por si sós, como princípios potencialmente divergentes de outros princípios, senão como deflagradores.

O que Magalhães defende, e que nos interessa diretamente aqui é, em outros termos, o valor instrumental da ideia no texto, para o texto. O que não significa dizer secundário, mas deformador, transformador, como o amor camoniano, capaz de transformar o amador na coisa amada em virtude do muito imaginar. Ou como os martelos de Herberto Helder, em poema-diálogo com o famoso soneto de Camões, que imprimem na mulher amada uma violência também transformadora, tomando-a de amada em amadora. Neste último caso, o amador é ele mesmo o martelo que “bate, bate, bate”, e a transforma, porque “o amador é tudo, e a coisa amada / É uma cortina / Onde o vento do amador bate no alto da janela”. Mas o poeta não é vento, é martelo. O poeta é seu próprio instrumento, confunde-se com suas próprias ideias, que deverão ser seu instrumento para alterar o texto na sua constituição última. O valor da ideia estaria, portanto, em sua força de materialização, em sua capacidade de insuflar e conduzir um corpo de linguagem que, ao se concretizar, concretiza também os valores que o norteiam.

Mesmo que se espere da literatura que esteja comprometida politicamente, ela só é, digamos, eficaz, quando o corpo textual criado pelo sujeito segue as instruções estéticas mais sutis afinadas à ética por ele adotada. Não é possível à literatura, portanto, como o é a outras propostas textuais, falar de algo, simplesmente, senão trazê-lo para dentro de seu corpo criado para ser a própria ideia, tornar-se ele mesmo um *lugar* de realização dessa ideia, sua prova viva – porque vivo é o texto sempre –, a prova de que a ideia é ou pode ser, em alguma dimensão, real. E a primeira realidade garantida ao pensamento é a realidade do texto em que ele se infunde, com que se confunde.

* Doutoranda em Literatura Comparada da Universidade Federal Fluminense.

Esse corpo, mais do que representá-las, finalmente, encarnará certas ideias, e não outras, na sua estrutura, na sua forma mais original e fiel, e, assim, em vez de falar delas a outros, vai demonstrá-las na própria performance do texto, torná-las vivas aos sentidos do leitor, superando o mero discurso de reprodução de uma retórica, na medida em que vai abrigando cada valor na sua própria carne de signo. A poesia não semelha ou refere-se a ideologia alguma, não carrega como uma fé conteúdos alheios, e sim é carregada por eles, absorve-os de um lugar exterior para o seu *lugar* de linguagem, interiorizando-os de modo que se confundam com seu próprio “jogo de invenção verbal”.¹

Interessa-nos, então, como ia dizendo, essa noção fundamental da poesia como autonomia cosmogônica, da literatura como um empreendimento inseparável da vida, que se compromete com ela da maneira mais visceral, ou sacrificial, diria, pois que a linguagem sacrifica o próprio corpo na expressão sem garantias, embora tão livre e tão cuidada. Arrisca-se, na criação, ao descobrimento dos contrários, do indizível e do ilegível, e a começar tudo outra vez. Entrega-se a linguagem à decifração como *paisagem* dinâmica que imita a metamorfose do mundo, a denunciar que todo discurso é um enigma, por mais que não o pareça. Falo de uma estética que emerge, antes de mais nada, de uma ética do sujeito perante o mundo, de sua cosmovisão, e que se converterá em ato concreto, na ação transformadora desse sujeito sobre o mundo.

O texto literário é, portanto, um *lugar* de ação real, ou de ação sobre o real, ou, simplesmente, um *lugar* real, para além do enredo circunscrito de uma narrativa ou das analogias de um poema, mas que conta com eles para agir sobre o mundo. Um *lugar* a um tempo paralelo e coincidente com a realidade; utópico e verossímil; raro e cotidiano; mágico e banal; isolado e aberto; particular e comum. E, se o texto literário é esse *lugar* estranho, poderoso, criado e criador, um *onde* que se realiza como *espaço* de linguagem, de observação, de ativação dos sentidos, de aprendizado, de encontros e de ação, é preciso entender os seus mecanismos, o seu projeto de transformação, os seus desejos. Tudo isso corresponde, no fundo, à ética ou à concepção de mundo que o engendra.

Mas não a descobriremos a priori, antes, como se ela fosse uma palavra de ordem vinda de fora para dentro do texto literário. Nele, as ideologias se constroem e se questionam, assim como a própria forma. Bem de acordo com o que colocamos até aqui, só será possível desvendar uma ética se nos dispusermos, simultaneamente, a decifrar ou a ler a escrita que a comporta. Sem garantias, repito, pois a recusa do texto, seu fechamento para as lógicas mais fáceis de leitura, faz parte do jogo. Ética e estética juntas constituirão, então, mais do que um projeto individual de escrita e autoria: um caminho de leitura manifesta do mundo, leitura escrita, leitura-escrita, fixação provisória convidando ao desvendamento.

Indissociáveis, ética e estética, além disso, abrirão no texto, paralelamente à constituição do estilo ou do tema específico que o move, oportunidades para pensar a íntima relação entre a realização desta escrita e a manifestação de uma subjetividade, isto é, entre a criação literária e o posicionamento do sujeito no mundo. Mais especificamente, para pensar o papel da literatura nessa relação. Os lugares que esse sujeito reserva no

texto para cada ser e objeto, as relações que estabelece entre eles e como se coloca diante deste cenário dirão muito não apenas sobre sua concepção de mundo, mas sobre sua concepção da literatura. Por isso, cada texto que assume organicamente, na sua estrutura, a sua verdade ética, promove sempre, também, um *espaço* para a reflexão metaliterária, sobre o que deve significar, para esse sujeito, escrever um texto, fazer literatura. É na esteira destas considerações que desejo conduzir a proposta deste artigo: identificar aproximações entre as poéticas dos portugueses Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol, revelando os bastidores da minha leitura, ou melhor, como ler Helder ajudou-me imensamente a entender Llansol, ou a “desdobrar” ainda mais minha leitura de sua obra.

2

Tornaram-se evidentes demais para mim as semelhanças entre essas duas escritas que chamo, aqui, de *caligrafias extremas*, expressão que tomei emprestada ao Helder. A começar, justamente, pela concepção, assumida por ambos como uma das chaves de leitura de suas respectivas obras, de que se trata, cada qual, de um prolongamento textual ininterrupto (a “textualidade” llansoliana e o “poema contínuo” helderiano), ou seja, de escritas que perfazem um drama contínuo a cada ato, ou a cada livro, como personagens de si mesmas.

Assim, o primeiro elo entre Helder e Llansol é o fato de que suas escritas constituem um espaço, compartilhado com o leitor, para a evolução cênica da própria linguagem, e por isso um lugar de muitos encontros e retornos, de figuras que vão e voltam, de seres e objetos que trocam de nome e de papel. Escritas que são verdadeiras paisagens subjetivas – mas toda paisagem, dirá-nos Collot, é uma construção da subjetividade² – acolhedoras de todas as coisas que a linguagem pode tocar, da diversidade, tornando-as, às vezes, mais reais, outras vezes mais abstratas à medida que se deslocam no texto. Vale a pena, aqui, antecipar um poema de Herberto Helder em que fica bastante visível esta “coreografia de signos” que movimenta o texto. Ela torna-o uma paisagem viva que não é nem a projeção verbal de uma realidade concreta, embora alimente-se dela, nem uma ficção autônoma, apesar de também se alimentar, com orgulho, de sua condição de linguagem. Vejamos:

As Musas Cegas IV

Mulher, casa e gato.
Uma pedra na cabeça da mulher; e na cabeça
da casa, uma luz violenta.
Anda um peixe comprido pela cabeça do gato.
A mulher senta-se no tempo e na minha melancolia
pensa-a, enquanto
o gato imagina a elevada casa.
Eternamente a mulher da mão passa a mão
pelo gato abstracto,
e a casa e o homem que vou ser
são minuto a minuto mais concretos.

A pedra cai na cabeça do gato e o peixe
gira e pára no sorriso
da mulher da luz. Dentro da casa,
o movimento obscuro destas coisas que não encontram
palavras.
Eu próprio caio na mulher, o gato
adormece na palavra, e a mulher toma
a palavra do gato no regaço.
Eu olho, e a mulher é a palavra.

Palavra abstracta que arrefeceu no gato
e agora aquece na carne
concreta da mulher.
A luz ilumina a pedra que está
na cabeça da casa, e o peixe corre cheio
de originalidade por dentro da palavra.
Se toco a mulher toco o gato, e é apaixonante.
Se toco (e é apaixonante)
a mulher, toco a pedra. Toco o gato e a pedra.
Toco a luz, ou a casa, ou o peixe, ou a palavra.
Toco a palavra apaixonante, se toco a mulher
com seu gato, pedra, peixe, luz e casa.
A mulher da palavra. A Palavra.

Deito-me e amo a mulher. E amo
o amor na mulher. E na palavra, o amor.
Amo, com o amor do amor,
não só a palavra mas
cada coisa que invade cada coisa
que invade a palavra.
E penso que sou total no minuto
em que a mulher eternamente
passa a mão da mulher no gato
dentro da casa.

No mundo tão concreto.³

O poema propõe (provoca) um desencontro entre coisas e palavras, de modo que seu reencontro possa se realizar em outras bases que não o sistema convencional da língua social, mas na metáfora mágica da linguagem poética. O sistema tradicional segundo o qual a palavra é a coisa e a coisa é a palavra, cuja magia, por sua vez, por hábito do uso, desprezamos, parece bastante mais interessante quando podemos fazer o caminho inverso. De repente, graças ao poema, nada é mais o que era antes, nem está mais no mesmo lugar, e, ao mesmo tempo que nos agarramos às correntes que prendem cada coisa a sua palavra, elas parecem enrolar-se umas às outras, arrastando-se, e a nós junto, involuntariamente, para onde não esperamos. O leitor intuirá,

justamente, um desejo profundo de transpor essa fronteira que separa a realidade dos objetos e a realidade dos signos, igualados no poema, no mesmo vazio recíproco e desorientado que só a leitura, ao acompanhar os deslocamentos propostos, poderá transformar em plenitude semântica.

Assim, a palavra é todas as coisas, e cada coisa é outra coisa e palavra. O mundo concreto é o mundo que pode ser tocado pelo corpo e pela palavra, que é a extensão imaginária do corpo, e, ao mesmo tempo, tão concreta quanto ele. Por isso, tocar torna-se um ato não apenas físico, mas metafísico, na medida em que sempre remete a um além, a algo que não é aquilo que é tocado: “Se toco a mulher toco o gato, e é apaixonante. / Se toco (e é apaixonante) / a mulher, toco a pedra. Toco o gato e a pedra. / Toco a luz, ou a casa, ou o peixe, ou a palavra.” E cada coisa tocada é uma remissão imediata a outra, conforme nos ensina o mecanismo metafórico da linguagem, trazido à evidência pelo poeta.

Por outro lado, ao flagrar os seres e as coisas como lugares de passagem, pontos de partida para outros seres e coisas, o poema reduz a concretude individual de cada coisa à concretude remissora da palavra, condensação provisória que o próprio toque, ao confirmar, desfaz. Prevalece, então, uma sensação constante de movimento, de fluidez, e, por que não?, de velocidade, em que a visão sequencial dos elementos da paisagem, como a de um sujeito que olha pela janela de um trem ou automóvel, é gradualmente substituída por uma visão em concomitância, onde todos os elementos aparecem ao mesmo tempo, como se o pensamento, incapaz de acompanhar o ritmo frenético dos deslocamentos e remissões, mas desejando-o desesperadamente, transformasse a aceleração em simultaneidade, numa grande e única paisagem estática e, no entanto, convulsamente móvel. Esta sensação nos é transmitida no poema *As Musas Cegas IV*, citado acima, quando, na segunda metade da terceira estrofe, o poeta, por duas vezes, estrutura uma sequência de elementos – “Toco a luz, *ou* a casa, *ou* o peixe, *ou* a palavra.”, grifos meus – substituindo, da segunda vez, a conjunção “ou”, que organizou a primeira estrutura em termos de alternância, pela ausência de conjunções, pela preposição “com” e, finalmente, pela conjunção “e”, sugerindo uma justaposição contínua e/ou um espalhamento desordenado desses elementos na paisagem: “toco a mulher / *com* seu gato, pedra, peixe, luz *e* casa.”

Este mundo apaixonante, porque palpável, e que se desmancha quando tocado, é o ponto de partida para a observação da correspondência entre todas as coisas que vão, aos poucos, confundindo-se e tornando-se mais abstratas quanto mais concretas, tocadas pela sensibilidade do poeta. No sentido inverso, a palavra ganha corpo de objeto ou ser, e torna-se concreta, como se recebesse a substância das coisas, tomasse-a para si, ao mesmo tempo que as esvazia de sua concretude ao nomeá-las. Cada coisa (mulher, casa, gato, pedra, peixe, palavra) é no mundo, e também na cabeça, no corpo do sujeito que as observa (pensamento, desejo, imaginação), e no tempo, que é eterno mas se move.

Pensamento e tempo, portanto, se confundem, deslocando todas as coisas (“anda um peixe”, “a mulher senta-se”, “a mulher da mão passa a mão/pelo gato abstracto”, “a pedra cai”, “o peixe gira”) no jogo da observação, promovendo o “movimento obscuro destas coisas”, perdidas, dançantes no grande *lugar*, perdidas

até das palavras que as fazem ser, e por isso deixam de ser sempre as mesmas coisas nos mesmos lugares, como se escorregassem para fora de si mesmas e ocupassem os espaços (palavras?) umas das outras: “Eu próprio caio na mulher, o gato / adormece na palavra e a mulher toma / a palavra do gato no regaço.” E, de repente, cada coisa não é mais, e há grande paixão nisso. Tocar cada uma é tocar a outra, e a palavra subjaz em todas, morre em uma para renascer em outra, e cada coisa perde seu status, seu corpo, sua substância, seu lugar original, até restar apenas, concreta sobre todas elas, a Palavra, tocada (percebida e movida) pelo poeta.

Observe que todo este movimento acontece a partir de uma situação inicial de aparente harmonia apresentada nos primeiros versos da primeira estrofe do poema, em que o olhar do leitor é orientado em torno de três elementos centrais e simplórios – mulher, casa e gato – que passam a interagir com outros elementos da cena – cabeça, mão, luz, peixe – , aparentemente periféricos no enredo que apenas começa a se formar. Cada coisa, neste momento original, parece ocupar o seu lugar previsível na paisagem, pois o leitor ainda não se desarmou das convenções, e as sugestões do texto ainda são lidas dentro de seus limites: “uma pedra na cabeça da mulher” (terá caído a pedra na cabeça da mulher?, terá a mulher pensado na pedra?), “na cabeça / da casa, uma luz violenta” (do alto da casa viria uma luz violenta?), “anda um peixe comprido pela cabeça do gato” (certamente, o gato imagina um peixe que muito deseja comer, ou, ao vê-lo à distância, passa a desejá-lo).

Tal expectativa de leitura correspondida pelo desejo do leitor – que deseja a coerência como o gato deseja o peixe – , em que cada ser e objeto está onde deveria estar e faz o que deveria fazer, coincide com uma percepção forte de concretude por parte do eu lírico, conforme apontamos antes. Este termina a primeira estrofe com a certeza de que aquilo que vê agora, e também o seu futuro – “o homem que vou ser” – , são progressivamente reais, isto é, “minuto a minuto mais concretos”. E, em havendo *graus* de concretude, desfaz-se a ideia de um absoluto. Tornam-se claras a percepção do tempo em andamento como certificador da paisagem, que é real porque permanece ou muda, e uma necessidade de confirmação constante do visto, de sua configuração móvel dentro do móvel temporal.

A referência ao aqui e agora, a seus limites concretos e suas probabilidades lógicas, encerra, por sua vez, uma desordem potencial desencadeada no plano da linguagem, onde se parece criar um duplo alucinante da paisagem regular, que ali, no entanto, permanece impávida, à revelia do que dela se diz ou escreve, como referência e provocação. O que temos, portanto, é a deflagração de um processo de percepção/construção gradual *de* realidade – e não *da* realidade – que se prolonga e alarga a partir de um ponto da paisagem que é sempre uma conexão aberta, um *if*, uma hipótese: e *se* houvesse uma pedra na cabeça da mulher? E *se* tivesse a casa realmente uma cabeça? E *se* pudesse andar um peixe na cabeça de um gato? E *se* pudesse um peixe *andar*? E *se* pudesse a mulher literalmente sentar-se no tempo e na melancolia como *se* fossem banquetas de nos sentarmos nelas? “O imaginário”, diz Helder, “sempre aberto e crescente, apodera-se de todas essas hipóteses reais e converte-as na muito astuta e operante realidade do imaginário”.⁴

Afinal, por que esvaziar a poesia da poesia? Por que nos apartarmos no mergulho? Não existirá a poesia apenas como iminência, conjectura, numa espécie de paixão alucinada do poeta pela realidade dita concreta. Estamos falando da velha reverberação de ondas que uma pedra provoca ao ser jogada na superfície da água. A pedra – ou a paisagem – torna-se, neste momento, o *start* do mundo, ou de *um* mundo, com a qual o sujeito estabelece uma relação concêntrica. A noção de realidade, não obstante derivada do que os sentidos capturam, é, paradoxalmente, um desdobramento da imaginação deformadora. Esclarece Helder: “É nessa tensão real criada em escrita que a realidade se faz. O ofuscante poder da escrita é possuir uma capacidade de persuasão e violentação de que a coisa real se encontra subtraída. / O talento de saber tornar verdadeira a verdade.”⁵

Tudo muito disciplinado, uma paisagem muito obediente, a não ser pelo fato de que as coisas estão seguras apenas no tempo, ancoradas no flagrante que a subjetividade faz desses momentos que passam. Mas será sobre essa fugacidade de um pensamento-olhar sobre um tempo-lugar que se erguerá a impressão de realidade concreta, aos poucos tornada certeza, ou abstração, ou eternidade: “Eternamente a mulher da mão passa a mão pelo gato abstrato”. A consistência da realidade é a sua fragilidade. Enfim, o que temos é um *lugar* sempre atualizado, onde se prossegue a descrever, ou a performar, essencialmente, o ato da escrita. Assim sintetiza Guedes levando em consideração o universo poético helderiano:

Os aspectos de ucrônia e utopia, conseguidos através da loucura sagrada, representam o *lugar*: lugar será a palavra que indica o acesso ao espaço e tempo outros, espaço e tempo da Poesia. Ou seja, o *lugar* funda a verdade poética, representando a assunção do conhecimento.⁶

Tal concepção, entretanto, pode ser produtiva também para compreendermos a textualidade de Llansol. Têm-na eles em comum, acerca de suas escritas, esta noção de um lugar textual contínuo e sem fronteiras, de comunhão e mutação, portanto utópico, mantido pelo movimento constante do texto que se expande e se dobra, por meio de artifícios diversos. E, particularmente, concordam ambos que se trata de uma concepção, isto é, algo consciente e anunciado em suas obras. Não à toa Helder deu a um de seus últimos livros, editado em 2006, o título de *Ou o Poema Contínuo*, a dialogar dupla e explicitamente com o resto de sua obra. De modo semelhante, Llansol publica, em 2002, *O Senhor de Herbais*, com o subtítulo *Breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo e suas tentações*, que retoma fragmentos e ideias de 11 livros anteriores seus, conforme precisou João Barrento, aproveitando no texto e nas longas notas, nas quais o livro se desdobra – e que são o olhar do texto para o próprio texto – inúmeros temas e figuras já apresentados ao leitor¹. E antes, em 2000, já publicara *Onde Vais, Drama-Poesia?*, cujo título, ao estabelecer uma interrogação inaugural, anuncia-nos, ao mesmo tempo, um caminho já começado, e incerto, um caminhante

¹ BARRENTO, João. O resalto de uma frase. In: *Jornal Público (Mil Folhas)*, 15/02/2003.

flagrado em seu percurso, e um vocativo pelo qual ele é nomeado e convocado, junto ao leitor e ao autor, a um diálogo, a um confronto.

Refiro-me, portanto, a comportamentos como esses, que revelam uma postura, uma compreensão desigual da relação entre a linguagem e a realidade. Relação esta que deve estar por trás de todo gesto de escrita para que ela se funde, nas palavras de Joaquim Manuel Magalhães, como uma “invenção autônoma”⁷. E as invenções autônomas de Helder e Llansol fundam-se em uma sintaxe interrompida e de conexões semânticas inesperadas, ligando-os ao que a teoria literária já definiu como *escrita ilegível*, resistência às convenções gramaticais e ideológicas, na trilha de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, ou como escrita *metasemiótica*, que, na definição de Umberto Eco, é aquela que dificulta a leitura e resiste a ela, na medida em que propõe ao leitor o que ainda não foi explorado, ou disseminado, ou o que foi proibido pela cultura⁸. Filiam-se, por esse viés, à herança surrealista, legitimadora da espontaneidade, do inconsciente e da alucinação que, por vezes, parecem caracterizar os textos desses dois autores, na contramão do neo-realismo dos anos 60 em Portugal, quando ambos publicaram seus primeiros livros. Acercam-se, por fim, não se sabe bem se daquela loucura onírica ou da extrema lucidez em *poesia*.

O fato é que as *poéticas* de Herberto Helder e de Maria Gabriela Llansol são, hoje, na Literatura Portuguesa, talvez aquelas que mais radicalmente encarnam uma concepção do mundo e, por extensão, da literatura atravessada por essa tradição surrealista. Essas duas potências textuais prosseguiram suas trajetórias individuais de sucessivas publicações até agora, abrindo dois clarões no horizonte da literatura portuguesa dos últimos anos, ao mesmo tempo contrastando e contaminando sutilmente, com sua escrita híbrida e solar, a poesia dos mais jovens, dando novos sentidos ao generalizado “retorno ao real” e à suposta “rasura do sujeito” com que se costuma diagnosticar essa produção recente. Se nela geralmente assistimos à disseminação de uma ética muito mais fatalista, ou trágica, como na poesia do próprio Joaquim Manuel Magalhães, onde predomina uma temática de desencantamento, como “a ausência de uma moral, a pequenez, a degradação física, a velhice, o destruir da paisagem (a última das utopias), a falta de um espaço habitável, a morte e a devastação”⁹, em Helder e Llansol, por outro lado, teremos uma escrita dramática sim, mas fulgurante, valorizadora da paisagem e regeneradora da utopia. Impressionam, portanto, pelo que suas obras significam de resistência em pleno século XXI, mas não espanta, por outro lado, e pelo mesmo motivo, o de serem escritas que resistem, inclusive, à leitura, o fato de só nos últimos anos a crítica ter-lhes dado um espaço maior e mais refletido na academia.

A *poética* desses dois autores, identificadas agora num único singular para efeito desta proposta de reflexão, assenta-se sobre (1) uma conexão profunda entre os processos de leitura e escrita, geradora de uma tendência forte para a constante reescritura circular do texto, que se expande em dobraduras, em leituras e releituras de si mesmo; (2) uma visão utópica do texto como lugar de encontro da diferença e de reverberação dos afetos, o cenário ideal para o teatro do mundo, e (3) uma compreensão do sentido como metamorfose

contínua, à semelhança do ciclo da vida: nascimento, reprodução, morte, nascimento... A princípio, tais pressupostos de enfrentamento do trágico da linguagem pelo exagero performático da própria linguagem não justificariam a excepcionalidade de suas obras, a não ser pelo fato de que acreditar nisso – numa visão da poesia como lugar de encantamento do mundo, de reavivamento das coisas ao redor, como formas da mesma energia que tudo perpassa e tudo irmana –, a não ser pelo fato de que acreditar numa poesia doadora da vida, na vida como circularidade e comunhão, e no poeta como sujeito consciente deste seu poder transformador, conforme vínhamos discutindo antes, leva-os a transgressões desiguais no cenário da literatura atual e, ao mesmo tempo, muito semelhantes entre si.

3

Senão vejamos alguns excertos que podemos tomar como exemplos desta cosmovisão compartilhada, testemunhos de um lugar mágico, repleto de cenas (Llansol) e corpos (Helder) incandescentes, a compor o jogo luz e sombra na paisagem super-povoada de seres e de encontros, a começar pelo encontro primordial entre o texto, verdadeiro ser em sua autonomia criadora, e o leitor, recriador convidado a penetrar nesse lugar de linguagem, e desafiado a mover-se nele. Começa assim Maria Gabriela a primeira página do seu *Onde Vais, Drama-Poesia?*:

“o que advém do texto é a construção da frase;

o que advém do espaço é o seu sentido;

o que advém da manhã é o sentimento de perda;

o que advém da noite é o recomeço da frase interrompida;

assim cogitando caminhava

e abri a porta que dava para o teu rosto legente.

Não disse nada, a ouvir nos teus olhos

o som da rua que entrava pelas janelas.

Sentei-me nos lugares dispersos do teu silêncio, e esperei por ele

___ uniu-se a mim como o oxigénio e o hidrogénio

se unem em forma de água,

numa união tão rara, imponderável e banal

como os nossos corpos unidos a ler___

voltaremos à imagem da água.

Deixei de ouvir qualquer rumor e apaguei, sem poder dissolvê-la, a frase___

o indispensável caía no mesmo lugar do sentido;”¹⁰

O que observamos aqui, de forma muito natural, é o fluxo verbal que desencadeia uma reflexão sobre aquilo de que se faz o sentido em literatura, aqui metonimicamente substituída pela expressão mais

descompromissada “texto”. O texto, anuncia o próprio texto, faz-se do que “advém do espaço”, do que “advém da manhã”, do que “advém da noite”, ou seja, das ofertas arbitrárias dos dias indivisíveis, mas, sobretudo, do que advém do (próprio) texto. E é enquanto caminha e cogita (estas coisas) que o sujeito acompanha o texto, ou que o texto se faz, naturalmente. Isso não o impede de incluir nessa corrente aquilo que, de repente, parece desviá-lo de seu próprio fluxo de pensamento e observação da paisagem: a porta que se abre, que ele mesmo abre, e um rosto que surge em silêncio. Um silêncio que interrompe todo o rumor do texto, porque o flagra. Enfim, uma verdadeira aparição que vigia, julga e interroga. Assim, enquanto vai amalgamando todas as coisas que se imantam num único fluxo, supostamente tudo o que os olhos vêem na paisagem da manhã ou da noite, paisagem contrária de si mesma: o sol? , os pássaros? , as árvores? , as estrelas?, não podemos saber, o texto prossegue, torna-se ele mesmo paisagem, retrato de um encontro, o ângulo de um olhar, e o que aparentemente o interrompe, outro olhar, promove, na verdade, “o recomeço da frase”, e o texto novamente cresce porque foi surpreendido por uma figura ou um vivo que se destaca.

Llansol vincula, ainda, as noções de espaço e de tempo à construção do sentido no texto. Ela espacializa, por exemplo, o silêncio: “Sentei-me nos lugares dispersos do teu silêncio”; e os olhos, que se tornam lugares sonoros: “a ouvir nos teus olhos / o som da rua que entrava pelas janelas.” Ela lança mão, também, de uma estratégia a que poderíamos chamar de alquímica, muito próxima ao que encontramos na poesia de Herberto Helder, conforme identificou Maria Lucia Dal Farra (1986). Afinal, não se trata de uma união qualquer, mas de uma tão simples e, no entanto, tão vital como a união do oxigênio ao hidrogênio, a formar a água. Ora, quem abre a porta neste momento e, ao interromper pretensamente o pensamento do texto já começado, deixa revelar o seu rosto? Quem abre o livro, em sua primeira página, desejoso de compartilhar esse caminho? É, então, ao leitor que o texto se dirige, em diálogo dramático, a ele se une, como um paradoxo essencial: “numa união tão rara, imponderável e banal / como os nossos corpos unidos a ler”, diz a voz do Texto, agora uma entidade assumida. Texto e Legente (como prefere Llansol), unidos como água, selam este pacto inicial que deverá perdurar durante toda a leitura.

Por fim, encerrando o fragmento, temos um novo e curto procedimento de espacialização, em que “o indispensável” e “o sentido” passam a ocupar o mesmo *lugar*. Como se trata de um texto mágico, ou poético, evidentemente não respeita uma das leis básicas da física, segundo a qual dois corpos *não* ocupam o mesmo lugar no espaço. Mas, de que lugar estamos falando? Um lugar de linguagem, lembremos. E, se “o indispensável caía no mesmo lugar do sentido”, conforme anuncia o texto, como separá-los agora? Os mais atentos, porém, guardaram a pista inicial dada, obviamente, pelo próprio texto. Assim começa o nosso fragmento: “o que advém do texto é a construção da frase”. E, ao longo, o que assistimos é a uma sucessão de frases interrompidas, como uma perseverante tentativa de concluir o que, no último instante, finalmente se apaga: a frase. Testemunhamos um pensamento que segue circular e redundante, inicialmente por anáfora, que confessa um “sentimento de perca” e a necessidade de recomeçar a frase (“o recomeço da frase

interrompida”), até o encontro fatal com o legente: a porta aberta, seu rosto a observar a labuta e o aparente fracasso do texto. E, de repente, o sentido que, antes, advinha do espaço, volta a ele, dissipado, perdido, apagado. Mas não para sempre, não verdadeiramente, porque fora já capturado pela frase, pressentido por ela, que, embora *apagada*, não fora *dissolvida* (“Deixei de ouvir qualquer rumor e apaguei, sem poder dissolvê-la, a frase”). A frase, onde todas as coisas podem estar ao mesmo tempo no mesmo lugar, igualmente indispensáveis, é capaz de remeter às suas próprias ausências, elipses, inversões, e nela o sentido permanece, mesmo quando interrompida ou depois de apagada a sua construção.

Trata-se, como podemos ver, de um verdadeiro estudo poético dos movimentos da criação, das potencialidades da sintaxe como organizadora do pensamento e propagadora do sentido que, no entanto, irá transcendê-la. Mas há outro exemplo em que, talvez, fique-nos mais clara a mistura de sensação e reflexão, de transparência e fluxo que define essa leitura livre e necessária como a água. No mesmo livro, um pouco mais adiante, Llansol escreve:

"quando não existe nenhum ângulo de sombra e a palavra,
por exemplo _ pomba _ ,
está a ser determinada em todos os sentidos, eu
caminho na areia e ouvem-se ao longe, repercutindo uma infinidade de
sons naturais

são sons verbais que dão propriedade ao areal à minha volta,
ou sou eu
e todas as areias e todas as formas ínfimas e preciosas de vida que
convergimos para eles e os cristalizamos num *ar* onde,
nem que seja por instantes,
possamos comunicar."¹¹

Para Helder, o potencial unificador da poesia é o que lhe confere o seu caráter mágico. Em Llansol, por sua vez, esses encontros se dão, muitas vezes, como verdadeiros enigmas, ou, diria ela, “cenas fulgor”, cuja revelação no texto desperta-nos para esse poder da linguagem que os dois fazem questão de pôr em prática. No exemplo acima, temos uma palavra-enigma: “pomba”. É interessante observar que o próprio texto a isola entre travessões, como um apostrofo que nada explica, tampouco é decifrado. Sabemos apenas ser uma palavra que se impõe e se multiplica (“está a ser determinada em todos os sentidos”), ou “repercute”, para aproveitar o verbo escolhido por Llansol. Repare que, desta vez, o enigma não interrompe o fluxo do texto, mas, ao contrário, o deflagra. O aparecimento da palavra “pomba” no percurso do texto anuncia uma nova equivalência, uma nova união, desta vez entre os “sons naturais” e os “sons verbais”.

O texto quer nos dizer: não se trata de uma coisa *ou* outra, não é necessário fazer essa escolha. Ele é, paralelamente, uma coisa *e* outra, “e todas as areias e todas as formas ínfimas e preciosas de vida que / convergimos para eles”, os tais sons verbais/naturais, “e os cristalizamos num *ar* onde, / nem que seja por instantes, / possamos comunicar.” Esse *ar onde*, naturalmente, é o texto que, ele sim, repercute todos os sons e

sentidos que, dele, nos esforçarmos a ouvir, e dos quais desejamos obter a *síntese* moderna ou a *unidade* mística. O *ar onde* é o texto total, expressão que cunhei para me referir à ambição de totalidade e abrangência do mundo presente na textualidade llansoliana, e o texto total é o lugar da construção e da desconstrução do sentido, ao mesmo tempo que decifra seu próprio mistério, que olha para si mesmo, a examinar sua própria estratégia: como converter uns seres noutros no seu espaço mágico e, assim, comunicar.

Em *Um Falcão no Punho – Diário 1*, anterior a OVDP, Llansol já apresentara a sua concepção de escrita ao desenvolver uma reflexão sobre o diário, suscitando, necessariamente, o questionamento das categorias de "tempo" e "espaço" que permeiam este gênero.

"Tal como sou acompanhada pelos lagos _ as águas adormecidas naturais e duráveis _ de igual modo deve fazer parte da sombra,
que se desloca comigo,
inscrever os dias estendidos por longo período de tempo.

"No seu calendário deve impôr-se imediatamente a noção de noite - uma semana, um mês, um ano de noites. Sem o calendário, o fluir do tempo deve parecer-lhe incomensurável, e tornar-se um obstáculo à separação clara entre as figuras que voltam em períodos (perigos) regulares, ao mesmo ponto da abóboda."¹²

Observe que, enquanto “escrever” sugere um registro, propósito tradicional do diário, Gabriela prefere, em vez disso, “inscrever”, isto é, fazer uma marca, escrever dentro. Mas onde? A *inscrita* constitui uma marca dos (nos) dias, um fluxo a perseguir, a acompanhar outro. Tal como lidar com a água, inscrever os dias pressupõe saber cercar a sua fluidez, a sua falta de forma, dar-lhe limites, mesmo artificiais. A inscrita dos dias acompanha a sombra que acompanha o sujeito. E a sombra é a projeção do sujeito na paisagem, a sua marca movente, diríamos, que começa onde o corpo termina, sendo um seu prolongamento e o seu fim derradeiro. Sugestivo é pensar que duas sombras podem se tocar sem que os corpos efetivamente se esbarrem, e que, como sombra, dois corpos podem ser um só na paisagem. À sombra cabe a tarefa de reunir, na mesma extensão variável e contínua, o corpo do sujeito e o corpo dos dias que passam, dilatados, deformados como sombras perseguidas pelo corpo da linguagem. Por isso, não se pode escrever os dias nem as sombras. Apenas *inscrevê-los*, demarcando fronteiras, como o lugares do calendário. Inscrever dias é recortar sombras que se expandem e desaparecem...

Tornar-se legente deste texto demanda, portanto, a superação das incoerências mais aparentes e a associação semântica e lexical em torno de pequenos núcleos transitórios que estão sempre atravessando categorias tradicionais de sentido (tempo, espaço, ler, escrever, eu, outro, natureza, criação, luz, sombra), e reiterando, de uma forma ou de outra, o que é a experiência da escrita para a autora.

Agora voltaremos nossa atenção para a poesia de Herberto Helder, a identificar nela a mesma estrutura paisagística que observamos em Llansol. Se o sujeito olha a paisagem a partir de um ponto de vista, poderá haver um texto que inclua todos os pontos de vista? A julgar pela ambição de continuidade temporal e espacial revelada na obra dos dois autores, e pela semelhança entre seus procedimentos linguísticos, não seria equivocado pensar que essa é, de certa forma, uma utopia que eles compartilham. Se não a inclusão de todos os pontos de vista num único e grande texto, ao menos a posição do sujeito que deseja um encontro com todos eles. A mesma utopia que, em outros trabalhos, já chamei de *texto total*, referindo-me especificamente a Llansol, e que, para falar de Helder, preferi usar suas próprias palavras, *caligrafia extrema*. Tal utopia consiste em tratar o texto, ou o poema, como um lugar (ou um “acto”) de comunhão mágica entre os elementos da realidade, partindo de uma concepção de linguagem que se apropria do erotismo das coisas constantemente em contato, afetando-se e transformando-se, trocando sua energia vital e criadora¹³.

Daí falarmos, ao mesmo tempo, do poema como corpo e do texto como lugar de encontros e acolhimento, espacializando-os, conferindo-lhes dimensões físicas (altura, largura, profundidade) imaginárias – e por isso mesmo eróticas – que abrigariam esse fluxo de energia em trânsito, a que o sujeito, também imerso neste espaço, parece impor débeis fronteiras verbais (calendários, dias, sons que repercutem) e capturas efêmeras (frases interropidas, palavras-enigmas). A espacialização da vida engendrada pela escrita atende, o mais naturalmente possível, e ainda assim de forma artificial, ao desejo de transpor fronteiras, ao desejo do reencontro, da identidade perdida, da comunhão. O espaço reorganizado subjetivamente pelo olhar do poeta encena paisagens cujos limites se querem fictícios ou provisórios, voláteis ou ilógicos, surpreendentemente habitados. Mas essas paisagens em que os corpos e as palavras se deslocam e em que as metáforas, por outro lado, a tudo unificam, demarcam tão fortemente a existência de certos determinantes reais, fora do texto, duros e intransponíveis – limites ideológicos, políticos, culturais, econômicos –, quanto a vocação da linguagem para superá-los. Mixando-os, sem perdê-los de vista (as correntes que ligam as palavras às coisas, de que falamos mais no início deste trabalho), no seu caldeirão poético transgressor, a linguagem onde tudo é espaço, ou onde para tudo há espaço, devolve-os, esses determinantes reais, e os limites que deles descendem, assim fragilizados, a outros olhares seduzidos pelo texto. Focalizemos um primeiro fragmento retirado do poema *Elegia múltipla*:

“Havia um homem que corria pelo orvalho dentro.
O orvalho da muita manhã.
Corria de noite, como em meio da alegria,
pelo orvalho parado da noite.
Luzia no orvalho. Levava uma flecha
pelo orvalho dentro, como se estivesse a ser caçado
loucamente
por um caçador de que nada se sabia.
E era pelo orvalho dentro.

Brilhava.”¹⁴

Maria Estela Guedes fez, no seu livro sobre Herberto Helder já citado aqui, uma inteligente interpretação destes mesmos versos, que nos interessa recuperar aqui em parte, justamente aquela que diz respeito à relação do sujeito poético com o espaço que o cerca. Helder põe-se a descrever uma cena de caça – das muitas cenas primitivas, assim como as de dança, que gosta de trazer para seus poemas – em que quase não nos restam dúvidas sobre o papel e o lugar de cada personagem. Guedes observa que se trata de uma

“cena subaquática, também, com o homem perseguido reduzindo-se a proporções ínfimas para poder atravessar as gotas de orvalho; ou com o *orvalho da muita manhã* em volume bastante para permitir a completa imersão do corpo humano.”¹⁵

O poema joga, portanto, com os corpos, suas dimensões pequenas ou grandes, o espaço que ocupam ou disputam e sua capacidade de envolver ou adaptar-se a outro corpo com que manterão contato, modificando-o também. Embora a perseguição não ocorra efetivamente no mar, num rio ou lago, temos a predominância da água em torno deste corpo que brilha, um brilho próprio cuja incandescência, facilmente podemos completar com nossa imaginação, é refletida, como toda luz o é, pelas gotículas d’água. Assim é que este “homem que corria pelo orvalho dentro” faz com ele uma comunhão de luz capaz de alterar a percepção que temos de sua luz própria, fundindo-se parcialmente com as gotas que, no entanto, não param de cair. Tampouco o homem pára de correr. Uma cena verdadeiramente bela, mas cujo efeito de fotografia seria difícil de reproduzir até para os cineastas mais experientes. E conclui a autora: “Os dois corpos juntam-se – água e homem – e o seu brilho alaga o negro lençol da noite.”¹⁶ Outro aspecto mencionado por Maria Estela a respeito do poema de Helder faz eco com a nossa leitura dos fragmentos de Llansol. Ela fala de uma

“emoção que se espacializa – *em meio da alegria* –, tomando-se metáfora de orvalho: o homem move-se dentro da alegria como se move dentro do orvalho. Quer dizer que a luz vem de dentro do corpo, gerada pela alegria, e daí irradia para os elementos do cenário onde decorre a ação.”¹⁷

Temos, então, que a alegria é um lugar onde nos podemos mover, um lugar-água, que nos envolve e onde, por menor que seja a gota, orvalho que era, podemos caber inteiramente. A alegria é o orvalho onde o homem perseguido se move e com que se funde, não obstante ela venha de dentro dele, como (a) luz. Mas está, ao mesmo tempo, do lado de fora, nas gotas que esqueceram de simplesmente molhar, para refletir. A alegria está dentro e fora, é a luz e o orvalho que a reflete, traspassa o homem e ilumina o orvalho em que ele, novamente, submerge iluminado. A alegria sai do homem e não sai. E assim, no texto mágico, a água conduz também uma outra espécie de eletricidade, igualmente capaz de converter-se em movimento (“um homem que *corria* pelo orvalho dentro”) e luz (“*Luzia* no orvalho”, “*Brilhava*.”), chamada alegria. Para finalizar, observemos, ainda, o segundo fragmento do poema: “O orvalho da muita manhã.” Nele, o advérbio *muita*,

sintaticamente ligado à palavra *manhã*, na verdade, intensifica o orvalho, garantindo-lhe o volume necessário para que o corpo do homem nele fique submerso. Jogo de inversão em que o autor, mais uma vez, confere ao tempo – a manhã, primeira parte do dia – caráter espacial: o volume do orvalho expande, por extensão, metonimicamente, o volume da manhã.

O que podemos confirmar desde aqui é que não só a emoção se espacializa, como muito apropriadamente escreveu Guedes, mas também o pensamento, o poema se espacializam. E, portanto, estão sujeitos à deformação em todas as suas dimensões. Isso equivaleria dizer, em larga medida, que tanto o pensamento quanto o poema ganham corpos que, por sua vez, ocupam espaços e neles se movimentam, sendo o próprio corpo um espaço a ser ocupado/tocado/atravessado por outros corpos, cujos limites e superfícies precariamente os vão distinguindo nesta interação. Tudo no texto é um lugar onde o sujeito está e onde encontra com outros, vivos e mortos, criaturas e criadores, sendo o próprio texto o Lugar por excelência. O outro também é um lugar onde o sujeito habita, um corpo do qual se alimenta, como o homem foi capaz de penetrar o espaço interno do orvalho com sua alegria, potencializando-a como luz na propriedade refletora da água. Só como lugares os seres podem experimentar o verdadeiro encontro que é a fusão, o afeto que é, ao fim e ao cabo, a metamorfose.

Tem-se, aí, a base metamórfica fulcral sobre a qual se assentarão quaisquer propostas futuras de apropriação de um corpo pelo outro, de um espaço pelo outro, de uma tradição pela outra. A linguagem permite ao sujeito (re)criar este mundo de espaços comunicantes e interseccionáveis onde habitar e mover(-se) é ser, onde transformar(-se) é reformular e reconhecer, mas sobretudo comunicar, e onde ser e comunicar é, novamente, criar espaços e (re)ligá-los.

De volta ao tema da paisagem, eis a mais simples de suas utopias: a preservação renovada na interligação dos espaços. A sua complexidade corre por conta das articulações que cada autor, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol, fará para concretizar essas ideias, ou princípios ideológicos, ou, em outras palavras, essa sua ética no texto. A partir destas conclusões, torna-se fácil entender por que a metáfora do *lugar* é uma das chaves para compreender essas duas obras. A seguir, reproduzo um poema completo de Helder, cujas partes sublinhadas por mim comentarei mais rapidamente, procurando sempre uma coerência com as constatações que já apresentei até agora. Trata-se do texto 3 de *Antropofagias*:

Afinal a ideia é sempre a mesma o bailarino a pôr o pé
no sítio uma coisa muito forte
na cabeça no coração nos intestinos no nosso próprio pé
pode imaginar-se a ventania quer dizer
«o que acontece ao ar» é a dança
pois vejam o que está a fazer o bailarino que desata por aí fora
(por «aí dentro» seria melhor) ele varre o espaço
se me permitem varre-o com muita evidência

somos obrigados a «ver isso»[1]
que faz o pé forte no sítio forte o pé leve no sítio leve
o sítio rítmico no pé rítmico?
e digo assim porque se trata do princípio «de cima para baixo
de baixo para cima»
que faz? que fazem? oh apenas um pouco de geometria
em termos de tempo um pouco de velocidade
em termos de espaço dentro de tempo
«vamos lá encher o tempo com rapidez de espaço»[2]
pensam os pés dele quando o ar está pronto
o «problema» do bailarino é coisa que não interessa por aí além
mas são chegados os tempos da agonia
estamos «exaltados» com este pensamento de morte
é preciso pensar no «ritmo» é uma das nossas congeminções exaltadas
na realidade algo se transformou desde que ele começou a dançar[3]
sem qualquer auxílio excepto
não haver ainda nomes para «isso» e haver os ingredientes
do espectáculo i. e. a qualidade «forte» do sítio
e pés
esperem pela abertura de negociações entre «não» e «sim»
hão-de ver como coisas dessas se passam
não vai ser fácil os recursos de designação as acomodações várias
já se não encontram às ordens de vossências
comecem a aperceber-se da «energia» como «instrumento»
de criar «situações cheias de novidade»
vai haver muito nevoeiro nessas cabeças
e ainda «o coração caiu-lhe aos pés» o banal
a contas com o inesperado talvez então se tenha a ideia de murmurar
«os pés subiram-lhe ao coração»
pois vão dizendo que exagero logo se verá[4]
também Jorge Luis Borges escreveu esta coisa um nadinha espantosa
«a lua da qual tinha caído um leão» nunca se pode saber
maças caem Newton cai na armadilha
quedas não faltam umas por causa das outras
os impérios caem etc. o assunto do bailarino cai
mas sempre em cima da cabeça e estamos para ver
Cristo a andar sobre as águas é ainda o caso do bailarino
«o estilo»
claro que «isto» apavora
a dança faz parte do medo se assim me posso exprimir¹⁸

No poema de Helder, as linhas sublinhadas e os trechos numerados são interferências minhas. De modo que, no trecho 1, que vai do primeiro ao nono verso, percebemos, mais uma vez, a conexão ou fusão corpo-natureza como pressuposto para a criação estética (dança, poesia), já que “por aí fora” equivale a “por aí dentro”. Na dança descrita pelo texto, como ritual primitivo, assim como a caça que vimos antes, outra vez o corpo (cabeça, coração, intestinos, pé) e elementos da paisagem natural (sítio = solo, espaço, ventania) são

redefinidos reciprocamente. Lembremos que esta reciprocidade é também um princípio essencial da filosofia spinosista acatada por Llansol. Tanto para ela quanto para o nosso poeta, a criação estética é um procedimento de redefinição recíproca, contínua, consciente e ética do homem e da natureza, do sujeito e da paisagem, de encontro constante de novos sentidos, valorizando essa mútua vulnerabilidade e, consequentemente, desejando sua preservação. Tal compreensão tem um vínculo não muito distante, portanto, com os valores ecológicos que, só a partir do final do século XX, tentamos incutir nas novas gerações. Ela nasce, porém, não de uma ameaça biológica ou climática, mas de uma sensibilização erótica verdadeira e original com o que viemos até aqui chamando de paisagem, a qual leva, por sua vez, a uma ética também verdadeira.

No trecho 2 do poema, que vai do décimo ao décimo sétimo verso, a criação (dança) é a oportunidade de interferir nos elementos da paisagem. Dessa interferência são geradas novas configurações e relações entre o sujeito e esses elementos: a força ou a leveza, o ritmo, a direção do movimento, a velocidade. Já no trecho 3, do décimo oitavo ao vigésimo terceiro verso, temos uma relação profunda entre a consciência sensível do corpo e a consciência ética do pensamento. O fascínio da subjetividade com a paisagem, como se vê, é o primeiro pré-requisito para a rediscussão dos velhos valores humanistas e para a construção de uma nova ética necessária à sobrevivência, questões que não se separam de uma reflexão sobre a própria criação poética: “*pensam os pés dele quando o ar está pronto / o «problema» do bailarino é coisa que não interessa por aí além / mas são chegados os tempos da agonia / estamos «exaltados» com este pensamento de morte / é preciso pensar no «ritmo» é uma das nossas congeminções exaltadas*” (grifos meus).

Por fim, no trecho 4, que vai do vigésimo quarto ao trigésimo oitavo verso, otimismo e esperança. O eu poético crê que “na realidade algo se transformou desde que ele começou a dançar”. Mesmo em “não haver ainda nomes para «isso»”, e justamente por isso pensamos e tentamos a melhor forma de dizer, por isso fazem-se poemas, por isso existem poetas. Vejamos, agora, um excerto do fragmento IV de *Do Mundo*:

Se se pudesse, se um insecto exímio pudesse,
com o seu nome do princípio,
entrar numa turquesa, monstruosa pela amplitude
da cor e do exemplo,
se até ao coração da pedra e dele mesmo
devorasse a matéria exaltada,
por si e por ela e pelo nome primeiro ficaria
vivo: profundamente
num único nó de corpo,
e brilharia até se consumir
de si, todo __ e a terra, suportaria ela
o poema disso?¹⁹

O inseto funde-se com a pedra. O "nó de corpo" formado pelos corpos do inseto e da pedra é a alegoria de um encontro que ganha dimensões infinitas. Uma transformação, uma fusão alquímica de

substâncias, diria Maria Lúcia Dal Farra. Ou de vivos, diria Llansol. As implicações não são menores do que a morte e a vida, temáticas reincidentes em Herberto Helder e Maria Gabriela. De novo, o poema é um *ato* ou uma *intervenção*, ou ainda um *lugar* de coesão, de metamorfose, um acontecimento mágico, um *nó*, uma *cena-fulgor*.

5

Operar a mutação é um procedimento que se evidencia na escrita, em HH, e a antecede, em MGL, na leitura do fluxo contínuo que sua escrita pretende acompanhar. É a deformação do corpo da linguagem, suas conexões semânticas e sintáticas imprevistas, suas interrupções e conversões abruptas, são esse recursos tão semelhantes que aproximam os dois de um campo magnético comum, necessário (1) à ordenação do caos pelo estilo, desejo do poeta – "estilo é um modo sutil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação."²⁰ –, ou (2) à rendição afetiva à diversidade da vida – "o encontro inesperado do diverso"²¹ pela leitura-escrita incessante do mundo, poética de Llansol. Tanto em um quanto no outro, verifica-se uma confiança, e por que não, uma religiosidade da linguagem, onde seriam possíveis todas as transformações e encontros.

Retomando Magalhães, aqui não são mais as referências ou filiações ideológicas que importam, senão a habilidade do corpo da linguagem de encarnar qualquer ideologia da cultura. Encarnar é diferente de parafrasear. Isso é difícil, uma linguagem não reprodutora, não redundante. Assim, o que chamo de *caligrafia extrema* nestes autores é, como tentei demonstrar, o lugar de linguagem criado por eles para o encontro e a transfiguração, motores de suas poéticas. Seus versos ou sua prosa inclassificável são flutuações do mesmo impulso de conexão com tudo que vive, abrem-se sempre como espaços utópicos (um paradoxo?) assegurados não por limites evidentes, ou convenientes, sequer por uma clara fronteira com o real, mas espaços definidos por uma presença constante e obsessiva que a tudo inclui e subverte ao seu deserto normativo: a presença móvel da linguagem, sempre a atualizar outras presenças, a encenar outras figuras. Ao promoverem a metamorfose e a integração com a alteridade, via citação e metáfora, suas poéticas lançam uma carga de otimismo, uma perspectiva positiva do trabalho poético sobre a tendência cética da poesia portuguesa contemporânea, assumida no próprio corpo do texto. E, sinceramente, essa é a razão principal de minha identificação com suas obras.

Talvez esse lugar mágico de linguagem diga-nos mais sobre um novo tipo de humanismo, novo porque encarnado, do que sobre velhos discursos, embora também os retome como questionamento e referência. Um humanismo não antropocêntrico, tampouco apenas naturalista, mas que tem no homem, ainda, a oferta de um vínculo: paisagens ao mesmo tempo coletivas e particulares, congregações sutis. Um humanismo que parte da criação, dom assumido tanto por Helder quanto por Llansol, rumo a uma ética cujos princípios instalam-se no corpo mesmo do discurso, e não apenas como referências exteriores, a redefinir os

caminhos políticos desse discurso, o caminho da poesia, o caminho da literatura, inseparável de nossas escolhas estéticas.

REFERÊNCIAS

BARRENTO, João. O ressaltado de uma frase. In: *Jornal Público (Mil Folhas)*, 15/02/2003.

COLLOT, Michel. A teoria da paisagem. In: ROGER, Alain (dir.). *La théorie du paysage en France (1974-1994)*. Syssel: Cham Vallon, 1995.

CRUZ, Paula Cristina Oliveira da. *Restos: o exercício crítico e poético de Joaquim Manuel Magalhães*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Minho, 2002.

ECO, Umberto. *As formas do conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FARRA, Maria Lucia Dal. *A Alquimia da Linguagem. Leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*. Lisboa: Imprensa Nacional (Casa da Moeda), 1986.

GUEDES, Maria Estela. *Herberto Helder poeta obscuro*. Lisboa: Margens do Texto, 1979.

HELDER, Herberto. *A Colher na Boca*. Lisboa: Edições Ática, Junho de 1961.

_____. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1979.

_____. *Poesia Toda*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996.

_____. *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Os Passos em Volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho – Diário I*. Lisboa: Rolim, 1985.

_____. *Lisboaleipzig I – O Encontro Inesperado do Diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

_____. *Onde Vais, Drama-Poesia*. Lisboa: Relógio D'água, 2000.

NOTAS

¹ Magalhães, 1981, p.124.

² Collot, 1995.

³ HELDER, Herberto. Fonte: < www.triplov.org>, postado em 29/11/2004.

⁴ Helder, 1979, p. 23.

⁵ Helder, 1979, p. 56-57.

⁶ Guedes, 1979, p. 49.

⁷ Magalhães, 1981, p. 124.

⁸ Eco, 2001, p. 77-78.

⁹ Cruz, 2002, resumo.

¹⁰ Llansol, 2002, p. 11.

¹¹ Llansol, 2002, p. 221.

¹² Llansol, 1985, p. 7.

¹³ Spinoza, 1996. É na filosofia seiscentista de Spinoza que Llansol buscará uma de suas maiores inspirações, transformando seu próprio texto numa concretização sempre atualizada do conceito de afeto demonstrado geometricamente pelo filósofo. Simplificadamente, segundo ele, todos os seres se afetam, direta ou indiretamente (via pensamento, mesmo na distância temporal ou espacial), e se transformam, determinando o aumento ou a diminuição do que ele chama de potência de viver/existir de cada um.

¹⁴ Helder *apud* Guedes, 1979, p. 12-13.

¹⁵ Guedes, 1979, p. 13.

¹⁶ Guedes, 1979, p. 13.

¹⁷ Guedes, 1979, p. 13.

¹⁸ Helder, 2004, p. 278-279.

¹⁹ Helder, 2000, p. 142.

²⁰ Helder, 2005, p.11.

²¹ Llansol, 1994, p. 6.

MERO ENTRETENIMENTO? A REALIDADE SOCIAL SOB OS OLHARES CAMILIANO E MACEDIANO

Luciene Marie Pavanelo - USP¹

Quando pensamos em Camilo Castelo Branco e Joaquim Manuel de Macedo, nossa memória escolar nos remete a *Amor de Perdição* e *A Moreninha*, dois dos exemplares canônicos da ficção romântica portuguesa e brasileira. Enquanto o primeiro é tido pela historiografia literária como “a quinta essência do lirismo passional”¹, nas palavras de Fidelino de Figueiredo em *Literatura Portuguesa*, o segundo é caracterizado pelos estudos literários, de acordo com *A Literatura Brasileira* de José Aderaldo Castello, em sua “ingenuidade e pureza sentimental”².

Tais definições justificam a presença desses autores no capítulo sobre o romantismo ou, ainda, o ultra-romantismo, nas diversas *histórias de literatura* portuguesa e brasileira, apesar de terem publicado entre as décadas de 1840 e 1880, e, portanto, terem vivido durante o período romântico e o realista – cujas barreiras são, de fato, difusas, uma vez que o romance realista francês já era lido no Brasil e em Portugal nos primórdios do romantismo. Sabemos que as *histórias de literatura*, aliás, pouco diferem entre si, uma vez que apresentam uma mesma lista de escritores e obras escolhidas – o cânone –, além de uma mesma leitura para essas obras – a canônica. Roberto Reis explica que a historiografia literária é “ainda bastante norteadas pelo conceito estético dos ‘estilos de época’”³, o que acaba servindo como critério de seleção para a entrada no cânone – pertence ao cânone aquele autor que puder ser encaixado em determinado “estilo de época”; aquele que constitui um desvio é automaticamente excluído –, ditando também a leitura das obras, presas pelos limites que o rótulo do “estilo de época” do qual supostamente fazem parte acaba impondo. Além disso,

um número expressivo de histórias literárias e de estudos sobre a literatura brasileira está orientado por um paradigma nacionalista e um vetor teleológico: a crítica, engajada num processo de “emancipação” da cultura brasileira da dependência que a tem acossado desde os tempos coloniais, projeta a sua ideologia no *corpus* literário e como que tende a avaliar os

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP e bolsista da CAPES.

textos e escritores em função do grau maior ou menor de “nacionalidade” que porventura contenham⁴.

A questão da nacionalidade é também imprescindível para os estudos literários em Portugal, tendo-se em vista a importância, por exemplo, da reflexão de Eduardo Lourenço sobre a construção da identidade portuguesa. É o viés nacionalista que embasa um elogio como o que António José Saraiva e Óscar Lopes fizeram na clássica *História da Literatura Portuguesa* acerca de Camilo: “a sua obra traz até nós o palpitar humano das províncias nortenhas no seu tempo, com uma vida que nenhum outro ficcionista voltou a captar”⁵. Tal análise é semelhante à feita por Afrânio Coutinho e Galante de Sousa, sobre Macedo, na *Enciclopédia de Literatura Brasileira*: segundo os críticos, “ninguém lhe pode negar [...] o caráter essencialmente brasileiro da obra [...], o senso de observação dos nossos costumes, [...] a exatidão do retrato da sociedade de uma época que foi a sua e da qual ele é indiscutivelmente, no terreno da ficção, o mais fiel fotógrafo”⁶.

Ao sentimentalismo e ao nacionalismo soma-se a imagem depreciativa de escritores comerciais, voltados ao entretenimento, embasada no fato de terem buscado viver de sua pena – Camilo, nesse sentido, foi mais feliz do que Macedo, que teve de conjugar o ofício literário com outros tipos de trabalho – e terem publicado uma produção vasta e diversa – Camilo publicou 137 títulos, distribuídos em 180 volumes, entre romances, contos, poemas, peças de teatro, traduções, histórias e críticas literárias⁷; Macedo escreveu vinte romances, doze peças de teatro, um poema e mais de dez volumes de variedades⁸ –, que acabou sendo apagada em detrimento da sobrevivência e da supervalorização de *A Moreninha* e *Amor de Perdição*. João Soares Carvalho defende, na recente *História da Literatura Portuguesa*, que “Camilo não tem obras de grande profundidade”; segundo o crítico, o autor, “tendo de escrever para viver, não teve tempo para fazer uma boa e desejável observação das pessoas e das coisas, usando apenas a sua genial imaginação, subordinada a temas corriqueiros, folhetinescos, que ia repetindo, numa lamentável monotonia”⁹. Luiz Roncari, em *Literatura Brasileira*, por sua vez, é mais incisivo: para ele, “com *A Moreninha*, o romance começa no Brasil pela sua pior vertente, que depois será dominante nas telenovelas, criando uma falsa imagem do país e de sua formação social”¹⁰.

Devemos ter um olhar cauteloso para tais afirmações, uma vez que podem carregar juízos de valor questionáveis – como a premissa de que a literatura de massa¹¹

carece de profundidade e, portanto, é indigna de uma análise mais detida. Segundo essa premissa, os *mass media*, “feitos para o entretenimento e o lazer, são estudados para empenharem unicamente o nível superficial da nossa atenção”¹². Concordamos, por outro lado, com Umberto Eco, que denuncia que “certamente não é sem motivos buscarmos na raiz de cada ato de intolerância para com a cultura de massa uma raiz aristocrática, um desprezo que só aparentemente se dirige à cultura de massa, mas que, na verdade, aponta contra as massas”¹³. Nesse sentido, é interessante pensarmos na seguinte reflexão de Jaime Ginzburg, apoiada em Adorno, sobre a formação do cânone:

O pensamento autoritário constantemente opera com esse procedimento: elabora concepções de conhecimento baseadas na generalização; estabelece essas concepções como parâmetro de valorização para a totalidade da experiência; justifica a desvalorização e a exclusão de certos elementos com base na irrelevância do que foge ao padrão, instituindo um círculo vicioso que reforça seus próprios valores sistematicamente¹⁴.

Parte dos estudos literários nutre certa ojeriza em relação à literatura de entretenimento porque a colocam em oposição à “alta literatura”, que supostamente seria destruída, juntamente com os seus valores, pela cultura de massa. Assim, o papel da literatura – e, mais precisamente, do crítico – seria “preservar um mundo de valores contra a selva da cultura de massas”¹⁵, utilizando-se, para isso, do cânone, “um perene e exemplar conjunto de obras [...], um patrimônio da humanidade”¹⁶, as quais supostamente “contêm verdades inquestionáveis, atemporais e universais, transcendem o seu momento histórico e fornecem um modelo a ser seguido”¹⁷.

É por isso que *Amor de Perdição* e *A Moreninha* são aclamados por seu sentimentalismo – o amor, afinal, teria um valor “atemporal e universal”, além de ser tema majoritário do romantismo, “estilo de época” no qual Camilo e Macedo são encaixotados. E é também por esse motivo que, paradoxalmente, esses autores são vistos de forma negativa por alguns críticos, uma vez que escreviam em folhetim – um dos primeiros veículos da cultura de massa –, gênero que possui um viés claramente comercial, pois a sua receptividade perante o público muitas vezes ditava a venda dos jornais, havendo, assim, a necessidade de agradar ao leitor fornecendo o entretenimento que ele desejava.

De acordo com Eco, no entanto, “a indústria editorial distingue-se da dos dentifrícios pelo seguinte: nela se acham inseridos homens de cultura, para os quais o fim primário (nos melhores casos) não é a produção de um livro para vender, mas a

produção de valores”¹⁸. Dessa forma, “ao lado de ‘produtores de objetos de consumo cultural’, agem ‘produtores de cultura’ que aceitam o sistema da indústria do livro para fins que dele exorbitam”¹⁹. É necessário também pontuarmos que a barreira entre a “alta cultura” e a cultura de massa não é tão clara como alguns críticos a supõem. Utilizando-nos das palavras de Eco, “creio que possa existir um romance entendido como obra de entretenimento (bem de consumo), dotado de validade estética e capaz de veicular valores originais”²⁰. Além disso,

a diferença de nível entre os vários produtos não constitui *a priori* uma diferença de valor, mas uma diferença da relação frutiva, na qual cada um de nós alternadamente se coloca [...]. Cada um de nós pode ser um e outro, em diversos momentos de um mesmo dia, num caso, buscando uma excitação do tipo altamente especializada, no outro, uma forma de entretenimento capaz de veicular uma categoria de valores específica²¹.

Assim sendo, se a leitura canônica acaba constituindo um obstáculo para a análise, no nosso caso, das obras de Camilo e Macedo – que acabam limitadas às definições de “sentimentalismo”, “nacionalismo” e “entretenimento (alienado)” –, é necessário lançarmos mão de outros instrumentos. Nesse sentido, os estudos culturais se mostram muito úteis, pois “questionam a produção de hierarquias sociais e políticas a partir de oposições entre [...] níveis de cultura – por exemplo, alta e baixa, cultura de elite e cultura de massa. A consequência natural desse debate é a revisão dos cânones estéticos”²². Para isso, temos de “mudar não só o que se estuda, mas também, de forma crucial, como se estuda”²³, ou seja, não podemos estudar apenas aquilo que está no cânone – no caso de Camilo e Macedo, *Amor de Perdição* e *A Moreninha* –, nem podemos nos ater à leitura canônica, comumente feita dessas obras.

É importante, antes de tudo, pontuarmos que a leitura canônica pode, de fato, ser fundamentada nas obras de Camilo e Macedo, uma vez que essas possuem, em sua maioria, uma temática sentimental e uma ambientação de viés, por vezes, nacionalista, além de terem sido escritas para serem vendidas e consumidas como entretenimento. A nosso ver, no entanto, muitos desses romances são, na acepção de Ítalo Calvino, clássicos, uma vez que, apesar da visão sedimentada que encontramos nas histórias literárias, “quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos”²⁴, nunca terminando “de dizer aquilo que tinha[m] para dizer”²⁵. Assim, um dos aspectos que a análise institucionalizada da ficção camiliana e macediana deixa de contemplar é a crítica social, elemento que destoaria de sua definição (negativa) como literatura de

entretenimento. Vejamos como a crítica social aparece em algumas passagens desses autores.

Em *Coração, Cabeça e Estômago* (1862), por exemplo, Camilo nos apresenta um personagem que pautou a sua vida no idealismo romântico, tendo sido primeiramente enganado pelas mulheres – que muito diferiam da imagem de “mulher anjo” projetada por ele, uma imagem falsa e, portanto, distante da realidade –, e depois ignorado e ridicularizado no meio intelectual, por suas pretensões de reformar a sociedade através de seus escritos – havendo aqui a reflexão sobre a função da arte e da literatura na mudança social. No final da obra, o protagonista finalmente é reconhecido pela opinião pública, conseguindo eleger-se regedor por meios escusos, trapaceando seu oponente. Uma vez eleito presidente da Câmara, ele se mostra oportunista e corrupto: “Estreou-se nas funções municipais mandando construir uma porca nova para o sino da igreja, e compor uma estrada descalçada que lhe passava à porta; depois propôs em sessão que se pedisse ao Governo uma estrada do Porto a Chaves, com um ramal por Soutelo [onde morava]”²⁶. Dessa forma, consegue casar-se com uma morgada rica e passa os seus dias na fartura, tendo logrado os seus credores, mostrando que neste mundo vive bem aqueles cujos princípios não são regidos pela ética. Sua morte por caquexia, provocada pelo excesso de comida, porém, simboliza a vida vazia e sem sentido que acompanha o acúmulo de capital. Temos também nesse romance uma passagem em que o narrador descreve, de forma explícita, a corrupção da alta burguesia do Porto:

Cansei-me de ouvir dizer que a segunda cidade de Portugal é um enxame de moedeiros falsos, de contrabandistas, de mercadores de negros, de exportadores de escravos, e de magistrados de alquilaria. Venalidade, crueza e latrocínio são os três eixos capitais sobre que roda [...] o maquinismo social de cem mil almas.

[...] Ali, o viver íntimo tem faces desconhecidas ao olho da polícia, e da economia social. Conhecem-se as librés dos chatins de negros; discrimina-se pelo brasão o fabricante de notas falsas, do outro seu colega heráldico, opulentado em roubos ao fisco; ignora-se, todavia, o mais observável e ponderoso da biografia desses vultos, que a fortuna estúpida colocou à frente dos destinos e da civilização do Porto²⁷.

Macedo, por sua vez, em *A Carteira de Meu Tio* (1855) e sua continuação, *Memórias do Sobrinho de Meu Tio* (1868), faz uma interessante sátira política, na qual apresenta um narrador-personagem corrupto, cujo objetivo, como ele mesmo afirma no segundo livro, é “explorar a mina abundantíssima da política; não sou pior que muitos

outros que têm enriquecido, *dedicando-se* ao serviço do Estado: francamente: eu desejo arranjar vida esplêndida, mamando nas tetas do tesouro público”²⁸. A questão do favor como mediação de todas as relações de poder em nosso país, tema até hoje atual e analisado por Schwarz na obra de Machado, já encontra a sua crítica na obra publicada por Macedo em 1855:

Pois deveras será necessário estudar nos livros dos homens, ou ainda mesmo no da experiência, para um *moço de esperanças*, como eu, ou qualquer outro tornar-se apto para ser deputado, presidente de província, ou ministro de estado?... Eu entendo que não. Nos bailes, nos teatros, nas visitas e nos cumprimentos é que se demonstram os futuros estadistas: vale mais uma carta de um compadre ou sócio de ministro, mais ainda a recomendação da Exma. quarentona com quem dançamos, e passeamos no baile, do que um diploma da mais célebre academia, e as provas as mais evidentes de uma inteligência superior. O patronato é a placenta da sabedoria, e a medida do mérito: tomara eu ser afilhado de algum bom padrinho, que verão como fico imediatamente sábio, e até mesmo benemérito da pátria!²⁹.

A crítica do dinheiro como mediador das relações interpessoais e, particularmente, amorosas, pode ser encontrada em muitos romances desses autores, o que acaba contrastando com a sua imagem como escritores de histórias meramente sentimentais, mostrando a visão que possuem da realidade social. Nas *Memórias do Sobrinho de Meu Tio* (1868), ao aceitar o pedido de casamento de seu primo rico, a personagem explica que preteriu o seu antigo namorado, “aliás um bonito moço”, mas “pobre”, porque este esperava a herança de um parente, que morreu sem deixar testamento, ficando “sem real o meu pretendente: a poesia do meu amor morreu com a morte do milionário, e portanto...”³⁰. Em *Vinte Horas de Liteira* (1864), por sua vez, o narrador camiliano discorre acerca da sobreposição do dinheiro ao amor, algo, segundo ele, habitual e totalmente aceito pela sociedade:

Casou com ela justamente porque era rica? [...] E cuidas tu que a irrisão pública os mortifica? [...] A irrisão pública deixou de os mortificar desde que eles patinharam no lameiral comum, e provaram que as leis do espírito tanto alçam a gente à idealidade, quanto as leis invioláveis da matéria nos puxam para a doce e suave estupidez de possuir cem contos de réis³¹.

O mesmo tipo de crítica social, aliás, pode ser encontrado em obras sentimentais como *Amor de Perdição* e *A Moreninha*. No primeiro, o narrador camiliano relata numa cômica nota de rodapé a história de um homem que procura um advogado por ter sido abandonado por sua esposa, que fugira com o seu dinheiro. Em vez de se preocupar com a traição, o marido estava interessado em reaver o seu capital: “o que eu queria era o

meu dinheiro, senhor doutor, a mulher deixá-la ir, que tem cinquenta anos”³². Em outra passagem, um dos personagens do romance tenta convencer o protagonista a esquecer a sua amada, afirmando que “um homem rico e fidalgo como Vossa Senhoria, onde quer topa uma com um palmo de cara como se quer, e um dote de encher o olho”³³. A heroína, por sua vez, é ironicamente descrita em sua “presumível ignorância [...] em coisas materiais da vida”: segundo o narrador, “ela esperava que seu velho pai falecesse para, senhora sua, lhe dar [a seu amado], com o coração, o seu grande patrimônio”³⁴.

Já em *A Moreninha*, o narrador macediano explica o motivo dos aplausos que a protagonista recebera de seus convidados: “não há nada mais natural; ela era a neta da dona da casa, além de ser moça e rica”³⁵. A dona da casa, avó de um dos rapazes personagens do romance, é assunto de uma fala jocosa entre eles: “e ela, que possui talvez seus duzentos mil cruzados [...]. Olha, se é assim, e tua avó se lembrasse de querer casar comigo [...], juro que mais depressa daria o meu ‘recebo a vós’ aos cobres da velha, do que a qualquer das nossas ‘toma-larguras’ da moda”³⁶. O narrador também denuncia, numa das modinhas reproduzidas na obra, que “Os velhos não devem / Formar exceção, / Porquanto eles são / Um grande partido; / Que, em falta de moço / Que fortuna faça, / Nunca foi desgraça / Um velho marido”³⁷. Em *O Moço Loiro* (1845), o segundo romance mais famoso de Macedo, também classificado como sentimental, a amiga da heroína conclui em certa passagem: “e ainda que tu e eu fôssemos feias, é tudo isso muito indiferente para acharmos, quem nos proteste amar, e queira casar conosco [...]. Porque somos ricas”³⁸.

Procuramos, através desses breves exemplos, mostrar que a ficção camiliana e a macediana, sendo entretenimento, veiculam também uma arguta crítica à sociedade, merecendo uma análise mais detida, que pode vir a ajudar na compreensão tanto de suas obras como do contexto sócio-cultural oitocentista português e brasileiro. Independentemente de um maior ou menor grau de idealismo – Macedo acreditava no papel da literatura na reforma dos costumes, enquanto Camilo parecia ser mais cético –, o fato é que esses autores faziam de sua arte um instrumento de reflexão social, mostrando ter uma visão muito mais realista de sociedade do que a leitura canônica feita deles deixa entrever. Conjugando crítica e entretenimento, eram bons vendedores de histórias, mas, parafraseando Umberto Eco, não deixavam de dizer aquilo que tinham para dizer.

REFERÊNCIAS

CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 9-16.

CANDIDO, Antonio. O honrado e facundo Joaquim Manuel de Macedo. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007, p. 453-461.

CARVALHO, João Soares. Camilo Castelo Branco. In: MACHADO, Álvaro Manuel et al. *História da literatura portuguesa*. v. 4. Mem Martins: Publicações Alfa, 2003, p. 343-394.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 1999.

CASTELO BRANCO, Camilo. Amor de perdição: memórias de uma família. *Obras completas*. v. 3. Porto: Lello & Irmão, 1984, p. 373-547.

_____. Coração, cabeça e estômago. *Obras completas*. v. 3. Porto: Lello & Irmão, 1984, p. 715-875.

_____. *Vinte horas de liteira*. 2. ed. Lisboa: Ulmeiro, 1989.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de (Dir.). *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2. ed., v. 2. São Paulo: Global Editora; Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/DNL/Academia Brasileira de Letras, 2001.

ECO, Umberto. Cultura de massa e “níveis” de cultura. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 33-67.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Estudos culturais: uma perspectiva histórica. *Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 21-58.

FIGUEIREDO, Fidelino de. *Literatura portuguesa: desenvolvimento histórico das origens à atualidade*. Rio de Janeiro: Noite, 1941.

FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, cabeça e estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. IX-L.

GINZBURG, Jaime. Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura. *Revista de letras*, São Paulo, v. 1, n. 44, p. 97-111, 2004.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A carteira de meu tio*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.

_____. *Memórias do sobrinho de meu tio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O moço loiro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *A moreninha*. 25. ed. São Paulo: Ática, 1994.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 65-92.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. *Os romances em folhetins no Brasil: 1830 à atualidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

NOTAS

¹ Figueiredo, 1941, p. 283.

² Castello, 1999, p. 236.

³ Reis, 1992, p. 80.

⁴ Reis, 1992, p. 80-81.

⁵ Saraiva; Lopes, 1996, p. 779.

⁶ Coutinho; Sousa, 2001, p. 984.

⁷ Cf. Franchetti, 2003, p. IX-L.

⁸ Cf. Candido, 2007, p. 454.

⁹ Carvalho, 2003, p. 389.

¹⁰ Roncari, 2002, p. 535.

¹¹ Como sabemos, no século XIX somente uma pequena parcela da população portuguesa e brasileira – sobretudo, feminina – era alfabetizada e tinha acesso aos romances de folhetim. No entanto, parece-nos adequado falar em uma incipiente “literatura de massa”, uma vez que, como afirma José Ramos Tinhorão, o folhetim romântico transformou-se “na primeira expressão ficcional realmente de massa da era moderna” (Tinhorão, 1994, p. 9), atingindo um maior número de pessoas e adquirindo estatuto de mercadoria.

¹² Eco, 1970, p. 41.

¹³ Eco, 1970, p. 36.

¹⁴ Ginzburg, 2004, p. 104.

¹⁵ Cevasco, 2003, p. 142.

¹⁶ Reis, 1992, p. 70.

¹⁷ Reis, 1992, p. 71.

¹⁸ Eco, 1970, p. 50.

¹⁹ Eco, 1970, p. 50.

²⁰ Eco, 1970, p. 56.

²¹ Eco, 1970, p. 58.

²² Escosteguy, 2001, p. 41.

²³ Cevasco, 2003, p. 148.

²⁴ Calvino, 1993, p. 12.

²⁵ Calvino, 1993, p. 11.

²⁶ Castelo Branco, 1984, p. 861-862.

²⁷ Castelo Branco, 1984, p. 818.

²⁸ Macedo, 1995, p. 90-91, grifo do autor.

²⁹ Macedo, 2008, p. 21, grifo do autor.

³⁰ Macedo, 1995, p. 164-165.

³¹ Castelo Branco, 1989, p. 155.

³² Castelo Branco, 1984, p. 509.

³³ Castelo Branco, 1984, p. 462.

³⁴ Castelo Branco, 1984, p. 400.

³⁵ Macedo, 1994, p. 40.

³⁶ Macedo, 1994, p. 15.

³⁷ Macedo, 1994, p. 60.

³⁸ Macedo, 1994, p. 38.

O ESPAÇO DA ERRÂNCIA EM *PERDIDO DE VOLTA*, DE MIGUEL GULLANDER

Lucilene Soares da Costa – UEMS/USP¹

Romance de estréia do jovem escritor luso-sueco Miguel Gullander, *Perdido de Volta*, de 2007, estrutura-se de forma complexa e labiríntica, mobilizando uma série de referências que conduzem o leitor a um universo desconcertante. Desenvolvendo-se, real ou imaginariamente, entre Europa, África e Ásia, a obra propõe certa atitude ao leitor: a de considerar o acaso, o não familiar, o absurdo como elementos estruturais da narrativa, e, por extensão, da própria vida. Nesse sentido, existem dois movimentos identificáveis no texto: o primeiro, interior, psicológico, penetra a subjetividade conturbada do narrador central, espécie de *alter ego* do autor, (e a subjetividade dos demais narradores)- a fim de confirmar esses elementos de estranhamento; o segundo movimento, exterior, insere as personagens em espaços físicos reais, os quais estão impregnados de significação histórica e simbólica, criando um paradoxo que o desenvolver da leitura só virá a aprofundar.

A alternância dos narradores a cada capítulo é estratégia para permitir que as diversas vozes evoquem espaços distantes entre si, re-configurados pela percepção individual, mas que estranhamente se entrelaçam a partir de uma cadeia de práticas políticas e culturais questionáveis.

A referência ao espaço exterior, por meio do percurso da viagem, é uma constante que merece ser explorada, uma vez que o trânsito das personagens por lugares perfeitamente verificáveis- sobretudo o da personagem central, o escritor- enquadra esta narrativa num movimento diferente da maior parte dos romances do século anterior, os quais, preocupados, sobretudo, com a representação do tempo psicológico freqüentemente descuidam do tratamento espacial. Nas palavras de Maria Alzira Seixo, em *Poéticas da viagem na literatura*, “o problema do espaço é uma das grandes irresoluções da ficção da primeira metade do século XX” (p.103), tendo em vista que:

¹ Professora de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual de Mato do Grosso do Sul. Doutoranda em Letras pela Universidade de São Paulo.

O romance modernista organiza-se em função de uma noção vaga (vazia) de espaço que o romance pós-moderno preenche, devolvendo-lhe a historicidade com a qual se confronta o romanesco, desenvolvendo a relação entre facto e ficção, e promovendo a travessia dos níveis narrativos temporais como lugares concretos do discurso. (SEIXO, 1998, p. 104)

Nessa perspectiva, o início de *Perdido de volta* recupera a concretude espacial, uma vez que o narrador central logo nas primeiras páginas faz questão de precisar de onde fala, “Estou no escuro numa sala de teatro alternativo em Gamla Stan, Estocolmo...”, ao mesmo tempo em que instaura na mesma frase a dúvida sobre esse acontecimento “Estou no escuro numa sala de teatro alternativo em Gamla Stan, Estocolmo... ou talvez não”. (p. 16). Encontra-se no recinto para assistir a um espetáculo: “O grupo de dança vinha de África, não sei se da Guiné ou São Vicente, onde as danças são teatro, e o teatro, uma teoria da própria vida”. (p.16).

O tom de incerteza do narrador, freqüente nas narrativas ditas pós-modernas, e, no caso em questão, que bem pode estar associado à loucura ou ao uso de alucinógenos, como transparece em outras passagens, não rasura a intenção de demarcar as coordenadas geográficas na qual a trama se situa. A estrutura cíclica do romance favorece, inclusive, a reconfiguração simbólica desses espaços uma vez que permite que esses lugares sejam apresentados numa ordem que não obedece a nenhuma causalidade que lhes fosse possível organizar. Inversamente, algumas imagens aproximam o chamado primeiro do terceiro mundo, sobretudo por meio de relações de natureza exploratória.

Na cena inicial do teatro, antes mencionada, desenha-se de imediato um binarismo que perpassará todo o romance: o europeu observa atento o espetáculo protagonizado por um grupo da África. O narrador não escapa nem mesmo da tradicional confusão ocidental na qual, África, metonimicamente, é a identidade que define culturas tão diversas e plurais, as quais ele não sabe diferenciar com precisão, embora manifeste por elas uma nítida curiosidade. O desconhecimento do que precisamente seria encenado não deixa de provocar certa expectativa pelo seu desenvolvimento, uma vez que os artistas africanos:

Talvez me ensinassem por que eu deambulo, todos os dias, perdido, pelas ruas da cidade de Estocolmo, olhando as luzes acesas nas fiadas de prédios, e aspiro por conhecer toda esta gente, pertencer às suas vidas e, nelas, encontrar aquela pessoa que me dirá aquela palavra, me mostrará aquilo que procuro. (GULLANDER, 2007, p.18)

O pretexto inicial do teatro como espetáculo da vida será o próprio mecanismo que possibilitará ao narrador, a seguir, um processo de deslocamento de sua condição de espectador europeu para a de viajante pelas diversas paragens fora de seu continente, numa projeção que, em vários momentos, adquire contornos de ritual iniciático. Octávio Ianni, em “A metáfora da viagem”, comenta esse anseio pelo desconhecido, da seguinte forma:

A história dos povos está atravessada pela viagem, como realidade ou metáfora. Todas as formas de sociedade, compreendendo tribos e clãs, nações e nacionalidade, colônias e impérios, trabalham e retrabalham a viagem, seja como modo de descobrir o “outro”, seja como modo de descobrir o “eu”. (IANNI, 2003, p. 13)

Na mesma perspectiva caminha Maria Alzira Seixo, quando comenta que “... a ideia de viagem integra potencialmente um conjunto nocional de componentes enraizados na existência humana (v.g. partida, chegada, projecto, caminho, travessia, finalização, retorno)” (1998, p.12). Segundo a mesma autora, é a partir do Romantismo que “a viagem se instala numa expectativa sem limites, entre a ânsia e o sonho, ao sabor dos ímpetus de fuga e evasão, com a instalação do sujeito num espaço aberto a todas as irradiações...” (1998, p.15). Mas o que dizer da viagem alucinada empreendida pelo Escritor em *Perdido de volta?* É certo que sua errância, que progressivamente ganha contornos absurdos e surreais, excede largamente a dimensão proposta pelos autores românticos; pois não se limita à ânsia pelo desconhecido ou a percepção onírica. Antes se desenvolve, por assim dizer, numa perspectiva hiper-realista, pois nem as mais abjetas impressões ficam de fora do registro do olhar irônico que o acompanha. Se o pretexto inicial que motiva a partida da Europa é um certo tédio e entorpecimento que a vida num país de “alto nível de desenvolvimento humano” pode provocar, haverá outras razões, muitas vezes inexplicáveis e inextrincáveis, como o personagem deixa entrever.

Eu não sou um escandinavo puro, aponto, tal, como nunca fui puro em nada. E por isso penso e fantasio com as luzes das casas das outras pessoas – e imagino-me lá dentro, a viver mil vidas diferentes e, numa delas, pelo menos, a encontrar aquilo que nem sei que procuro (GULLANDER, 2007, p.19).

Vale aqui lembrar a interpretação de Homi Bhabha, ao se debruçar sobre um texto de Henry James, quando pontua:

Os recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas da história. Nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora. (BHABHA, 2007, p. 30)

A fragilidade das fronteiras se confirma nos capítulos seguintes do romance. Algumas páginas à frente, quando o escritor reaparece, não estará mais em Estocolmo, mas na Índia:

Ceguei ontem a Bombaim, Boa Baía, como lhe chamaram os primeiros navegantes portugueses, seguindo o rasto da bomba, o livro do Velho- e escolhi um hotel na rua mais segura de todas, aquela onde, anteontem, rebentou uma bomba: um táxi cuja bandeirada roubou a vida mais de cem pessoas, levando-as para outro sítio. Segundo a teoria do jogo e estatísticas, seria pouca a probabilidade de, logo ali, voltar a rebentar outra bomba. (GULLANDER, 2007, p.129)

Curiosamente, a imagem de um país degradado pela violência não parece impressionar e chocar o Escritor, que manifesta mais naturalidade lá do que em seu próprio país. Em *Perdido de volta*, será por meio desses deslocamentos inesperados que uma complexa teia de imagens e relações que interligam espaços longínquos - como Ilha do Fogo, Lisboa, Mumbai- se desenhará. Nessa perspectiva não é por acaso que o narrador se vê arrastado, como numa vertigem, de sua monótona e fria cidade escandinava às profundezas do Maelström, e, a seguir, a uma viagem alucinante em uma velha toyota pela Ilha do Fogo, em Cabo Verde.

Esses percursos não são naturais, mas abruptos e inesperados, tal qual o Maelström da lenda nórdica, o buraco do mar que tudo traga, e ao qual o destino de todas as personagens está, de alguma forma, interligado. Essas figuras vazias que emergem no romance até certo ponto de suas vidas trilharam um caminho de correção, mas por um deslize, por cobiça ou fraqueza, por desastres seguidos foram levadas para o lado escuro da vida, no qual se encontram quando a narrativa tem início. Tal é o caso da professora de línguas que, tal qual lhe acontecera na juventude, recruta suas alunas para se prostituírem na Europa; do ex-hippie que decide trabalhar para uma certa “agência de desenvolvimento”, na verdade, um organismo encarregado de forjar discursos para justificar, nas antigas colônias africanas, a interferência econômica estrangeira ou mesmo o caso do professor de literatura em África, que ao tentar desenvolver em um grupo de jovens alunos o espírito reflexivo, a partir do debate de textos clássicos em sala de aula, é a maior vítima de sua própria ousadia.

Em comum as personagens de *Perdido de volta* compartilham a sensação de não pertencerem a nenhum lugar, de estarem numa vida que não lhes pertence, e, por isso, o deslocamento e o conseqüente imperativo de seguir sempre em trânsito, seja ele geográfico, seja espiritual, por meio da perambulação sem fim, como transparece na passagem em que o narrador central, o Escritor, consulta o *I Ching*, e na qual se acentua a concepção mística da partida:

O hexagrama foi construído. *I Ching, livro das mutações*: seis moedas atiradas, jogadas, e um destino, um trilho, um naco de estrada é revelado. (p.81)

(...)

Duplamente perdido- estou perdido em mim e de mim, de mim e do outro, de ambos, as minhas duas metades, cindidas, estamos perdidos um do outro. Ambos estamos perdidos' murmura ele no escuro.

Do escuro outra voz responde-lhe:

Junto da encruzilhada devemos dividir-nos e começar a procurar, comanda o gêmeo.

O hexagrama transforma-se num outro: o do Viajante. Eu seguirei por esse lado da bifurcação. (p. 82)

(...)

O Viajante, hexagrama número 56 do *I Ching*. Ele cita-o para o outro homem: "Terras estranhas e separação são o destino do viajante. A estrada é sua casa". (p.83).

Sugestivamente, o capítulo II tem como título *Abandonar lar para procurar casa. O escritor*. Onde está transcrita a sensação que a peregrinação lhe provoca:

A estrada, doce donzela negra, a minha preferida, faz me deixar todas as outras para trás. E a estrada, esta sede de liberdade, é de todas as escravas a única que me tem cativo- sou escravo desta vontade de liberdade, da tua pele negra, asfaltada entre cada implacável relâmpago ritmado do tracejado da auto- estrada". (p.109).

Por isso, devagarinho, começou uma descida que também foi geográfica. De autocarro, Eurolines, ia descendo Europa abaixo, primeiro passando uma temporada em P., depois em E., outra em R., em D., a seguir em I., cidades em fiada. Parou uns meses, de novo em D., e acabou em O., perdendo-se-lhe o rasto, no porto de Lisnave, onde os barcos de carga partem para o além-mar." (p.110).

Se a viagem corresponde (...) a um movimento essencial de indagação, é importante reconhecermos que não há respostas que indiquem o seu termo, e que um ponto de chegada é sempre um novo ponto de partida, ou de retorno, e que justamente um regresso não é nunca uma viagem ao contrário, nem sequer o complemento, ou excesso, da viagem de ida. (SEIXO, p.34)

Assim, o personagem "começou uma descida que também foi geográfica", o que implica dizer que o percurso mobiliza vários elementos constituintes de sua psique. A curiosidade inicial pelo "outro", o enigma de sua própria origem, o desejo de

ultrapassar os limites físicos e morais do mundo europeu é só parte do mistério. Para finalizar transcreve-se um trecho de Maria Alzira Seixo, que diz:

Se a viagem corresponde (...) a um movimento essencial de indagação, é importante reconhecermos que não há respostas que indiquem o seu termo, e que um ponto de chegada é sempre um novo ponto de partida, ou de retorno, e que justamente um regresso não é nunca uma viagem ao contrário, nem sequer o complemento, ou excesso, da viagem de ida. (SEIXO, 1998, p.34)

A passagem citada faz jus ao movimento proposto em *Perdido de volta*, na qual o retorno é somente uma outra forma de se perder.

REFERÊNCIAS

BHABHA, HOMI. *O local da cultura*. Trad. Mirian Ávila, Eliana Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

GULLANDER, Miguel. *Perdido de volta*. Rio de Janeiro: Língua Geral: 2007.

IANNI, Octávio. “A metáfora da viagem”, in *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SEIXO, Maria Alzira. *Poéticas da viagem na literatura*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

ARTES POÉTICAS EM DIÁLOGO: LONGINO E FERNANDO PESSOA

Luiz Roberto Zanotti - UFPR

Hoje o termo “poética”ⁱ vem sendo usado pelas mais diversas áreas do conhecimento humano com um significado que não vai muito além de “teoria”. Porém, no decorrer deste ensaio, o termo será focado como uma teoria geral de poesia que define a poesia, suas várias ramificações e subdivisões, formas e recursos técnicos, discutindo os princípios que a regem e a distinguem de outras atividades criativas (PREMINGER e BROGAN, 1974, p. 636). Dentro dessa concepção, pode-se notar a existência do que poderíamos chamar de duas correntes de “artes poéticas”: a que está mais focada em formular uma regra geral para a produção da poesia e, portanto, dá mais valor à sua definição, o que se denomina arte prescritiva, e a que dá mais ênfase à sua discussão, ou seja, a arte descritiva.

Sejam prescritivas, descritivas ou um meio termo entre essas vertentes, pode-se observar que as artes poéticas antigas ressoam nas poéticas concebidas posteriormente, às vezes se somando a estas, enquanto que outras vezes; colocam-se em absoluta contradição. Segundo Abrahmsⁱⁱ, tais poéticas podem ser classificadas como teoria mimética — a arte como imitação de aspectos do universo — que está presente em Aristóteles; teoria pragmática — em que o poema é construído com o objetivo de surtir efeitos nos leitores — que pode ser encontrada em Horácio; teoria expressiva — a obra de arte como resultante do processo criativo que opera sob o impulso do sentimento e concretiza as percepções, sentimentos e pensamentos do poeta — poética de Longino; ou ainda a teoria objetiva — a obra de arte como entidade autônoma, julgada somente por critérios intrínsecos a seu modo de ser — encontrada em Landino.

Apesar de essa classificação buscar estabelecer uma clara distinção entre as várias formas que as poéticas podem assumir, não se pode levar totalmente em conta que essas teorias são mutuamente exclusivas, e o que Abrahms sugere é que o elemento básico para a classificação é o elemento dominante dentro de uma poética.

Neste ensaio, a proposta é buscar uma das diversas possibilidades da relação dialética entre uma poética antiga e uma atual, uma vez que elas — apesar de terem sido produzidas com quase vinte séculos de diferença — parecem compartilhar de uma

poética prescritiva. Para isso, comparou-se a arte poética *Do Sublime*, de Longino - que estudiosos acreditam ser datada do séc. I d.C. - com a(s) arte(s) poética(s) presentes no *Livro do Desassossego*, escrito por Pessoa, publicado em .

O fato de escolhermos O Livro do desassossego – um livro inacabado que pode ser classificado como de prosa poética e/ou poema em prosa – como fonte para evidenciar uma poética se deve ao fato que existem fragmentos neste trabalho sobre a arte poética de Pessoa, e também pelo fato, de apesar das poesias de Caeiro, Reis e Álvaro de Campos, representarem concepções do mundo diversas e até opostas entre si, todas elas apontam para um caráter prescritivo.

Todos estes ideais, essa profusão de ecos, esboços, recortes, extensões, repetições, variações e respostas nos leva a pensar que esse Livro, espaço esquivo às descrições fixas de nossos outros livros, é um modo de realização, em que a diversidade parece estar em harmonia justamente pela ausência de qualquer força externa que a impeça de se afirmar como diversidade. Considere-se que, enquanto componente de uma obra, é para muito além da mistificação em torno da figura de “Bernardo Soares” que a prosa do Livro do Desassossego reflete a dinâmica das linguagens e idéias que se atribui como característica da obra pessoana. Como seu grande espelho, a prosa do Livro demonstra, para além da fabulação artificial dos nomes e das biografias, que essa diversidade é, afinal, um movimento próprio da escrita de Pessoa. (GAGLIARDI, 2009)

Ainda é significativo a característica observada por Massaud Moisés (...) que afirma que este livro se encontra entre o “livro-caixa” e o “livro-sensação”, o que em nossa análise ganha a significação de razão e emoção, ou ainda, de technée e dom. É curioso notar que assim como outras poéticas, como a própria de Longino, mas também a de Aristóteles, também chegaram até nós como obras inacabadas.

O seguinte trecho do Livro talvez seja aquele que sintetize com maior riqueza o que podemos chamar de “poética” na obra de Pessoa. Revela-se aqui a proximidade real e latente entre “Pessoa” e “Campos”, duas vozes que ressoam por todo o Livro, e que, em suas páginas, se misturam sob a assinatura “Soares”:

Sentir tudo de todas as maneiras; saber pensar com as emoções e sentir com o pensamento; não desejar muito se não com a imaginação; sofrer com coquetterie; ver claro para escrever justo; conhecer-se com fingimento e tática, naturalizar-se diferente e com todos os documentos; em suma, usar por dentro todas as sensações, descascando-as até Deus; mas embrulhar de novo e repor na montra como aquele caixeiro que de aqui estou vendo com as latas pequenas da graxa da nova marca. (p. 157-158).

As poéticas de Longino e Pessoa, além de possuírem um caráter prescritivo, apresentam com clareza a suma importância da *téchne* e do dom na elaboração de uma poesia. A *téchne*, ou seja, o método, ou ainda a imaginação e a reflexão apresentam-se todas elas, como o caráter formal de uma criação artística, em contrapartida a uma espécie de genialidade inata em Longino, que na análise da poéticaⁱⁱⁱ de Pessoa aponta para a emoção. Seja qual for a qualificação para esta relação dialética, fica claro que para os dois poetas, é impossível, sem uma perfeita harmonia entre a *téchne* e o dom, ou entre a razão e o sentimento, atingir-se o sublime, que pode ser designado como uma verdadeira criação literária aliada à grandeza da concepção e emoção.

Assim, apesar do caráter prescritivo das duas artes poéticas, a importância da *téchne* não elimina o dom, e a da razão não elimina o sentimento, ambos importantes para se produzir uma obra de arte. Essas artes poéticas prescrevem a necessidade de uma relação dialética para se obter a poesia^{iv}, e que tanto o método e o dom sozinhos, como a reflexão e a emoção tão somente não são suficientes; portanto, é o poeta que, mediando as duas propriedades, vai produzir a obra de arte, o que permite inferir que essas duas poéticas — como representativas do conjunto da obra desses dois autores — têm uma predominância para a orientação dentro de uma arte poética expressiva.

A poesia de Pessoa engendra a introspecção reflexiva. Estabelecem-se profundas dialéticas, como entre sentir e pensar, que se amplifica para a sua arte poética que é também corrente no Livro: “O devaneio, em que naturalmente se perde quem não pensa, perco-me eu nele por escrito, pois sei sonhar em prosa. E há muito sentimento sincero, muita emoção legítima que tiro de não estar sentindo” (FP, p. 368).

O “sublime” de Longino^v pode ser considerado como um conceito anticlássico e está associado à grandiosidade, elevação e transcendência. Esse conceito vai ser de grande importância na passagem do neoclassicismo para o romantismo, ocupando um local central na estética do século XVIII. Longino inicia a sua poética criticando o mestre da retórica, Cecílio, porque julgava a sua obra insuficiente, no que diz respeito à essência da arte, por haver apresentado o “sublime” somente através de exemplos, não se preocupando em estabelecer “como” e por quais métodos poderia ser obtido. Para Longino, Cecílio teria se limitado a mostrar o “sublime”, sem manifestar como a própria natureza chegaria a determinada elevação.

Desse modo, em seu tratado, Longino não pretende nem definir o sublime — uma qualidade inefável —, nem apresentá-lo através de exemplos, mas sim identificar as

suas fontes. Para o autor, tais fontes estão divididas em dois grupos de capacidades: as que dizem respeito ao gênio inato, e as capacidades ligadas às fontes práticas. No primeiro grupo, considera uma determinada elevação do espírito para formular elevadas concepções, e o afeto veemente e cheio de entusiasmo, capaz de provocar paixões inspiradas. No segundo, leva em conta a disposição das figuras de pensamento e de dicção, que seriam uma espécie de desvios provenientes da imaginação e criatividade, a formulação nobre e a composição magnífica, dignificante e elevada.

O sublime aparece como a principal virtude literária, como o eco da grandeza do espírito, o poder moral e imaginativo do escritor presente no seu trabalho, trazendo pela primeira vez a importância das qualidades inatas desse escritor (dom) e não somente as da sua arte (*téchne*). Longino constata ainda que, na criação da arte, existe natureza e técnica e que é preciso pensar no seu encontro, o que corrobora Pigeaud que, na introdução à *Do Sublime* (LONGINO, 1996, p. 9-39), observa que o autor encontra, evidentemente, a questão da fronteira, da passagem entre o inato e o adquirido, entre o dom e a técnica, avatar da oposição entre *physis* e *nômos*, a natureza e a norma, o dom biológico e a regra, o sentimento e a razão. Elabora a sua questão teórica sobre como podemos estimular os dons naturais para a obtenção do sublime:

(...) se examinarmos a natureza, embora quase sempre siga leis próprias nas emoções elevadas, não costuma ser tão fortuita e totalmente sem método (...), compete ao método estabelecer âmbito e conveniência (...), os gênios correm perigo maior, pois se às vezes precisam de espora, muitas outras, de freio.(II,2)

O Livro do Desassossego, de autoria do quarto heterônimo de Pessoa, – o funcionário de escritório comercial Bernardo Soares –, mostra vários conteúdos tais como: a misantropia, a misoginia e homossexualidade, relatando a amarga experiência existencial do poeta e sua franca descrença na humanidade num livro nu e cru. Num livro com tantas perspectivas a serem exploradas, nos ateremos a sua análise da sua arte poética através de alguns fragmentos.

Apesar, deste lado depressivo de Pessoa, é possível notar ainda o interesse do autor em discutir a dialética sentimento-razão numa perspectiva poética que faz com que o autor transforme uma curta viagem entre a Baixa Lisboa e Cascais numa emocionante aventura na selva.

Pessoa, diferentemente de Longino, que contrapõe sua poética à de Cecílio, cria a poética de uma forma multifacetada: inicialmente em contato passageiro com a

fimbria do saudosismo, - movimento liderado, à volta de 1912, por Teixeira de Pascoaes – para depois incorporar, tanto a musicalidade aprendida em Garret, como toda uma herança poética moderna, acumulada desde Baudelaire, e recolhida por Antonio Nobre, Cesário Verde e Camilo Pêçanha, os prediletos do nosso poeta na língua portuguesa (NUNES,).

A partir destes registros, a poética de Pessoa se dá num tortuoso conflito entre a realidade interior e exterior, mas jamais deixando que a emoção vá ser o único fio condutor de sua poética, pois o poeta vai fundi-las, de tal maneira que as coisas, ora indistintas, ora permutantes, integrassem uma paisagem interna única e movediça. Dessa forma, o poeta recorre a um mecanismo associativo, por meio do qual a realidade interna e a externa, traspassam-se como feixes de sensações inter cruzadas:

Remoinhos, redemoinhos, na futilidade fluida da vida! Na grande praça ao centro da cidade, a água sobriamente multicolor da gente passa, desvia-se, faz poças, abre-se em riachos, junta-se em ribeiros. Os meus olhos vêem-se desatentamente, e construo em mim essa imagem áqüea [*sic*] que, melhor que qualquer outra, e porque pensei que viria chuva, se ajusta a estes incertos movimentos. (PESSOA, p. 148)

Este poema exemplifica essa necessidade do que Benedito Nunes chama de interseccionismo, onde os aspectos objetivos do mundo, suspensos entre o lado de fora e o lado de dentro da consciência, são dissolvidos na subjetividade do autor. O autor “sente” a futilidade da vida, mas precisa que os olhos – num sentido de visão e reflexão – transforme aquele sentimento numa imagem áqüea da razão. Ai se manifesta o processo que determinou, na expressão poética de Fernando Pessoa, a ascendência do pensamento sobre a sensibilidade, ou em outras palavras, da *technée* sobre o dom. Assim, a poética pessoana se aproxima da poética de Longino, na medida em que recusa a simples imitação da realidade.

Irrita-me a felicidade de todos estes homens que não sabem que são infelizes. A sua vida humana é cheia de tudo quanto constituiria uma série de angústias para uma sensibilidade verdadeira. Mas, como a sua verdadeira vida é vegetativa, o que sofrem passa por eles sem lhes tocar na alma, e vivem uma vida que se pode comparar somente a de um homem com dor de dentes que houvesse recebido uma fortuna — a fortuna autêntica de estar vivendo sem dar por isso, o maior dom que os deuses concedem, porque é o dom de lhes ser semelhante, superior como eles (ainda que de outro modo) à alegria e à dor. (p. 60)

Para o poeta português, a poesia deve ser encontrada na relação dicotômica entre o pensamento e a sensibilidade, uma vez que é, ao mesmo tempo, a linguagem de determinados instantes, sem dúvida os mais densos e importantes da existência — o que denota a importância da inspiração — e também o trabalho com palavras, com o compromisso com a linguagem, isto é, baseia-se numa oposição entre o sentir e o pensar. A partir desta oposição, tantas vezes refletida por Fernando Pessoa, convém saber, exatamente, o que é que ele entendia por pensamento.

A filosofia cartesiana, fonte dos problemas da consciência e da natureza do Eu, com os quais se relaciona intimamente a poesia e a experiência do nosso poeta, pode ajudar-nos a dar resposta. "Com o nome de pensamento, escreveu Descartes no parágrafo IX de seus Principia Philosophiae, entendo tudo o que ocorre em nós quando estamos conscientes e até onde há em nós consciência desses fatos." Compreender, querer, imaginar, mas também sentir, são fatos de consciência e, assim, constituem aspectos do pensamento. Mas o conceito cartesiano, que inclui o sentir na órbita do pensar, pressupõe a existência do Eu pensante, reduto da consciência, sem o qual seriam inconcebíveis as sensações propriamente ditas e os estados afetivos, estes últimos compreendendo, de acordo com a terminologia dos séculos XVII e XVIII, as paixões e os sentimentos. (NUNES

O que quer que possamos experimentar ou sentir depende, pois, da prévia consciência que temos de nós mesmos. O pensar, que é a atividade do Eu substancial, como saber reflexivo das nossas vivências, abrange o sentir, não podendo este ocorrer separadamente daquele. Dessa forma, a qualquer conteúdo da sensibilidade corresponde uma forma de pensamento. Quando sentimos, manifesta-se, concomitantemente ao curso das vivências, o conhecimento que o Eu tem de si mesmo, e' por efeito do qual a consciência se divide em dois planos, que jamais coincidem: um, espontâneo, da experiência imediata em seu- transcurso; outro, reflexivo, que sobre aquele se volta para focar as idéias, os sentimentos e as recordações que aí aparecem.

Em Fernando Pessoa, o pensamento que a sensibilidade se sobrepõe, freando no poeta a capacidade para entregar-se aos fluxos das sensações e para concentrar-se inteiramente naquilo que sentia, é, em primeiro lugar, o primado da consciência reflexiva:

De tal modo me converti na ficção de mim mesmo que qualquer sentimento natural, que eu tenho, desde logo, desde que nasce, se me transtorna num sentimento da imaginação — a memória em sonho, o sonho em esquecer-me dele, o conhecer-me em não pensar em mim.
De tal modo me desvesti do meu próprio ser, que existir é vestir-me. Só disfarçado é que sou eu. E, em torno de mim, todos poentes incógnitos douram, morrendo, as paisagens que nunca verei. (PESSOA, p.163)

Pessoa confessa que os sentimentos que sente não são frutos do seu ser, que é como se não houvesse ocorrido e fosse apenas imaginação, fazendo com que os estados afetivos tornavam-se impressões distantes, paisagens que nunca irá ver. “[...] a vida interior, rapidamente desgastada, só na imaginação poderia encontrar um terreno firme. É fácil compreender o mecanismo desse desgaste” (NUNES,).

Esta necessidade de se afastar do sensível para obter a poesia, parece também possuir eco na poesia de Carlos Drummond de Andrade que traz a prescrição para não se escrever sobre a sentimentalidade de uma forma direta e cotidiana, pois os temas do dia-a-dia e da expressão verbal cotidiana devem passar pela mediação da reflexão (o que os transcrevem para o plano das artes). O poeta mineiro quer deixar claro, é que a simples emoção que as coisas do dia-a-dia podem evocar no chamado poeta, ou seja, o simples falar das coisas do cotidiano, um falar sem estar sendo regido pelo método, não pode ser confundido com a verdadeira poesia:

Não faças versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
Não faças poesia com o corpo,
esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica
Tua gota de bile, tua careta de gozo ou dor no escuro
são indiferentes.
Não me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem de equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia. (DRUMMOND,

Da mesma forma, que para Drummond, os sentimentos e os pensamentos equivocados ainda não são de fato, poesia, Fernando Pessoa prescreve a importância da reflexão, pois em relação aos sentimentos vividos: “[...] esses sentimentos já eram passados quando lhes dava expressão. E toda expressão ocorre se, e apenas se estamos desincorporados ou distanciados daquilo que sentimos” (PESSOA citado em NUNES, p.).

É a inteligência reflexiva que opera o distanciamento, possibilitando a expressão poética. Consequentemente, o simples fato dos sentimentos vividos, sem o dinamismo da consciência, do qual a reflexão decorre acaba por determinar a impossibilidade da poesia, que é apresentada por Pessoa em “O problema da sinceridade do poeta”, pois:

O poeta superior diz o que efectivamente sente. O poeta médio diz o que decide sentir. O poeta inferior diz o que julga que deve sentir. [...] Tanto

assim é que não creio que haja, em toda a já longa história da Poesia, mais que uns quatro ou cinco poetas, que dissessem o que verdadeiramente, e não só efectivamente, sentiam. Há alguns, muito grandes, que nunca o disseram, que foram sempre incapazes de o dizer. Quando muito há, em certos poetas, momentos em que dizem o que sentem.

[...] Quando um poeta inferior sente, sente sempre por caderno de encargos. Pode ser sincero na emoção: que importa, se o não é na poesia?

Para Pessoa, a verdadeira poesia proveniente do “poeta superior” se dá através de um sentimento que acontece a partir da reflexão e que o previne contra a “mentira da emoção”, pois a sinceridade intelectual leva-nos a refletir e, refletindo, nos distanciamos da simplicidade da experiência vivida: das afinidades, dos aniversários, dos incidentes pessoais, do próprio corpo físico, da gota de bile, da careta de gozo ou dor no escuro, que, como vimos, para Drummond, ainda não são poesia, e ainda, de acordo com Pessoa, exprimir-se é dizer o que se não sente. “A conclusão é paradoxal, mas correta, uma vez que somente a expressão poética, que se afasta da experiência imediata, pode manifestar o seu sentido, e conseqüentemente, a sua verdade” (NUNES, p).

Com relação à emoção, a crítica que Longino faz à poética de Cecílio está baseada, sobretudo, no fato de Cecílio ter omitido a emoção em sua poética. Longino não deixa de advertir que a inclusão da emoção num poema pode ser vista como uma das inúmeras possibilidades de se obter o sublime; essa simples inclusão, porém, não significa de forma alguma que o sublime e o patético devam andar sempre juntos como se fosse uma regra geral. Pois assim, como Pessoa, que só admite a emoção na poesia a partir de sua mediação pela razão, para o poeta da Antigüidade, algumas emoções estão separadas do sublime e são totalmente sem grandeza, tais como a pena, o sofrimento e os temores (VIII, 2). Essas emoções tão reais, tão “miméticas”, não são uma garantia para se atingir o sublime, o que também pode ser constatado em Pessoa ao apresentar as suas prescrições poéticas:

Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é (sem que eu queira) sentido para se escrever que se sentiu. O que penso está logo em palavras, misturado com imagens que o desfazem, aberto em ritmos que são outra coisa qualquer. De tanto recompor-me destruí-me. De tanto pensar-me, sou já meus pensamentos mas não eu. Sondei-me e deixei cair a sonda; vivo a pensar se sou fundo ou não, sem outra sonda agora senão o olhar que me mostra, claro a negro no espelho do poço alto, meu próprio rosto que me contempla contemplá-lo. (PESSOA, p. 180)

Mais uma vez a advertência de que a simples emoção, sem estar fortemente apoiada do dom e do método, jamais atingirá o sublime se faz presente. Para ele (o

poeta), a experiência não é autêntica em si, mas na medida em que pode ser refeita no universo do verbo. A idéia só existe como palavra, porque só recebe vida, isto é, significado, graças à escolha de uma palavra que a designa e à posição desta na estrutura do poema.

O homem não deve poder ver a sua própria cara. Isso é o que há de mais terrível. A Natureza deu-lhe o dom de não a poder ver, assim como de não poder fitar os seus próprios olhos.

Só na água dos rios e dos lagos ele podia fitar seu rosto. E a postura, mesmo, que tinha de tomar, era simbólica. Tinha de se curvar, de se baixar para cometer a ignomínia de se ver.

O criador do espelho envenenou a alma humana. (p. 208)

Este espelho entre os textos talvez se resuma o marco da concisão especulativa do existencialismo e da metalinguagem que caracterizam a poética pessoana, e parece estar ligado ao trabalho poético que produz uma espécie de volta ou refluxo da palavra sobre a idéia, que então ganha uma segunda natureza, uma segunda inteligibilidade. Tanto assim, que o poema é geralmente feito com o lugar-comum (...). Nas mãos do poeta o lugar-comum se torna revelação, graças à palavra na qual se encarnou (CANDIDO, 2004, p.92).

Nessa perspectiva, a poesia não pode ser criada apenas a partir de uma das variáveis mencionadas. Não se constrói só com a emoção, nem tampouco só com o razão, mas sim com o perfeito trabalho de harmonização entre ambos; ou, como nos ensina Pessoa, na eterna luta entre a emoção e a razão, no conflito, na ambigüidade, numa guerra contínua, que acaba por partir o poeta ao meio:

Tão dado como sou ao tédio, é curioso que nunca, até hoje, me lembrou de meditar em que consiste. Estou hoje, deveras, nesse estado intermédio da alma em que nem apetece

a vida nem outra coisa. E emprego a súbita lembrança, de que nunca pensei em o que fosse, em sonhar, ao longo de pensamentos meio impressões, a análise, sempre um pouco factícia, do que ele seja. (p. 194)

Longino, na sua busca pelo sublime, apresenta a inspiração (imaginação) como a chave para a colheita dos poemas e, portanto, do sublime, para ele: educar as almas em direção ao grande e torná-las prenhes, se pode assim dizer, de uma exaltação genuína. (...) De que maneira dirás? Escrevi em algum lugar: o sublime é o eco da grandeza da alma. Disso decorre que mesmo sem voz seja admirado às vezes o pensamento totalmente nu, em si mesmo, pela própria grandeza da alma (...) (LONGINO, IX, 1 e 2).

O poeta português mostra a importância da imaginação na utilização das palavras em suas relações umas com as outras, a necessidade de se ordenar estruturas e de se associar vocábulos que transformam o lugar-comum em revelação,

Talvez porque eu pense demais ou sonhe demais, o certo é que não distingo entre a realidade que existe e o sonho, que é a realidade que não existe. E assim intercalo nas minhas meditações do céu e da terra coisas que não brilham de sol ou se pisam com pés — maravilhas fluidas da imaginação.

Douro-me de poentes supostos, mas o suposto é vivo na suposição. Alegro-me de brisas imaginárias, mas o imaginário vive quando se imagina. Tenho alma por hipóteses várias, mas essas hipóteses têm alma própria, e me dão portanto a que têm. [...]

Que é isto? Sou eu que, sozinho no escritório deserto, posso viver imaginando sem desvantagem da inteligência. (p. 97-98)

Nessa passagem, este sonho, que pode ser aproximado como uma metáfora para a poesia “maravilhas fluídas da imaginação”, o que para Antonio Candido (2004, p.93), significa que:

(...) o poema é, para além das palavras, uma conquista do inexprimível que elas não contêm e diante do qual devem capitular, mas que pode manifestar-se como sugestão misteriosa nas ressonâncias que elas despertam, uma vez combinadas adequadamente; e que, indo perder-se nas áreas de silêncio que as cercam e se insinuam entre elas, são uma propriedade do poema no seu todo.

Para fazer frente a toda essa forma (espaço) inexprimível e torná-la definitiva e concentrada, Pessoa mais uma vez recorre a um tempo que também não pode ser contabilizado, pois é um tempo de convivência, um tempo de paciência, que encontra eco na arte poética de Horácio, para quem não se deve contrariar Minerva, a deusa da sabedoria: “Se (...) escrever algo, sujeite-o aos ouvidos do crítico Mécio, aos de seu pai e aos meus e retenha-o por oito anos, guardando os pergaminhos; o que você não tiver publicado poderá ser destruído; a palavra lançada não sabe voltar atrás” (HORACIO, 1992, p.67).

Saudades! Tenho-as até do que me não foi nada, por uma angústia de fuga do tempo e uma doença do mistério da vida. Caras que via habitualmente nas minhas ruas habituais — se deixo de vê-las entristeço; e não me foram nada, a não ser o símbolo de toda a vida.(p. 53)

Após essa breve análise, pode-se afirmar que esse compartilhamento de idéias sobre a necessidade de uma dialética, seja entre a *technée* e o dom, seja entre o sentimento e a razão, contidas nas poéticas de Longino e Pessoa podemos afirmar, que ambos poetas são de fundamental importância, não só para o entendimento da poesia

como processo, como também para fazer um alerta aos poetas pós-modernos da fundamental importância dessas dialéticas no sentido da frágil fronteira entre a poesia e a “não poesia”, ou como diz Pessoa entre o poeta inferior e o poeta superior.

Enfim, as poéticas de Longino e Pessoa parecem trazer em seu cerne a mensagem preconizada por Zaratustra” (NIETZSCHE, s/d, p.49): “Uma nova altivez ensinou-me o meu eu, e eu a ensino aos homens: não mais enfiar a cabeça na areia das coisas celestes, mas sim, trazê-la erguida e livre, uma cabeça terrena, que cria o sentido da terra. (...) Assim falou Zaratustra”.

REFERÊNCIAS

GAGLIARDI, Caio. *O Livro do Desassossego*: Uma prateleira de frascos vazios. Disponível em <http://www.criticaecompanhia.com/caio.htm> em 5 de setembro de 2009.

HENRIQUES, Vitor. “O que são os eus dramáticos de Fernando Pessoa?”, in *Morpheus - Revista Eletrônica em Ciências Humanas - Ano 05, número 09*, 2006.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

NOTAS

ⁱ Usaremos durante este ensaio os termos “poética” e “arte poética” indistintamente, como sinônimos.

ⁱⁱ Essa classificação diz respeito à orientação que um autor dá para a sua obra como um todo (ABRAHMS, 1953, p. 3-29)

ⁱⁱⁱ Englobamos as diversas artes poéticas possíveis de Pessoa como se fossem uma única poética, pois o objetivo do trabalho, mais do que discutir a diferença entre elas, é mostrar que todas possuem um caráter prescritivo.

^{iv} Neste trabalho apesar de cientes da grande diferença de definição entre poesia e sublime, usamos os termos como correspondentes, pois o objetivo de ambos os poetas é a obtenção do sublime através das obras de artes (por exemplo, a poesia).

^v Apesar da autoria de *Do sublime* ser ainda discutida, e podendo ter a autoria de Cassius Longinus, Dionysius Longinus ou até mesmo Dionysius de Halicarnassus, entre outros, adotaremos Longino como o autor “anônimo” do tratado.

VOZES LUSITANAS E ECOS BRASÍLICOS DA ESQUECIDA ACADEMIA BAHIENSE

Manoel Barreto Júnior - UNEB¹

Ao transpor a linha do tempo é que se percebe a história no momento em que ela acontece; o defrontar-se com o fato será realmente fascinante, se a reflexão desencadeada ocorrer na perspectiva da reescrita de nossas memórias. Neste sentido, desenha-se a focalização do corte sincrônico entre 1724-1725, sem perder de vista a proposta diacrônica identificada com a verticalidade do olhar que avança rumo à reconstituição do passado colonial, que se fundamenta na compreensão de que a história se faz no seu acontecer.

O mote desta aventura arqueológica, construída em torno de leituras das narrativas históricas e poéticas produzidas pela Academia Brasílica dos Esquecidos, no cenário histórico do século XVIII, será conseguir isentar a interpretação do que beira o literário de certos vícios históricos que interferem no estabelecimento do que deve ser visto como verdadeiro ou oficial. Tal leitura constitui-se em um posicionamento arbitrário, que juntamente com outras demandas discursivas reclamam por uma revisão mais acurada e desobrigada de determinismos anacrônicos e nocivos à memória cultural.

Com efeito, qualquer revisão se apresenta como um propósito arriscado e custoso, na medida em que ganha vulto uma não-percepção de certas tendências que funcionam como campo de força, que só mesmo releituras dos discursos históricos e das narrativas literárias conseguem contrapor. No entanto, aventurar-se é preciso, caso se pretenda lançar um novo olhar ante tais documentos históricos que representam à sociedade luso-americana setecentista.

Neste caminho, cambia-se a abordagem teórica a partir dos Estudos Culturais, na retomada dos discursos históricos e narrativas literárias do século XVIII, a equacionar uma possível falta de “flexibilidade dos estudos literários”, como provoca Hollanda (2004, p. 34), quando vislumbra um traço diferencial dos Estudos Culturais,

¹ Mestre pela Universidade do Estado da Bahia.

que não encontrando equivalentes com outra formação disciplinar tem sua natureza vinculada a contextos históricos e geopolíticos. Ou seja, uma espécie de retorno ao passado como condição de construir o futuro, uma observação perfeitamente aplicável aos documentos históricos em análise.

A este mote reflexivo, ainda no seu texto sobre a questão do mútuo impacto entre a Historiografia Literária e os Estudos Culturais, Heloísa Buarque (2004) sugere que a última seja a única área do conhecimento “visceralmente contextualizada”, pensada a partir do contexto histórico, social, cultural e institucional. O que vem a favorecer o exercício frenético da construção do saber, que a depender da conjuntura em que se encerre, como afirma a pesquisadora, migra de uma disciplina para outra alterando prioridades a determinar discursos e práticas diversificadas, através das necessidades de posicionamentos investigativos.

Entretanto, vale à pena advertir que as novas perspectivas da historiografia literária, através deste olhar sobre os acontecimentos, renovam posturas e opiniões anacrônicas, pois a premissa é alargar fronteiras culturais, dando ressonâncias a vozes reprimidas ao longo dos tempos e que reclamam por revisão histórica. De maneira que compete aos investigadores contemporâneos, não a definição pragmática, mas encaminhar um aporte caleidoscópico acessível às subjetividades, dissolvendo posturas lineares da historiografia literária tradicional para um campo de abrangência que cede lugar ao diálogo atemporal. Espaço no qual as tendências da crítica literária se integram com os estudos Pós-coloniais e Estudos Culturais, a fim de possibilitar a interpretação da literatura, além dos seus limites intrínsecos.

Consciente de que a história da literatura engajada com os propósitos dos Estudos Culturais não visa a um propósito acumulativo, mas a reescritura constante de textos anteriores com o olhar no presente, Coutinho (2003, p. 16) elucida que os acontecimentos são relatados pelo historiador do passado, mas que seu relator é um indivíduo historicamente situado que constrói interpretações à luz do seu tempo e local de enunciação, a revelar a coreografia de interferências e influências históricas que serão constantemente revisadas, com o propósito de incluir discursos históricos e narrativas literárias, rarefeitas pelas cinzas do esquecimento.

Uma das características mais marcantes na historiografia literária contemporânea parte da revisão e releituras históricas de textos documentais que reclamam pelo simples direito de comunicar. Assim, a Academia Brasileira dos Esquecidos, como Instituição Oratória, é legítima representante dos aspectos sócio-culturais setecentistas. Autêntica

matriz histórica que busca relacionar o passado e o presente num permanente diálogo entre os caminhos das temporalidades históricas, sempre transformadas pela linha do tempo.

[...] tomou por empresa o Sol com este lema – *Sol oriens in occiduo*-. Neste felicíssimo ocidente nasceu o Sol para a Bahia: agora lhe amanheceu, porque agora se verá a Bahia convertida em Atenas: agora sairão à luz os que o nosso descuido cobria com as sombras do esquecimento, que por isto tão entendidos, como modestos se apropriaram o título dos Esquecidos¹.

É necessário alertar, entretanto, que não é do indivíduo acadêmico, integrante da Academia *bahiense*ⁱⁱ, que este estudo se ocupa neste instante, embora se possa reportar a alguns deles quando se fizer necessário, já que eles configuram-se como histórias à parte.

A contingência do movimento academicista será estudada pela especificidade das práticas culturais simbólicas do século XVIII, cuja práxis erudito-coletiva evidencia certa aversão à ociosidade intelectual na América portuguesa. Um momento histórico, no qual a produção da colônia era voltada ao paradigma metropolitano – essencialmente português. Todavia, enviesada por rarefeitos traços identitários brasílicos, presentes desde a Carta de Caminha e que nos serve de memória essencial, a se encarnar nas narrativas de fundação da nação brasileira.

Afinal, o Quinto Império das profecias do Padre Vieira, desejava-se refletido na América e, assim, o fez. Dessa forma, verifica-se que a emergência social de práticas culturais provocou estratégias nestes homens de letras, a partir do trabalho com a palavra escrita e através de contornos histórico-literários discursivos, que encenam as formas de dizer o presente e os modos de vislumbrar o futuro idealizado pelas influências Iluministas, que já despontavam na Nova Lusitânia.

Ao julgo desta sentença, os intelectuais Esquecidos, embora no primeiro momento aliado à cultura milenar e erudita aos poucos acaba por questionar sua condição colonial, de inteira subordinação e sujeição. Neste sentido, desenvolvem mecanismos próprios para equilibrar tal desvantagem, como evidenciar a Cidade do Salvador, maior cidade lusitana, depois de Lisboa, no século XVIII, como *Cabeça da América Portuguesa*, ou seja, como parte integrante do Ocidente. Assim, o Estado-Colônia, através da academia, refuta a alcunha da América como Novo Mundo, corrente entre as nações milenares da Europa, o que sugeria abandono erudito e evidencia sua nomeação como a Nova Lusitânia/América Portuguesa, a reclamar espaço no mundo

civilizado e, deste modo, negando sua posição deslocada e indefinida que ilustrava demasiado abandono das práticas simbólicas culturais.

Por estas perspectivas do olhar, abre-se, sem dúvidas, as novas e bem-vindas discussões, que permitirão conhecer de modo mais vertical o universo do movimento academicista no Estado do Brasil, que se nos apresenta com inúmeras lacunas teóricas. E que já alicerça algumas indagações preliminares deste estudo, a saber: quem eram os acadêmicos Esquecidos? Que tipo de educação formal receberam? Com quem se relacionavam? Para que se reuniam? O porquê da tão breve dissolução da sociedade científico-literária? Sobretudo, em observância ao engenho erudito na descaracterização da visão recatada do Estado do Brasil.

Neste caso, portanto, as práticas simbólicas presentes nas “histórias-narrativas”, dos intelectuais brasílicos, contribuem para um novo olhar ante a historiografia literária que permite reflexões mais orgânicas da história cultural do Estado Brasil.

Dentro dos deslocamentos possíveis para tratar a questão, é necessário, ainda, esclarecer que, para preencher as lacunas temporais, toma-se o entendimento da literatura como uma expressão artística comunicadora, sempre em busca de um interlocutor. Desta maneira, a literatura pode ser vista como influenciadora da história e por ela influenciada, o que configura um processo autorregulador, no qual o texto literário funciona como uma representação histórica do real, a demonstrar que a narrativa literária sofre interferência do contexto histórico, desde o momento de produção até a sua recepção. Assim, evidencia-se que ali se travam relações sociais que servem de matéria elementar, pois visualizar a história como literatura ou perceber na literatura a história se escrevendo, será sempre possível através do entrecruzamento de olhares, conforme elucida Simões (1998), quando especula sobre as razões que fomentam o imaginário literário.

Como o intuito de possibilitar a reconstrução da memória cultural, os acontecimentos históricos agregam inestimável valor para nossa constituição identitária, a fortalecer as interpretações de um passado aparentemente longínquo que traz indagações nos significados inscritos pelos contemporâneos. Portanto, a decifração se torna base desse estudo, que serve como tarefa fundamental na reconstituição da história cultural do Estado do Brasil e, particularmente, para a então Província da Bahia, representada nos discursos históricos e narrativas literárias dos acadêmicos Esquecidos pela expressão das relações sócio-culturais, que reclamam por reconhecimento e visibilidade, sob a perspectiva de progressão histórica.

Por certo, a multiplicidade de vozes faz os acontecimentos falarem por si, embora vez por outra, o aqui e agora apareça a denunciar o decoro e a agudeza, críticas do momento de produção; o que torna a comunicação textual de fato autorreflexiva em tempos e sociedades diversas. Uma “situação” que serve como ponto reflexivo quando equacionado através dos momentos históricos, uma vez que daqui a alguns anos o leitor/crítico dessa investigação compreenderá que a recente maneira de olhar as narrativas histórico-literárias dos Esquecidos segue contaminada pelo olhar do tempo presente - o que validará as experiências e análises de leituras, sempre atualizadas, nunca contraditórias.

Na busca deste diálogo atemporal, ao rememorar o passado em perspectivas Pós-coloniais, busca-se, ainda, ultrapassar a função primeira da Academia Brasílica dos Esquecidos centrado nas narrativas histórico-literárias, realizado numa linguagem conceptista e cultista. De modo a privilegiar a atenção diante do enunciador e seus potenciais interlocutores, que tem o desígnio do processo de comunicação, recorrente aos recursos paratextuais, como o contexto histórico. Postura esta que implica o desvio do olhar, e tornam possíveis outros sentidos e outras tantas temporalidades. Como refere Trvetan Todorov (2003, p. 370-371):

A história exemplar existiu no passado; mas o termo não tem agora o mesmo sentido que tinha então. Desde Cícero, repete-se o adágio *Historia magistra vitae*; seu sentido é que o destino do homem é imutável, e que é possível calçar o comportamento presente no dos heróis do passado. (...) Não creio que a história obedeça a um sistema, nem que suas pretensas “leis” permitam deduzir as formas sociais futuras, ou presentes. Acredito, porém, que tomar consciência da relatividade, e, portanto a arbitrariedade, de um traço de nossa cultura já o desloca um pouco; e que a história (não a ciência, mas seu objeto) não é mais do que uma série de deslocamentos imperceptíveis.

Por estes densos caminhos, os discursos históricos e as narrativas literárias, em língua portuguesa, produzidas pela Academia Brasílica dos Esquecidos, como textos historiográficos, concentram o deslocamento para um processo de comunicabilidade. Afinal, abrem novas fendas teóricas que contribuirão para a historicidade da civilização luso-americana como original e única dentro de suas possibilidades de produção. A configurar um painel meta-historiográfico que enlaça experiências humanas traduzidas em discursos, versos e métricas como parte integrante das manifestações literárias do movimento academicista do XVIII.

Como procedente de uma atitude crítica, a retórica será considerada ainda como uma estatura discursiva que vem implicar na interpretação do leitor historicamente situado, quer no século XVIII, ou no século XXI. Afinal, os acadêmicos Esquecidos tiveram seu discurso encoberto ao longo dos tempos e reclamam por um olhar mais acurado, a partir de leituras prováveis. Ou seja, nem verdadeiras, nem corretas, mas possíveis em paralelo ao texto documental e ao contexto histórico - numa demonstração de estar à literatura se libertando das amarras que a confinariam para sempre no âmbito das *belles-lettres*.

A estas tensões, Pesavento e Leenhardt (1998) advertem que, apesar da *nova história* ter abdicado do seu poder de designação de verdade, ocorre o processo de busca da autenticidade das fontes, norteadas pelos critérios de cientificidade, pois a história não se mede pela veracidade, e sim pela verossimilhança e credibilidade. Assim, o verossímil não é o ponto determinado entre o verdadeiro e o falso, mas uma modalidade imaginária do fato, uma temporalidade, uma modalidade de um possível passado efetuado e sempre inteligível aos olhares mais argutos.

Através das composições poéticas, constata-se que os membros da Academia Brasílica dos Esquecidos estavam além da condição de subserviência colonial, pois os ornatos da palavra escrita possibilitam que se elaborem e se resgatem ideias identificadas com sentimentos autóctones, o que permite arrematar que os mesmos estavam além de uma percepção mais arrojada do Estado do Brasil e para além de simplesmente vislumbrar as relações em torno do açúcar e canaviais, senhores e escravos, crenças religiosas e, principalmente, do olhar de extrema miséria intelectual em que se vivia, conforme bem salienta Fábio Pedrosa (2003). Toda esta visão veio mostrar que o horizonte era mais amplo, pois existiam Academias, grupos de letrados, leitores e livros, homens com ideais e pensamentos próprios, mesmo antes do Iluminismo europeu, e algumas décadas antes das intervenções político-culturais do Marquês de Pombal.

Por último, as condições de produção histórico-literárias da Academia *Bahiense*, além de trazer à tona alguns elementos da história cultural do Estado do Brasil, que normalmente são “esquecidos”, a elevar o panorama da literatura luso-brasileira como original e única dentro de suas possibilidades de expressão. Pois assim, deve-se rememorar que só o fato da existência de um grupo significativo de letrados coloniais se reunindo em agremiações, por si só representa coesão e organicidade de uma elite cultural nos idos de 1724.

Assim, as ações acontecidas possibilitam e desencadeiam certa cumplicidade investigativa aos acadêmicos contemporâneos, deste século XXI a provocar o que Stuart Hall (2003) chama de desmantelamento do período colonial, que desperta do sono da indolência e vêm arrasando todo o tipo de material subterrâneo encoberto pelas cinzas do “esquecimento”. Contudo, as intervenções por hora reservada devem alertar para o sono das razões que ecoa em silêncio, que brinca com o poder e o saber em um paralelo entre o poder dizer e o ter que silenciar vividos por estes homens virtuosos de outrora, que tomaram o nome que apaga a memóriaⁱⁱⁱ - “Esquecidos” - para se fazer memoráveis.

REFERÊNCIAS

- PITA, Sebastião da Rocha. 1660-1738 *História da América Portuguesa*, Belo Horizonte, Ed Itatiaia: São Paulo, 1976. p. 289.
- HANSEN, João Adolfo. *Discreto e vulgar: modelos culturais nas práticas da representação barroca*. Est. Port. Afric. Campinas (17):29-57. jan./jun. 1991.
- CASTELLO, J. Aderaldo. *O movimento academicista no Brasil*. Volume I - Tomo I. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967.
- SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. *As razões do Imaginário*. Salvador: FCJA; UESC, 1998.
- HOLLANDA. Heloísa Buarque de. *A questão do mútuo impacto entre historiografia literária e os estudos culturais*. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS. História da Literatura em Questão, Porto Alegre, n. 1 v. 10, p. 69-73, set. 2004.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Organização: Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende... [et al]. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- LEENCHARD, Jaques; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (orgs.) *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1998.
- COUTINHO, Eduardo. Comparativismo e historiografia. In MOREIRA, Maria Eunice (Org). *Teoria da Literatura: Teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.
- PEDROSA. Fábio Mendonça. *A Academia Brasílica dos Esquecidos e a história natural da Nova Lusitânia*. Revista da SBHC, Rio de Janeiro, n.1, p. 21-28, nov. 2003.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Trad. Sérgio Góes de Paula. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

NOTAS

ⁱ Ata de abertura por José da Cunha Cardoso a 23 de abril de 1724. In: CASTELLO, 1967. P. 09.

ⁱⁱ Terminologia corrente entre os letrados para localizar a Academia espacialmente no Estado Brasileiro do século XVIII.

ⁱⁱⁱ Adaptação do discurso do Acadêmico José da Cunha Cardoso, secretário da Academia Brasílica dos Esquecidos, proferido na abertura dos trabalhos da doutíssima Academia em 23 de abril de 1724.

RETRATOS REVISITADOS: A CIDADE DA INFÂNCIA NA POESIA DE DRUMMOND E CAMPOS

Marcelo Ferraz de Paula - USP¹

Itabira e Lisboa. Duas cidades eternizadas na poesia do século XX na voz de dois dos mais comentados e celebrados escritores de Brasil e Portugal: Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa, respectivamente. De um lado temos a pequena e provinciana cidade mineira, espaço de persistência do patriarcado e do tradicionalismo, típica cidade rural de um Brasil que levou à cabo sua modernização concomitantemente à perpetuação dos valores conservadores, os quais Drummond faz cintilar com vivacidade crítica/emotiva em sua poética marcada profundamente pela cidade natal. Do outro lado a Lisboa de Pessoa, mais precisamente, para esta reflexão, a Lisboa construída pelo ângulo melancólico de Álvaro de Campos, o mais inquieto dos seus heterônimos, que após ter flertado com o decadentismo e de ter elevado à máxima elaboração a poesia futurista em Portugal, se depara novamente com a cidade da infância, erma de afetos, povoada por uma multidão de atores a cumprir seus papéis na práxis urbana com mecânica indiferença.

O que aproximaria essas duas cidades tão distintas em sua geografia, em suas identidades históricas e nos seus aspectos sociais e culturais? De que forma a linguagem poética reconstrói estes dois espaços a partir da ótica tensa, arrebatadora, estética, de seus autores? A resposta certamente passa pelo sentimento de ausência resultante do contraste em relação às cidades pelas quais os dois sujeitos peregrinaram: na poesia de Drummond as capitais brasileiras, citadinas e em processo de modernização (primeiro Belo Horizonte e depois Rio de Janeiro) e na de Campos em sua ficcional passagem por Glasgow e Londres, dois pólos modernos que lhe levaram a cantar com euforia (ainda que ambígua a certa da altura da “Ode Triunfal”) o mundo das máquinas. A experiência representada na poesia de Drummond e Campos perpassa a distância com que os sujeitos de seus poemas encaram a cidade da infância, pois na medida em que a infância está visivelmente perdida na poeria do passado abalam-se os laços - familiares,

¹ Mestrando na Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo

culturais, afetivos – que unem o sujeito ao seu espaço, digamos, fundador. Logo, ao se atingir a consciência de que a infância é irrecuperável, a cidade tematizada também torna-se inacessível enquanto espaço de comunhão socializadora, tornando-se a materialidade física e histórica do *tropos* apenas uma ponte para a sensibilidade angustiada da lembrança:

Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!

(“Confidência do Itabirano” – Drummond)

Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!
Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.

(“Lisbon Revisited – 1923” – Álvaro de Campos)

Mais do que um simples cenário da vida pretérita, as cidades são elevadas a uma condição inalcançável para onde convergem as lembranças mais remotas do sujeito, seus desígnios primeiros e a afetividade possível, aspirando à plenitude – não obstante a análise tensa, tanto em Drummond como em Campos, do drama familiar. Importante frisar que as evocações da cidade natal aparecem nos dois autores com a sua localização determinada, isto é, elas recebem um nome. Esse nome, por sua vez, retoma uma referencialidade historicamente construída e dialoga com aspectos biográficos dos dois poetas (não pode ser mera casualidade que as duas cidades coincidam com as cidades onde os autores viveram a infância). Mas para além deste “conteúdo social implícito” – patriarcado, “modernização conservadora”, exaustivamente estudados no caso de Drummond, e urbanização e incomunicabilidade, no caso de Campos - temos a dimensão simbólica de um momento de fundação do indivíduo a partir de seus vínculos iniciais, sanguíneos e formativos, localizada no passado, na infância. Para além deste momento, toda tentativa de recuperação do tempo mostra-se frustrada nestes poetas, restando apenas o choque constante entre a cidade histórica, que se transforma, moderniza-se, e a imagem cristalizada na memória, que é por excelência irrecuperável para além das ruínas deturpadas da lembrança. Nessa difícil tensão que liga o sujeito ao passado toda experiência acumulada torna-se imperfeita e só pode ser medida, para recordarmos o oportuno verso de Manuel Bandeira, em oposição à “vida que poderia ter sido e que não foi”.

O distanciamento entre o sujeito e seu espaço elementar não precisa, portanto, estar na ordem da ausência física. Cabe ressaltar que o deslocamento da cidade natal, vivenciado pelos sujeitos líricos em questão, é de certa maneira intermitente, voluntário, quando não opcional e até almejado. Drummond é aquele que sai da “vida besta” de Itabira, seguindo para Belo Horizonte e, da capital mineira, para o Rio de Janeiro, seguindo o caminho da poesia, do conhecimento e, em alguns momentos, da militância política partidária, transgredindo, assim, o determinismo da vida provinciana, herdeiro que era (e continua sendo, “como uma negativa maneira de te afirmar”) desta tradição interiorana sintetizada na imagem do “fazendeiro do ar”. A obsessão em desvendar o mundo e romper as fronteiras do horizonte restrito de Itabira é, para o sujeito, tão intensa e arrebatadora como a consciência de não poder se livrar dessa vida deixada pra trás, do seu jeitão fechado, desses “80 por cento de ferro nas almas”, e do compromisso de seguir a rua que “começa em Itabira, e vai dar em qualquer ponto da terra” (“América”).

Já Álvaro de Campos é o que está sempre em véspera de viagem. Homem citadino, entusiasta da modernidade e das máquinas, cosmopolita; faz do seu encontro com Portugal a tônica e explicação circunstancial para a melancolia presente na última fase de sua poesia. É na monotonia de uma Lisboa moderna que Campos, na melhor linhagem baudelairiana, cantará o desconforto diante das multidões que passam alheias, o *spleen*, a vertigem das sensações e o jogo de aparências e descaso que o sujeito contempla de dentro do seu ímpeto emotivo e transbordante.

A complexa idéia de exílio nestes dois autores aparece com um tratamento inovador que merece ser discutido com maior empenho. Afinal, até que ponto nós poderíamos falar de exílio na mudança, desejada e espontânea, de Carlos Drummond de Andrade de Itabira para Belo Horizonte e depois para o Rio de Janeiro? E em Álvaro de Campos, um heterônimo que sequer foi gente de carne e osso, e que só passará a tematizar seu sentimento de desencontro com o meio e o desejo de regresso a um espaço afetivo perdido já após seu reencontro com Lisboa? Para potencializar tais indagações precisamos questionar a própria noção de exílio que embala o senso comum.

A imagem que temos do exilado, consolidada no século XX mas germinada muito antes, talvez desde a *Odisséia*, é a de quem sofreu uma punição política ou teve, a contragosto, que abandonar seu lugar de origem. É esta experiência de exílio, com enumeráveis exemplos na modernidade, que sustenta importantes trabalhos na área da história, da sociologia e da literatura. Neste caso, o exílio surge como reflexo social de

uma estratégia de dominação totalitária, de imposição, e é logo atrelado a períodos de guerra e regimes ditatoriais. O exilado é aquele que sofre a impossibilidade de viver em sua terra, privado que está de um direito político. Seu sofrimento é resultante do desejo de regresso para o local onde pode exercer seus laços afetivos, culturais e políticos. Tudo no exílio lhe é estranho; a comunicação é difícil, a memória de seus vínculos natais o acompanham, muitas vezes desaguando na melancolia:

De exílio em exílio haverá sempre algo que irremediavelmente faltará,
perdido sem remédio nos interstícios da geografia ou da história; ferida
jamais fechada, obsessivamente remexida. (SEABRA, 2004)

Edward Said (2003), no entanto, é um dos que apontam para certo alargamento da noção de exílio. Em seu ensaio “Reflexões sobre o exílio” ele esboça a tese de que o exilado não é necessariamente um indivíduo privado de seu lar natural por conta de uma imposição exterior; a condição de exílio pode ser, segundo o autor, até certo ponto opcional, ou melhor, voluntária. Aquele que busca melhores condições em um país mais desenvolvido ou foge da miséria de sua região natal, comumente chamados de desterrados, também podem passar pela experiência do exílio. Apesar disso, as considerações do autor não resolvem inteiramente o problema encenado na poesia de Drummond e Campos, visto que, para Said, no horizonte do exilado está sempre o retorno à terra, sendo essa esperança, mesmo que improvável, e mesmo que adiada ou negada concretamente, se converte numa estratégia de sobrevivência para o indivíduo que está distante de seu lar.

Sem contrariar totalmente a lógica de que a definição do exilado passa, invariavelmente, pelo desejo de regresso, a poesia de Campos apresenta novos elementos que problematizam, esteticamente, este sentimento de ausência, como podemos ver no trecho de “Lisbon Revisited – 1926”:

Outra vez te revejo,
Mas, ai, a mim não me revejo!
Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico,
E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim -
Um bocado de ti e de mim!...

Como já foi dito, o choque causado pelo encontro com a cidade natal é a tônica do que se convencionou chamar de terceira fase de Campos. O mais interessante é que a volta do poeta-engenheiro para Lisboa - ele que na biografia montada por Pessoa

perambulava por Glasgow e Londres - não ameniza sua condição de exilado, que está condensada com inacreditável precisão na imagem do “estrangeiro aqui como em toda parte” – verso presente neste mesmo poema e que iremos examinar com mais cuidado um pouco a frente por ser uma espécie de síntese poética do processo criativo e existencial de Campos. Na verdade ocorre exatamente o contrário: o encontro com a cidade natal potencializa seu estranhamento e incomunicabilidade, tornando-o mais estranho para si mesmo na medida em que a cidade oferece, em suas metamorfoses urbanas, a possibilidade de contraste com a cidade da infância, único período/lugar em que poderia ser possível uma pacífica fusão do sujeito com o meio social. Nesse mesmo impasse de se sentir estrangeiro em sua própria casa, seja por desconhecê-la ou por não se identificar com ela, é que Drummond levanta o paradoxo: “E a gente viajando na pátria sente saudade da pátria”(“Explicação”).

Vale lembrar que algumas leituras, como a do artigo “Exilar-se no exílio” (DUARTE, 2005) chega a confrontar as imagens de exílio em Álvaro de Campos com a situação que Fernando Pessoa viveu nos anos em que morou na África do Sul. Seguindo este raciocínio, os poemas de Campos seriam a realização formal do encontro de Pessoa com sua “Lisboa de outrora de hoje” (“Lisbon Revisited – 1923”), inclusive por dados biográficos como a morte da mãe de Pessoa, visto que Campos em muitos poemas recorre a um expediente que seria tônica na poesia de Drummond, de enumerar a morte de parentes e amigos como índice da voraz passagem temporal por sobre a cidade natal. Dessa forma, temos em Campos:

O que eu sou hoje é terem vendido a casa,
é terem morrido todos,
é estar eu sobrevivente a mim-mesmo como um fósforo frio...
 (“Aniversário”)

E em Drummond:

Pai morto, namorada morta.
Tia morta, irmão nascido morto.
Primos mortos, amigo morto,
avô morto, mãe morta.
 (“Os rostos imóveis”)

Não nos parece o caso de levar a fundo tal leitura biográfica para a presente reflexão, menos por uma repulsa intransigente ao método do que pelas armadilhas que Pessoa conscientemente colocou para esse tipo de interpretação da sua obra e que, vez

ou outra, aparecem de maneira duvidosa, especialmente tendo como alvo Campos (às vezes visando até a sua eventual homossexualidade).

Dessa maneira, corroboramos a necessidade de questionar a distinção entre literatura escrita por exilados e literatura que trata do exílio, já que o uso indiscriminado da expressão “literatura de exílio” durante todo o século XX - aproximando quase que num gênero comum autores tão distintos como Dante, Ferreira Gullar, Jorge de Senna, Pablo Neruda e os judeus que fugiram do nazismo... – perdeu de vista o formidável potencial do sentimento de exílio, enquanto experiência humana genuína, em obras de autores que, mesmo sem nunca terem saído de seus países (ao que consta Drummond nunca foi a Europa, e Álvaro de Campos, criação pessoana que é, nunca esteve efetivamente em Glasgow ou na Inglaterra) deram forma a tal sentimento. Sob essa luz, podemos retornar ao belo ensaio de Said tendo em vista este alargamento da idéia de exílio:

O exílio baseia-se na existência do amor pela terra natal e nos laços que nos ligam a ela – o que é verdade para todo exílio não é a perda da pátria e do amor à pátria, mas que a perda é inerente à própria existência de ambos. (p. 59)

O frenesi com que os versos livres e prosaicos de Campos recuperam, nos porões da memória, a Lisboa de um tempo pretérito, comprova que o heterônimo compartilhava com seu criador a crença, teorizada por Adorno anos mais tarde, de que num mundo massificado, onde tudo é diminuído a condição de mercadoria, a única pátria possível passa a ser escrita. Num mundo em que tudo lhe é estranho, opaco, mesmo o local em que vivera as suas emoções mais espontâneas, resta ao sujeito o exílio na linguagem, ainda que este refúgio também seja provisório, tênue e vulnerável, como definem os versos de “Tabacaria”:

Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei
a caligrafia rápida destes versos,
pórtico partido para o Impossível.

A sede um tanto quanto voraz, e com a passionalidade própria dos últimos poemas de Campos, não é saciada pelo regresso às suas origens, mas sim expandida. Lisboa se torna um reduto a menos já que “partiu-se o espelho mágico” em que o sujeito

e a cidade formavam um contínuo, sobrando apenas fragmentos de memória, cacos sem nexos e um encontro torto com a “cidade da minha infância pavorosamente perdida”.

Fazendo o contraponto com a poesia de Drummond, parece válido afirmar que a persistência de Itabira e do clã mineiro na sua trajetória poética é, tal como vimos em Campos, marcada por um desencontro constante, pela consciência, ao mesmo tempo íntima e social, de que “toda história é remorso”. Para Antônio Cândido (2000), o resgate do passado na poesia drummondiana está marcado pela nostalgia de um outro eu perdido para sempre na escolha de abandonar a herança rural e provinciana de sua família para ir para a cidade grande (índice do processo de modernização brasileira) e se dedicar ao trabalho poético – e é no remorso diante desse abandono culposos que o legado mineiro irrompe em sua obra fazendo do sujeito, simultaneamente, transgressor e herdeiro sanguíneo dos valores presentes no “país dos Andrades”. É da convivência tensa entre o eu que foi, o eu que poderia ter sido e o eu que poderá ser, além, é claro, do eu da enunciação, que surge a noção de perda e de desterro frente a cidade da infância para sempre perdida: “Quer ir pra Minas/ Minas não há mais.” (“José”)

É da impossibilidade de adequação à realidade urbana que os fantasmas de Itabira rompem na poesia drummondiana. Outra vez não há possibilidade de regresso ao cenário de Itabira, que só pode aparecer em sonho ou delírio, como em “Viagem na Família” (“No deserto de Itabira/ a sombra de meu pai/ tomou-me pela mão”), em “A Mesa”, “Os mortos de sobrecasaca”, ou nas fotografias e documentos antigos que emergem entre a poeira viva e dolorosa do esquecimento: “Retrato de Família”, “Os bens e o Sangue” ou “Confidência do Itabirano”.

Outro ponto a ser pensado nestas representações da cidade da infância se refere aos procedimentos utilizados pelos dois poetas para escapar dos lugares-comuns, sobretudo de base romântica, que pairam sobre a tematização da infância e da terra natal. Evidentemente não há nem em Drummond nem em Campos a evocação idealizada da mocidade, muito menos a exaltação altissonante da pátria. Por certo a infância é vista como espaço de socialização possível e a cidade, por sua vez, adquire uma dimensão simbólica quase mítica. Itabira deixa de ser apenas uma cidade do interior de Minas de um Brasil que vive um surto modernizador, assim como a Lisboa retratada nos versos arrebatadores de Campos deixa de ser somente a capital portuguesa: em ambas as poéticas as cidades adquirem uma dimensão totalizadora - “Outra vez te revejo, Lisboa e Tejo e tudo” (“Lisbon Revisited – 1926”), “As águas cobrem o bigode/ a família, Itabira, tudo” (“Viagem na Família”) – na qual a referência ao plano

geográfico/social/histórico trás consigo marcas profundas de uma temporalidade íntima e subjetiva.

É como se a “Canção do exílio” de Gonçalves Dias e o poema “Meus oito anos” de Casimiro de Abreu, para usarmos dois paradigmas da literatura brasileira, fossem absorvidos e fundidos pela lógica moderna de tempo, sendo o espaço físico da cidade contaminado pela memória do sujeito que se depara com um mundo perdido. Por isso só podemos encarar com muita desconfiança versos em que estes sujeitos parecem se curvar diante da infância com um aparente sentido de entrega do tipo “eu era feliz não e sabia”, como ocorre por exemplo num verso emblemático de Campos: “No tempo em que festejam o dia dos meus anos/ eu era feliz e ninguém estava morto” (“Aniversário”) ou no tom afetuosos, marcando uma quebra explícita do ritmo frenético de seus versos, com que resgata a imagem infantil na célebre digressão presente em “Tabacaria” (“Come chocolates pequena...”) e cuja variante aparece em “Grandes são os desertos”, mas ali aplicada ao próprio sujeito: “Comprem chocolates à criança a quem sucedi por erro”. Essa mesma desconfiança vale para Drummond, quando afirma no poema “Infância”: “E eu não sabia que a minha história/ era mais bonita que a de Robinson Crusóé”.

Tais passagens, longe de acenarem para uma contemplação ingênua da infância, deixam-se, expressivamente, se impregnarem de uma aura de ambiguidade que leva à identificação para com a experiência de vida leitor, mas que ao mesmo tempo problematiza essa impressão sabidamente “saudosista”, insistindo, em várias passagens, que a valorização da infância não passa de uma armadilha da memória.

Vejamos, então, exemplos deste articulado jogo de “valorização” da cidade natal para em seguida negá-la como índice de plenitude, primeiro em Drummond, no poema “Explicação”, com o entrecruzamento das imagens simbólicas do elevador e da roça, os dois espaços que estabelecem a tensão em todo seu discurso, e depois com a estrofe de “Viagem na Família”, com o emocionado, e hamletiano, diálogo com o pai, no qual o passado em Itabira é evocado sem nenhuma mistificação:

No elevador penso na roça
na roça penso no elevador

Era o meu avô já surdo
querendo escutar as aves
pintadas no céu da igreja;
a minha falta de amigos,
a sua falta de beijos;

eram nossas difíceis vidas
e uma grande separação
na pequena área do quarto.

Já na poesia de Álvaro de Campos as estratégias utilizadas para fugir de uma falsa nostalgia - ou do saudosismo que Pessoa criticara ferozmente em alguns de seus companheiros de geração - giram em torno da desconfiguração do sujeito uno e coeso e do questionamento incessante da memória como “névoa natural de lágrimas falsas” (“Lisbon Revisited – 1926”). Desta maneira, o encontro com a cidade da infância mostra-se meramente físico, momentâneo, fugaz e ilusório, porque ao revisitá-la não há nenhum contato com a afetividade ali semeada em outras eras. Permanece, pois, a condição de estrangeiro (lembremo-nos agora da formidável imagem do “Estrangeiro aqui como em toda parte”), deste “fora de lugar” que se sente estranho na própria cultura de sua formação. É o sujeito, mais que a cidade, que se modifica radicalmente em sua peregrinação pelo exterior; tanto se transforma que já não pode mais se familiarizar novamente com a casa que já foi sua, ainda que ela permaneça, até certo ponto, idêntica:

Outra vez te revejo,
Cidade da minha infância pavorosamente perdida...
Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...

Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,
E aqui tornei a voltar, e a voltar.
E aqui de novo tornei a voltar?
Ou somos todos os Eu que estive aqui ou estiveram,
Uma série de contas-entes ligados por um fio-memória,
Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?

O eu caminha pela cidade como se caminhasse pelos seus pensamentos/sensações: sem mapas, perdendo-se, talvez de propósito, em cada rua, sentindo a mudança de suas múltiplas e sucessivas identidades vagando por seu olhar inquieto. Se Drummond é o poeta que caminha pela cidade grande com a cabeça na roça e encontra como obstáculo a pedra no meio do caminho, Campos já se perde desde o primeiro passo, se perde mesmo antes de iniciar sua marcha pois é aquele que está sempre a arrumar as malas, e mais: “Arrumo melhor a mala com os olhos de pensar em arrumar”.

Ambos sentem-se fora de sua cidade natal, capazes de recontrá-las apenas nos escombros revelados pela memória. Ambos têm plena consciência de terem perdido as

raízes que os ligavam a determinada coletividade de onde poderia brotar algum afeto, também perdido na cidade que se transforma. Ambos, enfim, reconhecem que “sob a pele das palavras há cifras e códigos” e que são “vazias de tudo as cidades que tenho percorrido”. Mas dentro destes dois universos poéticos autônomos, distintos, intensos cada um ao seu modo, a experiência do sujeito andante, do peregrino, do “estrangeiro aqui como em toda parte” ou daquele que sente saudade da roça enquanto anda no conforto de um elevador (apenas por não estar na roça), podemos demarcar uma linha na qual a lembrança da infância, livre de idealizações mas, por isso mesmo, iluminada de experiência, se materializa entre a memória e a representação física/simbólica da cidade natal. E dentro desse jogo de idas e vindas, os poetas nos devolvem, no amargo exílio das palavras, Itabira, Lisboa e a cidade de nossa origem, tocando com ternura a cicatriz da infância, da qual, de certa maneira, somos sempre exilados.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

CANDIDO, A. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

DUARTE, Zuleida. Fernando Pessoa: exilar-se no exílio. In: FERREIRA, E. *Na véspera de não partir nunca*. Recife: UFPE, 2005.

PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e outros Eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

_____. *Poesia completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: FTD, 1992.

SAID, E. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SEABRA, J. F. *De exílio em exílio*. Porto: Fólio, 2004.

“NADA É O QUE É” – SIMULACROS E FINGIMENTOS EM NATÁLIA, DE HELDER MACEDO*

Márcia Souto Ferreira - PUC-Minas*

1. ROMANCE-DIÁRIO-AUTO-RETRATO

Em *Natália*, mais recente obra de ficção de Helder Macedo (2009), temos uma narrativa que se constrói aos olhos do leitor. O livro é composto das páginas do diário escrito pela personagem-título da obra. No entanto, não é tranquila a categorização de *Natália*, um relato, íntimo e em primeira pessoa, dividido em capítulos e com entradas datadas. Em várias passagens do texto, a própria narradora questiona-se a respeito do gênero textual do que produz, se se trata de um diário ou de um romance, problematizando a classificação do que escreve: “Digo à Fátima que estou a escrever um livro, um romance? Mas sei lá se isto é um romance. (...) Mas quando é que um diário termina? E quando é que um romance não é um diário?”¹ “Ora bem, vou começar assim para ver no que isto vai dar. Fazendo uma espécie de diário que depois logo se vê se poderei reorganizar num livro como deve ser.”²

O professor Wander Melo Miranda (1992), refletindo sobre autobiografia e textos que se avizinham a esse gênero, afirma ser o texto autobiográfico uma auto-interpretação, uma “maneira de dar-se a conhecer ao outro”.³ Quando se privilegia o ato de escrever, parece que há o favorecimento da narração em detrimento da “fidelidade estrita à reminiscência ou (d)o caráter documental do narrado.”⁴ Desse modo, o compromisso maior que se tem na narrativa é com a própria escrita, com o exercício de linguagem que se propõe. Ainda conforme Miranda (1992), o diário íntimo não se diferencia da autobiografia pelo maior ou menor nível de ficcionalidade, mas “no tocante à perspectiva de retrospectão, pelo seu menor porte no diário, em virtude da mínima separação entre o vivido e o seu registro pela escrita.”⁵ Acrescente-se ainda o

* O presente trabalho foi realizado com bolsa de mestrado concedida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – Brasil.

* Mestranda do programa de Pós-graduação em letras - Literaturas de língua portuguesa – PUC-Minas.

fato de o diário ser mais caótico e fragmentado devido à contingência das experiências. Béatrice Didier, citada por Miranda (1992), aproxima o diário do auto-retrato por se tratar de obras que visam ao autoconhecimento e à retenção de momentos vividos. No entanto, de acordo com Didier, o diário difere-se do auto-retrato pela falta de organização, característica da escrita diária, pressupondo-se que organizar seria “fazer uma pose”, portanto, encenar. Miranda, entretanto, ressalta a impossibilidade da harmonia organizada no processo de auto-retrato, pois “na tentativa de olhar-se de dentro, o auto-retratista percebe que o *eu* lhe escapa, formando-se e deformando-se sem cessar na superfície caótica do texto.”⁶

Natália resolve escrever para conhecer sua história e sobreviver a ela. A narradora quer, portanto, dar-se a conhecer. Nesse processo de conhecimento, ela vai buscando e criando passados que alimentem as suas narrativas, comprometendo-se cada vez mais com a produção escrita, com o que escreve. Entretanto, para escrever, há uma materialidade necessária, daí a preocupação com o aspecto formal do texto, em que gênero escrever. Entre o diário, o romance, o diário-romance, o romance-diário, o diário que se transformará em romance, o romance disfarçado de diário, Natália se auto-retrata, ficcionalizando-se. Em cada tentativa de construção de sua identidade, Natália encena um *eu*, posando uma possibilidade de passado que a legitime no presente da escrita. Segundo Miranda (1992), a reevocação do passado

(...) constitui-se a partir de uma dupla cisão, que concerne, simultaneamente, ao tempo e à identidade: é porque o *eu* reevocado é diverso do *eu* atual que este pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas. Assim, será contado não apenas o que lhe aconteceu noutro tempo, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo. (MIRANDA, 1992, p.31)

Segundo Blanchot (2005, p.275-276), ao escrever um diário, o autor busca por si mesmo, travando um falso diálogo que objetiva dar forma e linguagem ao que não pode falar. Natália desconhece sua própria história e, ao redigir seu diário, ela tenta dar voz a personagens e fatos silenciados (ou silenciosos) do seu passado, para assim materializar de alguma forma o intangível, o desconhecido. Natália, a partir dos enigmas que lhe são apresentados, vai construindo o seu passado e remodelando o seu presente.

Em uma narrativa, o passado não é mais passado, o presente não é mais presente, mas metamorfoses do real em imaginário. A recuperação que Natália busca do passado se metamorfoseia na escrita. Ao construir seu passado, Natália cria várias narrativas (*mise en abîme*), tornando-se personagem do Avô, da amante, do amante, do filho.

A narradora escreve/conta sua história para sobreviver a ela, desse modo as histórias-enigmas que estruturam seu texto podem representar uma busca desesperada por um significante que lhe garanta uma significação. Natália parece procurar um significante que a faça vencer as ausências do passado e do presente. No entanto, este Se. procurado é escorregadio, canto de Sereias, portanto é sedução e vazio. Natália escreve o diário para dividir com o leitor as ausências que compõem as suas histórias de vida. Num jogo de disfarces, em que, numa história de fantasmas, Natália se faz personagem de si mesma, “nada é o que é”, senão simulacros e fingimentos.

Há muito tempo os leitores são convidados a leituras que se ocupam de escritas duplas, dúbias, mescladas, que fogem a uma única categorização. Temos, pois, em *Natália*, um texto que se configura como híbrido, ou ainda, deslizando, não ocupante de uma única categoria fixa, sendo coerente à mobilidade diegética celebrada na obra.

2. SIMULACROS E FINGIMENTOS

Em busca de sua origem, Natália fia várias histórias, ao mesmo tempo em que se vê na trama de várias outras. E nessa trilha em que se procura(m) verdade(s), ironicamente a personagem central ouve uma entrevista de um famoso falsificador de quadros que tinha acabado de sair da prisão. O falsário afirma que suas imitações foram reconhecidas por muito tempo como autênticas tanto pelo público como pelos críticos e galeristas, mas que de repente todos perceberam o engano. Natália percebe que “... as falsificações só são reconhecidas como obras autênticas enquanto correspondem a uma maneira de ver partilhada por toda a gente.”⁷ É na relação do leitor com o escrito que o texto se constitui como texto. A leitura é o que legitima uma obra. Dessa forma, Natália, para legitimar seu relato, procura um leitor para partilhá-lo. Ela levanta, então, os elementos necessários para a construção de sua narrativa. O leitor-modelo de um diário é curioso, geralmente ávido por intimidade, revelações sexuais e mistérios. Ciente disso, a narradora engendra uma escrita repleta de emoção e surpresa. Ela revela aos poucos a sua história, cheia de ambiguidades, cortes, reviravoltas. Numa trama rocambolesca, não faltam estratégias para captação da benevolência do leitor em direção da escritora do diário, que é órfã, não chegou a conhecer os pais, pois foram assassinados no estrangeiro, lutando contra um regime autoritário.

No ensaio “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, Wolfgang Iser (2002) afirma que no ato de fingir no texto ficcional há “uma transgressão dos

limites entre o imaginário e o real”⁸, uma vez que ocorre a irrealização do real e a realização do imaginário. Essa transgressão representa a reformulação do mundo formulado, a compreensão desse mundo formulado e permite que tal acontecimento seja experimentado. Podemos fazer uma leitura de *Natália* como um constante exercício de atos de fingir. A narradora, ao perceber a impossibilidade da realização do seu passado, só pode ocupar suas ausências com o imaginário transformado em ficção. De acordo com Iser (2002), são atos de fingir no texto ficcional a seleção, a combinação e o desnudamento da ficcionalidade. A seleção consiste em decompor elementos da realidade e ressaltá-los, torná-los perceptíveis no texto ficcional. A combinação é o uso da língua com objetivo expressivo ou ainda o relacionamento dos significantes dentro do texto. Os atos de fingir da seleção e da combinação dizem respeito aos limites entre o texto e o contexto, enquanto o desnudamento da ficcionalidade refere-se ao esclarecimento do fingimento, a não-identificação total com o fingido. A seleção transgredir o contexto; na combinação, há a transgressão dos limites da língua. O “*como se*” transgredir o mundo representado, que é desnudado.

As categorias elencadas por Iser (2002) nos atos de fingir no texto ficcional são perceptíveis em *Natália*. A personagem-título do livro seleciona elementos que podem corresponder ao seu passado, colocando-os em evidência. Para construir sua história, é preciso ficcionalizar seu passado, pinçando fatos que podem ou poderiam tê-lo composto, como a morte dos pais num país estrangeiro, ou mesmo o fato de ter sido a filha do assassino trocada e criada pelo Avô por engano. No entanto, só é possível essa seleção de fatos no texto via linguagem. Natália, como toda personagem literária, é feita de papel, de linguagem, de palavras. E é com as palavras que a narradora tenta (re)construir a si mesma e aqueles que se relacionam ou se relacionaram com ela.

Em alguns momentos do diário, Natália suspende a escrita para viver. Entretanto, o vivido só se faz conhecido/partilhado na redação/leitura. O vivido só se faz acontecimento no presente da narrativa. É, portanto, mais uma encenação este parar para viver, mais um ato de fingir, pois o sair de cena faz parte da encenação. Natália, no seu relato/ato de fingir, participa de vários processos de sedução. Como narradora, ela é agente de sedução do leitor; como personagem, Natália é seduzida pelo Avô, por Fátima, por Jorge, por Diogo. Em todas essas relações, a sedução se dá pela palavra, pelo dito ou não dito que abre para a fantasia. Natália seduz e é seduzida pela promessa de um sentido, de tornar o imaginário pragmático. Nessas várias reformulações do mundo (ficções), são várias e escorregadias as compreensões e as experiências desse

novo mundo criado. Em cada uma das reformulações, as personagens encontram-se de uma forma diferenciada, pois experimentam posições diferentes. Isso nos faz pensar que, no romance *Natália*, de Helder Macedo, nada é fixo. Ou ainda: “Nada é o que é. (...) Por isso mesmo vai parecendo ser o que não é.”⁹

Esses inúmeros fingimentos sobrepostos e verdades sempre provisórias parecem apontar para o desnudamento da ficcionalidade do texto literário. Se todos os deslocamentos, os duplos, os movimentos parecem propor a Natália várias possibilidades de passado, a obra de Helder Macedo pode localizar-se neste entre-lugar do *como se*, do imaginário, da ficcionalidade, do “mundo entre parênteses”.

Iser (2002) afirma ainda que “Se o fictício é a tradução do imaginário na configuração concreta para o fim de uso, a semantização é a tradução de um acontecimento experimentado na compreensão do produzido.”¹⁰ Natália, a narradora do romance de Macedo, usa as estratégias do ato de fingir no texto ficcional para traduzir seu imaginário em ficção. Ela dispõe das estratégias de seleção, combinação e desnudamento da ficcionalidade para a composição de sua história de vida/ficção de si mesma. Já o leitor vai tentando se prender nas construções que lhes são apresentadas, mas, como Natália, é obrigado a perceber que as narrativas são construídas de vazios, ausências, são, portanto, cantos de Sereias. Aos poucos, vamos nos construindo leitores que percebem que a linguagem muitas vezes diz “apenas” do vazio dela mesma e das suas impossibilidades, tal qual a narrativa de vida de Natália.

3. VERDADES E DISFARCES

Blanchot (2005), a respeito do canto das Sereias, acredita que os navegadores perdiam-se pelo “encantamento por uma promessa enigmática, expunha os homens a serem infiéis a eles mesmos, a seu canto humano a até à essência do canto, despertando a esperança e o desejo de um além maravilhoso...”¹¹

Natália é uma personagem sem o conhecimento de sua gênese e alimenta um enorme desejo de possuir um passado maravilhoso. Desesperada, ela tenta reconstruir sua vida a partir dos enigmas que lhe são apresentados. Mas, como alertou Blanchot:

(...) esse além maravilhoso só representava um deserto, como se a região-mãe da música fosse o único lugar totalmente privado de música, um lugar de aridez e secura, onde o silêncio, como o ruído, barrasse, naquele que havia tido aquela disposição, toda via de acesso ao canto. (BLANCHOT, 2005, p.4-5)

Esse passado que Natália quer idealizar é composto de silêncio, canto de Sereia. O Avô e a promessa do canto que ele representa não levam Natália ao conhecimento da verdade, mas aos inúmeros disfarces com que as verdades se apresentam. A mais importante característica do Avô é a ironia. Ele sempre dizia uma coisa para significar outra, fazendo a verdade aparecer sob disfarces. Sendo o Avô um grande mestre para Natália, ela dissemina em todo o seu diário o modo de ser desse homem. Para a trama das suas histórias, a narradora sempre busca “Uma explicação mais complicada e portanto muitíssimo simples.”¹² Fátima usava como estratégia de usurpação da vida de Natália o “Dizer o oposto do que, ao ser negado, sugeria uma possibilidade oposta e até então impensada desse oposto que estava a ser negado.”¹³ A Avó também usa o artifício do Avô de dizer uma coisa para significar outra: “Depois percebi que, mesmo se as alucinações causadas pela morfina pudessem corresponder a coisas acontecidas, as coisas que ela depois contava eram sobretudo para significar desejos actuais, eram também pedidos para o tempo presente.”¹⁴ Mesmo o médico usou esta estratégia para dizer o que não poderia dizer a respeito da dose mortal da morfina.

Os primos Paulo e Jorge parecem escapar desse ciclo de disfarces. Sobre Paulo, Natália afirma mais de uma vez que ele não entende a verdade que se apresenta disfarçada. No entanto, no final do romance/diário, Paulo desloca-se para a almofada/tapete voador e se deixa encantar pelas histórias de Orixás contadas pelo filho. Jorge provoca em Natália estranhamento pelos convites tão diretos: “Aquilo não era dizer uma coisa para significar outra, como o Avô. Era dizer uma coisa que só podia ser essa como se estivesse a dizer outra.”¹⁵ Mas não podemos nos esquecer de que Jorge é um artista, portanto mestre dos disfarces.

Como o artifício do Avô de dizer uma coisa para significar outra se dissemina em todo o romance, faz-nos crer legítimo o questionamento: será que o autor também diz disfarçando-se nas personagens?

Em *Trinta Leituras*, Helder Macedo (2007), referindo-se a Almeida Garrett e Machado de Assis, escreve: “... a última palavra não pertence às personagens, mas sim, com maior ou menor disfarce autobiográfico e máscaras autorais mais ou menos transparentes, aos seus criadores.”¹⁶ Apressadamente poderíamos achar que o crítico português responde afirmativamente a nossa pergunta, mas ele continua: “... os melhores escritores podem ser todas e nenhuma das suas personagens...”¹⁷ Como vemos, o ensaísta, coerente com o escritor, mantém a postura de cuidado com as ideias

definitivas e fixas, fechadas em si mesmas, que muitas vezes produzem grandes equívocos.

4. PROCESSOS DE IDENTIFICAÇÃO

Stuart Hall, na obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2003), analisa as transformações pelas quais passam as sociedades na pós-modernidade. Mudanças estruturais estão fragmentando conceitos culturais antes sólidos, como classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, os quais se apresentam atualmente de modo instável e provocador de mudanças nas identidades pessoais. São comuns questionamentos a respeito “da idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados.”¹⁸ De acordo com esse pesquisador, essa perda das certezas a respeito da ideia de quem somos marca-se pela desestabilização de quadros de referências que sustentavam a concepção de sujeito pleno e de identidade sólida. Relacionadas com essas transformações, modelam-se mudanças profundas na concepção identitária, uma vez que o sujeito pós-moderno não se percebe como portador de uma identidade fixa, essencial ou permanente; ao contrário, os processos de identificação transformam-se a todo momento. “A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.”¹⁹

O romance de Helder Macedo também é um testemunho de seu tempo. Como já vimos, em *Natália* nada é fixo. Os papéis e os lugares das personagens estão em constantes deslocamentos. O mesmo ocorre com as identidades, ou melhor, com os processos de identificação. As posições espelham-se e, nesses jogos especulares, formam-se duplos. Paulo e Jorge são primos e ex-maridos de Natália. Paulo, reservado e discreto, é filólogo, prima pela racionalidade. Jorge é expansivo e sensível. É artista plástico e tem uma relação bem íntima e aberta com Natália. A presença de Fátima na vida da narradora faz com que ambos se afastem da protagonista. Após a saída de cena de Fátima, invertem-se as posições, pois é Paulo quem acolhe Natália de modo surpreendente, enquanto Jorge a trata com hostilidade.

As noções de Bem e Mal também são deslizantes no romance de Macedo. Os pais de Natália representam o Bem se os olharmos como mártires, heróis que lutavam contra governos autoritários. Mas, no outro lado da história, há a versão de que eles

eram terroristas, portanto, num outro sistema cultural, eles ocupavam o lugar de representantes do Mal.

Diogo, o “bisneto”, já assume na sua homonímia um processo de identificação com o Avô. Sugere-se, com a sua postura de contador de história, um deslizamento do lugar canônico da criança, que é o de ouvir.

Natália assume várias identidades no romance. Ora ela é personagem do Avô, de Fátima, de Diogo, de Jorge. Mas Natália também é personagem de si mesma, porém numa história fantasmagórica: “... tornando minha vida numa história de fantasmas em que fantasma sou eu. A viver num presente que não reconhece o seu passado. A ter de imaginar semelhanças para poder presumir diferenças.”²⁰ A imagem especular, afinal, é feita de semelhanças e diferenças. A narradora, então, ao promover os duplos, quer reunir no presente o lembrado e o imaginado, ou seja, o que ela conseguiu recuperar como pedaços de um passado com o que se cria a partir dos vazios encontrados. Em *Trinta Leituras*, num artigo sobre Literatura e História, o crítico Helder Macedo (2007) escreve:

(...) a memória do que aconteceu e a imaginação do que poderia ter acontecido correspondem a processos mentais equivalentes. Recordar é imaginar. Aquilo que se recorda não está a acontecer, tal como aquilo que se imagina. E só passam a acontecer no acto criativo – palavras, imagens, escrita - , que os transforma em significação. (MACEDO, 2007, p.209)

A narradora do diário *Natália* põe em prática as imaginações e as recordações que são suas e também dos demais personagens de seu romance. O seu diário/romance é a materialidade significativa de sua história de vida, uma apologia aos deslocamentos, a não-fixidez. Na instalação de Jorge, “O vento”, Natália fala de seu gosto pelas “zonas intermediárias, das transições entre uma imagem e outra, com uma a dissipar-se e a outra a emergir, ambas já sem identidade própria, criando novas identidades.”²¹ Desse modo, “O vento” é metonímia do que acontece com Natália e dos seus relacionamentos. Natália torna-se outra todas as vezes que se procura no outro. Vendo no Avô a figura do pai, Natália confunde-se com a mãe. Querendo ver-se nela, a narradora, com a ajuda de Jorge, procura nas fotografias da mãe a sua própria imagem. Fátima é outro duplo construído por Natália. Mas, como quase tudo no romance, não é um duplo fixo. Quando se conhecem, Natália via Fátima como “uma mulher que é como se fosse eu ao contrário”²², mais tarde, Fátima ocupa o lugar de mãe e amante. E, numa reviravolta, Fátima é descrita como a usurpadora, pois tenta destruir a narrativa afetiva que Natália guarda do Avô. Fátima põe Natália num abismo, desestabiliza a base da história de vida

que a autora do diário tem construída para si. Fátima nega o lugar que a autora lhe concede no seu romance e torna-se “gente por conta própria.”²³

O pai de Fátima, ambíguo como a maioria das personagens do romance, também transita: “um pobre diabo tornado pela revolução num diabo pobre.”²⁴ O deslocamento do adjetivo representa mais uma vez essa natureza inexorável humana, que é a movimentação. A partir do testemunho desse homem, o Avô tem sua identidade mais uma vez fragmentada. Ao sugerir que o Avô habitava “mundos alternativos”, Joaquim Rua acende mais uma fagulha: seria o Professor um colaborador do regime salazarista?

Silvina Rodrigues Lopes (2003) acredita que a literatura não serve à verdade ou ao conhecimento, a não ser que a verdade da literatura consista na sua imperfeição. No discurso pouco confiável de Natália, a incapacidade do conhecimento da verdade (até mesmo porque isso não é o que importa) revela a valorização do precário, do ambíguo, do estatuto das impossibilidades. Não se sabe se o Avô serviu à ditadura de Salazar, não se sabe se Natália é neta legítima de Diogo, não se sabe se Fátima realmente morreu. Não podem ser feitas afirmativas definitivas em *Natália*. Na literatura, testemunha-se “um segredo que permanece segredo e como tal desfaz qualquer hipótese de unidade da significação.”²⁵ O diário de Natália, romance de Helder Macedo, é sobre a impossibilidade de se ater a sentidos fixos. O gesto do autor parece convergir para a conclusão de Agamben (1999), no texto *Limiar*: “aquilo que não podia deixar de se escrever era a imagem daquilo que nunca deixava de não se escrever.”²⁶ Natália, em seu diário, parece dizer: “conhecendo a incognoscibilidade do outro, não conhecemos alguma coisa dele, mas alguma coisa de nós.”²⁷

No romance de Macedo, as verdades são postas em xeque. Encenam-se, no diário de Natália, ambiguidades, reformulações de mundos, em constantes atos de fingir. O famoso falsificador de quadros já deixou a prisão. Aqui, a sedução, a falsificação, os mascaramentos, os disfarces são matéria essencial de criação. Os acontecimentos, sempre postos em dúvida, não importam. A narrativa é o próprio acontecimento, o que mais importa, portanto, é a linguagem que se faz presente. Eis a lei secreta da narrativa, de que fala BLANCHOT (2005, p.8), e que se percebe na leitura do romance de Helder Macedo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Limiar. In: *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999. p.21-26.
- BLANCHOT, Maurice. “Não haverá chance de acabar bem”. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.37-46.
- BLANCHOT, Maurice. O canto das sereias. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.3-34.
- BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.270-278.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 2v. p.955-984.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 8.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- LOPES, Silvina Rodrigues. A literatura como experiência. In: *Literatura: defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003. p.11-58.
- MACEDO, Helder. *Natália*. Lisboa: Editorial Presença, 2009.
- MACEDO, Helder. As telas da memória. In: *Trinta leituras*. Barcarena: Editorial Presença, 2007. p.208-219.
- MACEDO, Helder. Garrett, Machado de Assis e as opções impossíveis. In: *Trinta leituras*. Barcarena: Editorial Presença, 2007. p. 35-41.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: UFMG, 1992.

NOTAS

- ¹ Macedo, 2009, p.132.
- ² Macedo, 2009, p.11.
- ³ Miranda, 1992, p.30.
- ⁴ Miranda, 1992, p.30.
- ⁵ Miranda, 1992, p.34.
- ⁶ Miranda, 1992, p.35.
- ⁷ Macedo, 2009, p.59.
- ⁸ Iser, 2002, p. 959.
- ⁹ Macedo, 2009, p.61.
- ¹⁰ Iser, 2002, p.981.
- ¹¹ Blanchot, 2005, p.4.
- ¹² Macedo, 2009, p.77.

¹³ Macedo, 2009, p.150.

¹⁴ Macedo, 2009, p.49.

¹⁵ Macedo, 2009, p.41.

¹⁶ Macedo, 2007, p.39.

¹⁷ Macedo, 2007, p.40.

¹⁸ Hall, 2003, p.9.

¹⁹ Hall, 2003, p.12-13.

²⁰ Macedo, 2009, p.11.

²¹ Macedo, 2009, p.60.

²² Macedo, 2009, p.44.

²³ Macedo, 2009, p.129.

²⁴ Macedo, 2009, p.158.

²⁵ Lopes, 2003, p.56.

²⁶ Agamben, 1999, p.25.

²⁷ Agamben, 1999, p.26.

A PALAVRA SILENCIADA E A BUSCA PELA LIBERDADE EM “O SILENCIO” DE TEOLINDA GERSÃO

Maria Aparecida da Costa Gonçalves Ferreira - UERN¹
Renato Leitão Tomaz - UERN²

- não pensar em nada, ser apenas feliz, corpo a corpo, à flor da pele, durante um verão não pensar, sempre de novo voltarei a duvidar, mas não agora, agora quero o amor e o sol e o mar e a maré viva e esta luz batendo¹

INTRODUÇÃO

Escritora da literatura portuguesa contemporânea, Teolinda Gersão (1940), se configura como uma das autoras que ilustram o paradigma dos romances da década de 80 em Portugal, “em que a forma romanesca beira à dissolução”². Em seu romance “O Silêncio”, temos uma narrativa densa e hermética, o silêncio se apresenta a partir do momento em que o leitor tenta embrenhar no emaranhado narrativo da escritora. Teolinda escreve de forma não ortodoxa, o leitor não encontra um narrador definido para conduzi-lo na empreitada. Em certo momento do romance, dissolvido entre as angústias das personagens, encontramos uma reflexão metalingüística sobre o caminho da literatura, vejamos:

[...] a literatura também se converteu em silêncio, tornou-se apenas imanente, as palavras ficam cercadas, bloqueadas, e encontra-se sempre um meio de demonstrar às pessoas que elas significam tudo, e que, portanto, não significam nada, a palavra escrita é uma palavra morta e por isso eu quero a palavra dita, rente ao corpo, inseparada do corpo, língua, boca [...] ³

¹ Professora de Literatura Luso Brasileira na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN.

² Graduando do Curso de Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN – Bolsista PIBIC/CNPq

Percebemos, pois, que há uma intenção da autora em buscar uma forma literária que absorva todas as forças que podem conter nas palavras, numa procura em atingir o máximo de significado, mesmo tendo consciência da difícil função.

É nesse cenário quase diluído, mas intenso de significados que penetramos, ou tentamos penetrar no labirinto que é a vida da personagem central do romance, Lídia. A relação amorosa dessa mulher com seu companheiro Afonso, aparece em uma junção de eventos do presente e nas reminiscências que Lídia tem de sua infância, que vão surgindo mesclados na narrativa, confundindo o leitor despercebido a todo o momento. A história de Lídia vai sendo tecida à medida que ela vai rememorando a vida de sua mãe Lavínia, e sua própria vida.

O romance inicia com Lídia falando para alguém sobre a vida de sua mãe. E a partir dessas lembranças ela vai avaliando sua própria vida e os silêncios que rodearam sua mãe, e que agora a rodeiam.

Lavínia, mãe de Lídia, era de origem Russa, ao chegar a Portugal viu-se obrigada a mudar de nome para se adaptar ao país, pois ninguém conseguia pronunciar seu nome. Nesse sentido, além de estar fora de seu universo natural, a Rússia, Lavínia foi obrigada a abrir mão, ainda, de outra identidade que é a do nome.

Nas lembranças de Lídia sobre sua mãe, aparecem dois homens, um possivelmente seu pai, embora o romance nos negue essa informação, e outro, o amante de Lavínia. Lídia traça a diferença entre os companheiros de sua mãe e como se dá a relação da mãe com o companheiro, Alfredo, e com o amante, Herberto. Vejamos o trecho:

Bem, disse a mulher depois de pensar um pouco. Não consigo ver a cara dele. Sei apenas que traz sempre no bolso um pacote de doces e quando me pega ao colo para beijar-me tem um perfume discreto a tabaco de cachimbo. Isto é apenas um pormenor sem importância, que no entanto serve para diferenciar completamente de Alfredo. Alfredo nunca fuma cachimbo. Mas não sei falar muito de Alfredo. Penso que ele é sobretudo um homenzinho gordo[...] ⁴

Percebemos, sobretudo, com o trecho acima que Lídia traça o perfil do amante da mãe de forma mais interessante do que o do marido, é como se ela aprovasse o comportamento adúltero da mãe, dado a figura sem atrativos do marido, Alfredo.

Em outro momento Lídia relembra de como era representada a figura de sua mãe em casa, imagem que busca sempre quando começa a avaliar sua própria vida com Afonso, seu companheiro:

De resto eu era nessa altura muito pequena e não prestava atenção.

Concentre-se um pouco, pediu o homem, com um interesse que era talvez apenas dissimulado. Se você fechar os olhos, o que vê?

Bom, disse a mulher fechando os olhos, vejo Herberto sentado, sozinho com Alfredo, Lavínia não está, não chegou ainda. Talvez tenha ido comprar flores. Lavínia ia sempre comprar flores, das que não havia no jardim. O que era de certo modo inútil, porque Herberto trazia sempre rosas, um imenso ramo de rosas, sobre um papel de prata. Agora Herberto está a falar com Alfredo. Não sei o dizem, mas posso imaginar: Ela chama-se mesmo Lavínia?, pergunta por exemplo, Herberto. Não, não, assegura Alfredo...⁵

Percebemos, pois, que o nome Lavínia, que substitui o nome russo, é significativo. Segundo o personagem Alfredo, o nome parecia com o dela, e assegura, ainda que ela quase não fala russo, sinalizando que Lavínia deixou as raízes russas para trás e começou do zero em Portugal, com ele, naquela casa.

Enquanto a observação de Herberto, o amante, sobre o nome é mais curiosa: “Lavínia fica-lhe bem, confirma Herberto, movendo a mão que segura o cachimbo. Parece um nome de flor. E depois é uma palavra esdrúxula, sobe até um ponto alto e parte-se de repente.”⁶

A narrativa a todo tempo se mescla confundindo o leitor, foge da conversa de Lídia com seu interlocutor para as lembranças de seu presente, e dentro destas lembranças a narrativa mescla, hora a fala de Alfredo com Herberto sobre Lavínia, hora somente os devaneios de Lavínia. Como podemos ler no trecho a seguir:

Então o gato está no jardim, sobre o muro, pensa Lavínia sentada à mesa, distraído-se de repente diante das fileiras de copos e talheres brilhantes. Está parado em cima do muro, olhando para outro lado. Os seus olhos são frios, com uma pequena pupila escura, que diminui ou cresce com a luz. Os olhos de um gato. Dentro deles a lua balança como uma pequena foice.⁷

E nesse emaranhado narrativo, Lídia descreve de forma fantástica a fuga da mãe com o amante em uma noite chuvosa:

Então ela tem os cabelos desmanchados e caminha pé ante pé no corredor. Quando chega ao quarto de Herberto passa através da porta sem abrir. Herberto beija-a apressadamente na boca e fogem os dois pela janela aberta, montados em vassouras. Algum tempo depois Lavínia regressa de comboio. Alfredo vai esperá-la à estação. Então ele é o tal homenzinho gordo que chorava. E depois o tempo continua a correr, estamos sentados na pequena sala a ouvir a chuva, Lavínia fuma com a sua longa boquilha preta, esquece-se sempre de sacudir a cinza.

E o que acontece depois? Quis saber o homem ainda.

Nada, disse a mulher. Nada. O tempo passa, as estações deslizam diante da janela, a chuva bate contra o verão. Talvez apenas...⁸

No passado, Lavínia volta de sua fuga com Herberto e a vida continua sem alterações, pelo menos ao olhar de Alfredo. E no presente, Lidia retoma sua vida com Afonso. Diante da mesa posta, “com talheres húmidos” diferentes da postura de sua mãe à mesa com “talheres brilhantes”, muito organizados.

Embora diferente de algumas posturas da mãe, Lidia tenta seguir um antigo ritual em manter uma vela acesa ao jantar. Mas esse ritual não a desliga de seus devaneios sobre a liberdade, embora ela parta de um possível sorriso de Afonso dirigido a ela na hora do jantar, “era questão de empurrar com força até o sonho cair dentro da vida”.⁹

Essa fuga da realidade, através de sonhos ou devaneios permite “uma ruptura com o cotidiano doméstico”¹⁰, permitindo que Lídia viva uma realidade paralela à de seu companheiro, como podemos ler no excerto a seguir:

[...] sair descalça, nas manhãs, o corpo inundando pelo sol, tempo de gestas, gaivotas, de trevo, tojo, plantas bravas. Escalar dunas, transpirar subindo, agarrada à vegetação rasteira, parar arquejante a meio, o mar de repente encoberto pelo chapéu largo de palha[...] chegar finalmente ao cimo arrastando o corpo pela areia, sentar-se na primeira pedra e ver o mar, atirar o chapéu para o lado e levantar a cabeça contra o vento, gritar ao cantar ou ficar calada, olhando o mar, deixar passar as horas sem dar conta, voltar finalmente para casa sobraçando um cesto de flores [...]. E a desordem é subitamente uma forma de amor, a sua forma de amor.¹¹

Mas essa forma de amor, desorganizada não combina com a vida de Afonso, muito organizada e que fugia dos parâmetros de seus sonhos. Ela entra no quarto de Afonso e as coisas dele estão organizadas, “os livros bem alinhados uns sobre os outros [...] Dias calmos, também, dias de vaguear pela casa, as mãos absortas, ocupadas com pequenas tarefas, um tempo silencioso que o relógio não marcava, mas ia fugindo pela janela aberta”¹². E Lídia vê também sua vida passando/fugindo com os dias sem novidades. Percebe que está apenas existindo, assim como Afonso existiu com sua ex. mulher, Alcina.

Sentia-se presa, angustiada, embora não tivesse noção disso, estava sempre em busca de alguma coisa, e o universo de Lidia girava sempre em torno de temas amplos, de espaços abertos, largos, nunca mensuráveis, que suscitavam a liberdade, vejamos alguns exemplos:

Escolhera assim primeiro grandes palavras abertas, como céu, mar, ponte, barco, estrada, rio, palavras que ofereciam espaços livres, onde a forma dela própria poderia sempre perder-se de vista facilmente, no meio de uma infinidade de outras coisas [...].

Sentindo a areia ceder, sob o peso do seu corpo estendido na praia, sentindo o seu corpo como uma força livre abrindo passagem, através das coisas confusas. [...] encostou a cabeça no ângulo dos braços e deixou-se ficar deitada ao sol, o chapéu de palha sobre os olhos, a luz entrando apesar de tudo através dos orifícios minúsculos, espetando-se nos seus olhos como agulhas.¹³

Vivendo mais de sonhos que de realidade, Lídia começa a rememorar a vida organizada que Afonso tinha antes dela com Alcina e vê que seu mundo está caminhando para o mesmo lugar. Percebe, pois, que não cabe naquele mundo, fechado, sem possibilidades e imerso em uma rotina angustiante, sem saída. O silêncio de Afonso diante de Lídia, lembra o silêncio de Alfredo com sua mãe. E estes silêncios se concretizam fisicamente na casa de Alcina:

Silenciosa, abafada, com movimentos mal audíveis sobre carpetes demasiado espessos, as persianas meio corridas para não deixar o sol crestar os cortinados de shantung, a criada antiga abrindo a porta, de vestido preto e avental branco de organdi plissado, fazendo-a entrar para uma saleta dourada – a senhora vem já -, [...] Lídia imaginara-a caminhando ao longo do corredor, vinte anos como um dia, não sentindo mais o tempo, apenas passando pelas coisas, arrumando-as nos lugares costumados com a facilidade da rotina, o chão brilhante da cozinha clara, a banca extensa onde bateria bolos e prepararia tortes, rechios, soufflés e massa folhada[...]¹⁴

Depois da visita à casa de Alcina, Lídia começa a avaliar a empresa que ha vinte anos mora ali, sem ter casado, sem ter tido vida própria, sem ter tido suas coisas, só se dedicando à organização da casa/vida de Alcina e de seu companheiro. Isso faz Lídia vê que ela própria está caminhando para esse mundo sem volta.

Era tudo tão claro – dera-se conta de repente – que agora já nem precisava conhecer Alcina. Porque Alcina não poderia ser muito diferente, para poder viver na mesma casa e ser, até certo ponto, responsável por Ana. [...] houvera assim, para lá da animosidade e da tensão latente, uma espécie de cumplicidade tácita que as levava a procurar apoio uma na outra, refugiando-se na casa contra o mundo que começava além da porta. Assim fora, assim era, portanto. Rodou sobre si própria, no meio da sala, varada de evidencia. [...] sabia de repente o que quisera saber, como era, de perto, aquela mulher silenciosa, concentrando numa casa o seu tempo vazio, movendo lentamente entre as coisas o seu tempo vazio, movendo lentamente entre as coisas o seu corpo maduro e resignado. Sabia o que quisera saber, a forma dos dias em redor de Afonso, a saleta dourada, as jarras de cristal, a casa imóvel forrada de penumbra e silêncio.¹⁵

Lídia foge daquela casa, com a mesma intenção de fugir da vida que leva com Afonso. Lembrando que ele tinha sempre a mania de fechar as cortinas impedindo-a de ver o mar. Ela volta para casa e começa a observar Afonso, e seu comportamento diante

do mundo. Tem vontade de dizer a ele que precisa de liberdade, mas sabe que ele irá rir de suas idéias e não vai levá-la a sério.

Mudara a posição do leme e sentara-se agora, com as pernas cruzadas no fundo do barco, ela viu o seu rosto inclinado, feio, marcado, envelhecendo, fechado no seu próprio silêncio, como se não ouvisse, e jamais fosse ouvir, coisa alguma. Ela cedeu à tensão do rosto, entrou no seu silêncio e deixou, dentro de si, o vento levar todas as palavras.¹⁶

Lidia desiste de falar com Afonso sobre suas angústias e vai seguindo a vida. E em algum momento da narrativa, podemos perceber em uma reflexão de Afonso o porquê de mesmo ele sabendo da falta de afinidade com a vida de Lúcia, de serem tão diferentes, ele não desistir dela. Ela é nova e ele já está na meia idade, é médico, e lida diretamente com a morte. Lúcia, a partir do olhar de Afonso significa vida, desejo de sentir a vida pulsando, mesmo reconhecendo que os dois eram de mundos opostos sem “pontos de contacto”¹⁷. Essa justificativa de Afonso nos faz entender porque não há nenhum esforço para manter contato com o mundo angustiante de Lúcia. Ele não se importava com ela, ela era apenas um corpo jovem e cheio de vida.

A narrativa de Teolinda o tempo inteiro coloca o leitor diante de situações de reflexão sobre a vida, sobre o destino das personagens, mas ao mesmo tempo sobre o destino humano: “recusar tudo e recomeçar de outra forma, _ mas não há forma possível”¹⁸. Essa dialética com as questões metafísicas dá um tom poético à narrativa, deixando-a mais complexa, mas ao mesmo tempo instigante, levando o leitor a se confundir a cada página, numa fragmentação de mundos e vidas opostas que estão unidas por um mesmo motivo, o desejo de viver um amor, ou pelo menos diminuir o silêncio.

Consciente da necessidade de liberdade Lúcia resolve deixar Afonso, que ignora sua decisão e segue em sua rotina perfeita sem levar em conta sua voz:

Até esse ponto ele era frágil, verificou, com um sorriso invisível, e o impulso que vinha do mais fundo dela mesma era talvez – talvez piedade? Porque ela era forte que agüentaria qualquer nota errada ou falsa, tão forte que agüentaria repensar o mundo, sem medo de se enganar entre certo, errado e falso?...¹⁹

Depois dessas reflexões Lidia decide quebrar o silêncio, dizendo sem pensar coisas que queria dizer e que sabia que Afonso se negaria ouvir. Ela avalia o mundo como:

Um mundo eficiente, de silencio total, em que ninguém mais fala com ninguém. [...] e enquanto se espera o silencio cresce, vai ficando sempre mais denso e mais pesado, e algumas pessoas começam a ficar inquietas, porque de repente percebem que estão bloqueadas, dentro de caixas de vidro, o universo é um conjunto gigantesco de sucessivas caixas de vidro, elas apenas transitam, ou são transportadas, de umas para as outras, casas, escritórios, outocarros, hospitais, aeroportos, aviões, transatlânticos, é inútil percorrer milhões de quilômetros porque o mundo fica sempre cada vez mais longe[...]²⁰

Como Lúdia previa, Afonso se irrita com o desaguar de suas palavras. Ele não compreende os anseios da mulher, e para justificar seu amor fala da dose de crueldade que necessitou para deixar Alcina, por ela. É como se Afonso dissesse a Lidia sobre seu amor e ela não compreendesse, conforme trecho abaixo:

É que ela esperava que o amor fosse uma ponte para outra coisa, disse Afonso, outra coisa que não existia, não existira nunca, ela forçava obscuramente um caminho através do amor, através dele, uma saída, uma porta, uma passagem, como se o universo fosse de repente abrir-se, alargar-se em direções diversas – mas não havia no universo dimensões sonhadas, existia apenas o quotidiano, exacto e transparente.²¹

O que ele não entendia era o desejo de liberdade que angustiava Lúdia, o desejo de ir atrás de um mundo sem rotinas, de seguir em busca de outra vida, de outro lugar ou mesmo de outra experiência que lhe desse vida viva, a mesma vivacidade que Afonso sugava dela.

A força dele sobre ela era assim uma força de identificação que a levava a perder os seus próprios contornos, somando-a, apenas, à vida que era dele, e por isso ela vagueava, diluída, na casa que era a dele, e não a dela? [...] De repente passaram mil anos, e tudo o que acontecer será igual ao já acontecido. Os rostos emudecem, as paredes crescem sobre nós, as vozes abafam-se. Discos negros giram no silêncio. Não há nada no amor, somos pequenas pessoas banais e limitadas, não existem sonhos. Gastas, as gaivotas, o mar, o trevo, a areia lisa, é tudo tranquilo e sem história, amar-te simplesmente, sobre a cama de metal claro, não há amor, não há talvez o amor, há o desejo e a satisfação do desejo, e a vida que continua, continua sempre, como se nada fosse.²²

Assim como sua mãe Lavínia, que foge com o amante, mas volta para casa e se mata. Lúvia faz um aborto, não quer se ver presa por um filho com Afonso, e segue em busca de sua liberdade. O comportamento de Lúvia, também sugere um medo da perda, pois não confia que o amor possa durar. Fugindo sempre, justificando uma busca por liberdade, uma ansiedade de viver muitas possibilidades, Lúvia é também impedida de

viver de verdade pelo menos uma das possibilidades de vida, a que ela tem com Afonso. O medo do futuro, da rotina, do esfriamento da paixão, de se prender com um filho, a faz fugir.

As angústias da personagem central do romance “O silêncio”, são angústias do mundo contemporâneo. Um mundo mergulhado em individualismos em uma espécie de silêncio coletivo, sufocando o sujeito em sua vida presente e o projetando para uma busca constante que ganha nomes diversos como: liberdade, nova experiência. Conforme pontua Bauman:

Para nós, os habitantes deste líquido mundo moderno que detesta tudo o que é sólido e durável, tudo que não se ajusta ao uso instantâneo nem permite que se ponha fim ao esforço, tal perspectiva pode ser mais do que aquilo que estamos dispostos a exigir numa barganha. Estabelecer um vínculo de afinidade proclama a intenção de tornar esse vínculo semelhante ao parentesco – mas também a presteza em pagar o preço pelo avatar na moeda corrente da labuta diária e enfadonha.²³

Na narrativa em questão, o personagem companheiro de Livia, que é um médico racionalista e objetivo postula:

O absurdo de tudo isso, disse Afonso, a paixão da paixão, a procura da procura, o desejo em último caso sem objeto, porque o seu objeto é o desejo e nada do que você conta, ou diz, ou sonha, existe.
O medo do amor, disse ela, o medo que você tem de ir até o limite de si próprio, de destruir tudo o que fica para trás e criar em seu lugar outra coisa.²⁴

Por fim, depois de cortar o último vínculo que poderia existir entre os dois, Livia foge em busca de seu mundo, de sua liberdade, do grito engasgado que ela pensa em dar. E Afonso, se afoga em ódio por não compreender aquele episódio de sua vida:

[...] ela saíra a porta e descera, perdia-se de repente lá em baixo, na rua, onde uma pequena multidão avançava, louca, gritou, da janela, porque ela ia em busca do que não existia, não existiria nunca, enquanto todas as casas que ela habitara se desmoronavam para trás, volte, gritou-lhe, talvez só em pensamento, da janela, porque não havia outras vidas possíveis, mas a sua voz não podia mais atingi-la, ela estava de repente fora de seu alcance[...] Voltou para dentro e fechou a janela.²⁵

A falta de compreensão das angústias de Livia sufoca Afonso que sai de sua vida arrumada, organizada, normal e começa a odiar o mundo, a odiar a amada, a odiar as coisas incompreensíveis que o rodeiam.

Conforme Flávio Leal:

[...] Lídia consegue, de certa maneira, romper o “Grande Silêncio” imposto pela sociedade patriarcalista, representada por Afonso e pela história de Lavínia, sua mãe. [...]. Lídia busca em seu amor por Afonso a oportunidade de escapar da condição de dominada do “mundo do privado”. Ao contrário de muitas personagens femininas, Lídia rompe o silêncio, *gritando* por uma vida liberta, interrompe uma gravidez indesejada, indo embora e deixando o organizado e metódico mundo do patriarcal Afonso. Lídia imagina durante toda a narrativa e Afonso conserta e retifica suas afirmações e imaginações, reconduzindo-a ao mundo [...].²⁶

O romance finaliza com a manifestação do ódio de Afonso por Lídia. Um ódio que a personagem diz estender por todas as coisas do mundo, talvez pela sua falta de compreensão do mundo, ou por Lídia tê-lo levado a começar a compreender a complexidade da existência humana, pelo menos do mundo feminino. Assim como Afonso, o leitor termina a leitura do romance na expectativa de buscar uma compreensão sobre seu lugar no mundo, seu desejo de quebrar alguns silêncios.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zigmon. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BUENO, Aparecida de Fátima [et al.]. **Literatura Portuguesa**: história, memória e perspectiva. São Paulo: Alameda, 2007.

GERSÃO, Teolinda. **Silêncio**. Lisboa: Quixote, 1995.

REAL, Miguel. **Geração de 90**: romance e sociedade no Portugal contemporâneo. Porto: Campo das Letras, 2001.

LEAL, Francisco. **Espéculo**. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. El URL de este documento es [tp://www.ucm.es/info/especulo/numero37/silencio.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/silencio.html).

NOTAS

¹ Gersão, 1995, p.53

² Bueno (et al.), 2007, p. 76

³ Gersão, 1995, p. 118

⁴ Gersão, 1995, p. 16-17

⁵ Gersão, 1995, p. 17-18

⁶ Gersão, 1995, p. 18

⁷ Gersão, 1995, p. 18-19

⁸ Gersão, 1995, p.19-20

⁹ Gersão, 1995, p. 22

¹⁰ Dias, 2007, p. 174

¹¹ Gersão, 1995, p. 22

¹² Gersão, 1995, p.23

-
- ¹³ Gersão, 1995, p.12-24
¹⁴ Gersão, 1995, p. 26
¹⁵ Gersão, 1995, p. 27-28
¹⁶ Gersão, 1995, p.32
¹⁷ Gersão, 1995, p.93
¹⁸ Gersão, 1995, p. 36
¹⁹ Gersão, 1995, p. 38
²⁰ Gersão, 1995, p.39
²¹ Gersão, 1995, p. 62
²² Gersão, 1995, p.59-60
²³ Bauman, 2008, p. 46
²⁴ Gersão, 1995, p.99
²⁵ Gersão, 1995, p. 124
²⁶ Leal, 2007, p. 07

O EXCESSO NA REPRESENTAÇÃO E NO REPRESENTADO: UMA ANÁLISE DA PRESENÇA DE TRAÇOS BARROCOS EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, DE JOSÉ SARAMAGO

Maria Cecília Rogers Paranhos - UFF¹

INTRODUÇÃO

Para iniciar este estudo e melhor elucidá-lo, gostaria de trazer as considerações tecidas por Affonso Romano de Sant'anna em seu livro *Barroco: do quadrado à elipse*, no qual ele faz interessantes observações sobre as formas retóricas e arquitetônicas características do século XVII, relacionando-as com a mudança de perspectiva ocorrida relativamente às formas geométricas e ao pensamento humano. A princípio, ele nos traz a imagem da Praça de São Pedro em Roma para expor seu conceito sobre o centro renascentista e o descentramento do cosmo barroco, relatando que, quando você se posiciona num círculo de pedras com a inscrição – *centro del colonnato* - que lá se encontra, você observa que as colunas em semicírculo à sua frente são apenas visíveis em sua primeira fila, estando as outras ocultas – “como se você fosse o centro de um círculo perfeito marcado por pilastras”ⁱ. Quando, porém, você se movimenta, as colunas antes ocultas começam a aparecer, evidenciando que, onde antes tínhamos um círculo estático – círculo renascentista – temos agora uma elipse em movimento – elipse barroca.

O termo elipse tem ainda duas acepções, uma na geometria e outra na retórica. Na geometria descreve a figura que partindo de um núcleo vai se espiralando para o infinito. O sistema solar tem a forma de uma elipse - demonstrado pelo astrônomo e matemático do período barroco, Kepler (1571-1630), e assim também o têm as galáxias e a estrutura do DNA. Por outro lado, na retórica, a elipse significa uma figura do discurso que se refere ao que está oculto – camada de sombra -, que passa a ter significação quando é desvelada por entre suas dobras. É interessante observar que

¹ Universidade Federal Fluminense: iniciação científica junto ao grupo de pesquisa relacionado ao projeto *Do Barroco ao Neobarroco: configurações da literatura portuguesa contemporânea*, sob a orientação da Prof^a Dr^a Dalva Calvão do Núcleo de Estudos Interdisciplinares de Literaturas Portuguesa e Africana/UFF. E-mail: mcrparanhos@hotmail.com

enquanto na geometria a elipse representa um excesso – de círculos espiralados e rampantes que se voltam sobre si próprios, na retórica a elipse é “ocultamento”. Como os dois núcleos da voluta, a elipse carrega essa duplicidade tão inerente ao Barroco: “Excesso e falta. Repetição e diferença. Antíteses.”ⁱⁱ.

Segundo ainda Romano, quando do Renascimento partimos para o Barroco, torna-se perceptível uma alteração da simetria em favor de uma deformação. Do quadrado e do círculo renascentistas, símbolos de concretude e repouso, passamos às formas espiraladas e oblongas – elipses de centro dinâmico e instável. No Barroco, as figuras alongadas de El Greco se oporão aos quadros geometrizados de Rafael, os jardins de formas retas em torno dos palácios se transformarão em labirintos de desenhos curvos e espiralados - permitindo ainda a convivência entre retas e curvas. Além disso, com o deslocamento do centro surgirão as anamorfoses e seus jogos visuais deformadores.

Se, por outro ângulo, considerarmos a visão do historiador espanhol José Antonio Maravall, que expõe em *A Cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*, sobre os fatores históricos e sociais que, no século XVII, conduziram o comportamento e as preferências daquela sociedade, principalmente na Espanha, é perceptível que este foi um século de expressão barroca por excelência, marcada pelos contrários – excesso e falta, essência e aparência -, a vida representada como um labirinto sombrio que revela o homem como um ser agônico “movido por um princípio de egoísmo e conservação”ⁱⁱⁱ. Esse homem barroco submetido ao Rei, que justifica o seu poder divinamente, é também um homem essencialmente em crise, vítima das pestes e de sucessivas guerras, vítima de extrema fome e miséria.

Sob essa avaliação histórica, Maravall situa sua análise do Barroco, que diz ser “um conceito de época que se estende, em princípio, a todas as manifestações integradas na cultura da mesma.”^{iv}. Elementos como a instabilidade, a incerteza e o desconcerto do mundo conduzem ao desencanto e ao pessimismo que geram por sua vez a extravagância e a “loucura do mundo” como remédios a essa melancolia: “No meio deste mundo, pois, contraditório, incerto, enganoso, radicalmente inseguro, acha-se instalado o homem e tem de desenvolver o drama de sua história”^v. Ele ressalta ainda que, esse homem que precisa experimentar uma dolorosa vivência pessoal aprende simultaneamente a favorecer resultados positivos através de um jogo hábil. Este jogo pode parecer consequência de uma crueldade natural, mas se explica por esse contexto extremamente adverso, no qual a guerra se transformou no modo de relação entre os

povos. Maravall discorre sobre um pequeno fenômeno literário - reflexo do comportamento do homem barroco:

Por isso será possível que, em estreita dependência com a situação moral da época, determinante das circunstâncias concretas de crise[...] aproximadamente no segundo quarto do século barroco se produza um fato curioso, um pequeno fenômeno literário[...]: um verso de Plauto[...]converte-se agora em um tópico aceito, em um aforismo que roda de mão em mão, porque nele encontra expressão um vivo sentimento da época. Referimo-nos a uma frase acerca do caráter agressivo que, como consequência do pessimismo já mencionado, se imputa ao ser humano: *homo homini lupus*".^{vi}

A violência está presente em todos os segmentos. Estes sentimentos de violência e agressividade parecem se relacionar com uma natureza de má índole que torna o homem do barroco um homem essencialmente “à espreita”, em estado de desconfiança e de tocaia uns contra os outros – *o homem contra o homem é lobo*, mas essa dupla atitude de defesa e ataque pode ser talvez explicada como resultado de “um estado de espírito que possui uma raiz comum com esse outro fenômeno de violência coletiva, a contínua guerra de Estado contra Estado, próprio também do século XVII”^{vii}.

A partir dessa exposição sobre o descentramento e a elipse barroca – sua expressão de instabilidade - excesso e ocultamento - em sua amplitude de sentidos, entre os quais se evidencia o comportamento humano, procurarei analisar o *excesso* expresso no conteúdo representado e na forma de representação na obra *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, como traço presente de uma configuração barroca.

1. O “EXCESSO” NO CONTEÚDO REPRESENTADO

Focalizando agora o livro de Saramago, especificamente, gostaria de tentar evidenciar o *excesso* contido na caracterização de uma crueldade que subjuga os mais fracos, no qual mulheres cegas são negociadas como prostitutas em troca de comida pelos cegos manipuladores do poder interno daquele manicômio/prisão – poder possibilitado pela posse de uma arma de fogo. Para isso, observemos o trecho a seguir:

O chefe dos cegos, de pistola na mão, aproximou-se, tão ágil e despachado como se com os olhos que tinha pudesse ver. Pôs a mão livre na cega das insónias, que era a primeira, apalpou-a por diante e por detrás, as nádegas, as mamas, o entrepernas. A cega começou aos gritos e ele empurrou-a. [...] Rapazes, estas gajas são mesmo boas. Os cegos relincharam, deram patadas

no chão, Vamos a elas que se faz tarde, [...] As mulheres, todas elas, já estavam a gritar, ouviam-se golpes, bofetadas, ordens, [...] A cega das insónias uivava de desespero debaixo de um cego gordo, as outras quatro estavam rodeadas de homens com as calças arriadas que se empurravam uns aos outros como hienas em redor de uma carcaça, [...] a rapariga dos óculos escuros não dizia nada, só abriu a boca para vomitar, com a cabeça de lado, os olhos na direcção da outra mulher, ele nem deu pelo que estava a acontecer, o cheiro do vómito só se nota quando o ar e o resto não cheiram ao mesmo, enfim o homem sacudiu-se todo, deu três sacões violentos como se cravasse três espees, resfolegou como um cerdo engasgado, acabara^{viii}

Esta é uma cena de extrema crueldade e sadismo, marcados pela presença de um exagero ou *excesso* de descrições em que as atitudes grosseiras e animais dominam o texto. Antes, porém, de discorrer sobre o tema e, para uma melhor definição técnica de *excesso*, gostaria de trazer a categorização exposta por Omar Calabrese, em seu livro *A Idade Neobarroca*, em que ele faz dois tipos de considerações: a primeira consiste em avaliar como *excesso* “não só o que genericamente sai da norma, mas também uma espécie de espiral inflacionária na quantidade e qualidade de objectos ‘indecentes’ produzidos: o excesso será considerado uma ‘degeneração’ do sistema de valores dominante”, enquanto que a segunda “consistirá em julgar como excesso aquilo que produz ‘escândalo’ [...], qualquer coisa que ameaça fazer cair outra qualquer durante o seu percurso normal.”^{ix}. Ele destaca ainda a questão do sexo, que só valerá enquanto “provação”, quando ultrapassar os limites dos comportamentos sociais correntes.

Ensaio sobre a Cegueira incomoda o leitor em sua crueldade explícita e exagerada. Saramago parece se apropriar dessa técnica do *excesso* descrita por Calabrese, talvez com a intenção de evidenciar tanto uma “degeneração” moral quanto um “escândalo” que infringe as normas sociais, no sentido de gerar uma reflexão pelo exagero ou pela transgressão do limite. Cegos impotentes são subjugados primeiramente ao poder de um Estado autoritário, que os aprisiona em uma condição animal de sobrevivência, condenados ainda, de maneira indefensável, pela própria e inexplicável “cegueira branca”. Eles serão também vítimas de sua condição humana, em que cegos se colocam contra cegos, o que nos remete ao verso de Plauto - *homo homini lupus*.

No meio de sua crise, o homem barroco, confuso e perdido, depara-se com a constante antinomia entre realidade e aparência. Através da experiência, se conhecem e “se salvam” as aparências, ou seja, esse conhecimento permite a esse homem saber com o que contar e de como se servir disso. Esse jogo conduz a uma acomodação resultante de saber que esse mundo aparente é o que têm diante de si e do qual devem tirar o

máximo proveito. O desengano do homem barroco traduz assim uma adequação a um mundo transitório, regido pelo saber e pela prudência, o que torna mais fácil obter a submissão à Igreja, à monarquia, à ordem social, ao poder dos ricos, em suma, à estabilidade do sistema. José António Maravall, quando se refere ao século do Barroco, afirma que “a violência real não foi maior no século XVII que em outras épocas anteriores, não menos duras, mas foi mais aguda a consciência da violência, e até mesmo a aceitação de sua existência que chegou a inspirar uma estética da crueldade”^x.

Na obra em análise o autor parece dialogar com essa “estética da crueldade” barroca, resultado no nosso século dessa mesma consciência e dessa mesma aceitação da existência de uma violência extrema. O homem contemporâneo está cego – esta fábula é a metáfora da “cegueira da humanidade” - sobre a qual reflete o narrador, parecendo utilizar-se de recursos da arte barroca. Consequência de um sistema altamente alienador, em que prevalece a lei do mais forte, da aparência em detrimento da essência humana, o mundo contemporâneo também é um mundo em crise. Um mundo onde reinam a incerteza e a instabilidade – mundo em desconcerto, que assim evidencia o lado cruel do homem, seu egoísmo e seu individualismo. O sujeito contemporâneo trava uma constante luta interna, na qual a ordem e o caos se interceptam. Este homem, entregue à hostilidade de um mundo de degradação, debate-se assim entre o sobreviver na aparência ou o viver sua essência, esta talvez a última perspectiva de resgate de seu centro estável, de seu posicionamento diante do outro e de si, humano e não mais lobo.

São essas as aproximações entre o barroco e o contemporâneo, que nos conduzem a refletir sobre a presença de uma releitura da temática barroca expressa pelo *excesso* das descrições de crueldade contido em *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago. Presença representada por uma narrativa que traduz uma extrema violência do homem contra o homem e, que se utiliza para isso, de uma linguagem igualmente elaborada em seus desdobramentos, que passarei então a analisar.

2. O “EXCESSO” NA FORMA DE REPRESENTAÇÃO

Omar Calabrese faz uma interessante consideração sobre o entendimento da organização dos sistemas culturais, quando os compara a uma organização espacial. A partir desta analogia, ele destaca as geometrias do *limite* e do *excesso*, vistas

abstratamente dentro de um sistema cultural. Em sua análise, ele vai definir o *limite* como a elasticidade máxima de um contorno - sem que haja sua ruptura - enquanto que o *excesso* seria justamente a ruptura desse contorno, transposto através de uma brecha. O *limite* somente seria percebido após a constatação de uma tensão que se instaura pela consequente percepção do *excesso*. Calabrese traz em seguida esses conceitos para a linguagem, justificando-a como aquela que esclarece a aplicação da imagem espacial aos fatos culturais e que esclarece também a tensão que pode colocar um sistema em crise, traduzindo-a como a superação do limite de um sistema de normas sociais ou culturais através de atos que forçam a ultrapassagem desses limites – são as manifestações de “límiar da sensibilidade”, “cúmulo da paciência” ou “excesso de maldade”^{xi}. Partindo das análises sobre *limite* e *excesso*, ele observa ainda que essas manifestações nem sempre são experimentadas em todas as épocas. Existem épocas em que prevalece o gosto pela norma e pelo centrado, e outras, cujo prazer está em romper o estabelecido, em suma, em tender para o limite e provar o excesso: “ao segundo tipo pertence evidentemente a idade(ou o carácter cultural) a que chamamos <<neobarroco>>.”^{xii}

O gosto pelo descentrado, pela transgressão do limite, pelo provar o excesso parece predominar no tempo contemporâneo. Essa transgressão é evidenciada na narrativa em análise, não somente pelo conteúdo representado, mas também pela forma de representação. Na verdade, a existência de uma é fundamental para a existência da outra: “Monstros físicos e morais, obscenidade, embrutecimento, violência, não valem só pelo seu significado, valem também pela sua forma de expressão.”^{xiii}. Maravall se refere à arte barroca como “arte expressionista, extremada”^{xiv}, mencionando ainda a definição de E. W. Hesse que fala da “estética barroca do exagero e da surpresa, inventada para assombrar o público”. O artista barroco pretende causar admiração, comoção e para isso expressa uma cultura do exagero e enquanto tal, violenta: “desfruta-se o terrível, cultiva-se o extremado para impressionar com maior força e mais livremente um público.”^{xv}. Se retomarmos os estudos de Calabrese, perceberemos, em contrapartida, o barroco, muito mais como uma qualidade formal – da expressão ou do conteúdo - que se opõe à forma do clássico, predominando ora uma ora outra em determinado período.

Ensaio sobre a Cegueira é construída por longos parágrafos, nos quais a pontuação predominante é a vírgula, utilizada em *excesso* - marcação de um ritmo espiralado e ininterrupto, marca também do escritor. Os diálogos e pensamentos das

personagens são identificados apenas pela capitular, intercalados pelas descrições e considerações do narrador, muitas vezes também excessivas em seus desdobramentos. Tais evidências podem ser observadas no fragmento a seguir, assim como no livro em sua totalidade:

Está morta, repetiu, Como foi, perguntou o médico, mas a mulher não lhe respondeu, a pergunta dele poderia ser apenas o que parecia significar, Como foi que ela morreu, mas também poderia ser Que vos fizeram lá, ora, nem para uma nem para outra deveria haver resposta, ela morreu, simplesmente, não importa de quê, perguntar de que morreu alguém é estúpido, com o tempo a causa esquece, só uma palavra fica, Morreu, e nós já não somos as mesmas mulheres que daqui saímos, as palavras que elas diriam, já não as podemos dizer nós, e quanto às outras, o inominável existe, é esse o seu nome, nada mais.^{xvi}

É importante ressaltar a questão dessa representação desdobrada, trabalhada pelo autor num fluxo aparentemente infinito, em que a linguagem é expressão das desdobras do pensamento, tal qual curvas que se alongam em elipses, evidenciadas ainda pela escrita peculiar de Saramago com o emprego de uma cadência ritmada pela oralidade. Quanto a isso, o próprio escritor revela que na fala oral a pontuação também não existe, ou melhor, “o seu leitor deverá ler como se estivesse ouvindo uma voz dizendo o que está escrito”^{xvii}. Ele reconhece ainda que, certas tendências suas, tais como estruturas barrocas, oratória circular e simetria de elementos estariam ligados à “idéia do discurso oral tomado como música”^{xviii}, revelando sua sensibilidade poética que privilegia a musicalidade da Língua.

Os desdobramentos ou *excessos* referidos na forma de representação dessa obra estariam assim relacionados a uma presença barroca, marcada pela circularidade do discurso, reflexão encontrada ainda em Deleuze, quando se refere ao movimento do traço barroco: “Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito.”^{xix}. Miriam Rodrigues Braga, em seu estudo *A Concepção da Língua de Saramago*, confirma essa presença de traços barrocos na sua escrita:

A escritura saramaguiana mostra, como já mencionamos, tendência às estruturas barrocas. Em vários fragmentos das obras verificamos construções zeugmáticas das frases, intencionalmente utilizadas para gerar certa obscuridade: elas provocam, simultaneamente, a concisão e dificuldade conceitual.^{xx}

Por outro lado, Calabrese relata que “desmesura e excedência estão entre as principais constantes formais dos contentores neobarrocos, sobretudo no âmbito da civilização de massas.”^{xxi}. Este *excesso* característico de um traço barroco, resultado do contexto histórico e social do século XVII - peculiar e adverso - pode também ser percebido em nossa contemporaneidade, como resultado talvez de uma profunda crise ética, imposta por um sistema econômico igualmente cruel. Neste estudo, procurou-se ainda evidenciar que o *excesso* do representado parece requisitar o *excesso* da representação, isto é, um conteúdo excessivo requer uma excessiva estrutura formal que lhe molde a mensagem - elementos analisados nesta obra de José Saramago. Estes elementos em consonância conduzem, dessa forma, ao *excesso* enquanto fruição de uma representação.

3. A COMPLEXIDADE DOS LABIRINTOS: UMA FORMA DE “EXCESSO”

Para Omar Calabrese o labirinto pode ser entendido como uma complexidade que preserva uma ordem, mas que é, por sua vez, complicada ou oculta. Essa presença labiríntica está, a meu ver, intrínseca à narrativa de José Saramago. Labirinto e escuridão são condições que se apresentam às vítimas da cegueira branca, cujo fio de Ariadne está então representado pela personagem da mulher do médico, única a não cegar. *Ensaio sobre a Cegueira* nos apresenta o labirinto metafórico da alma humana e a busca do ser humano - em meio ao caos de uma situação fantástica -, para restabelecer a ordem perdida, sem que se ponha em dúvida a existência dessa ordem, e que, parece ocultar-se na grande metáfora que representa esta obra, expressa pela epígrafe que aconselha: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”^{xxii}.

Em *Reflexões sobre a vaidade dos homens*, o pensador Matias Aires, segundo relata Affonso Romano, sinaliza que a possibilidade de escapar do labirinto acontece quando percebemos a diferença entre a aparência e a essência, pois frequentemente vemos as coisas como elas não são, uma vez que as olhamos confusamente – presos à sua aparência. Da mesma forma que Teseu - o herói mítico que mata o Minotauro no labirinto - nos remete à imagem do homem que purga os seus pecados, assim também as personagens cegas do livro de Saramago parecem purgar suas culpas, vítimas de múltiplos labirintos – o manicômio, a perda da visão, a cegueira da alma. Para escapar é preciso que percebam a essência humana, encoberta pelo ocultamento das aparências,

similarmente à elipse barroca. No entanto, de maneira oposta ao herói mítico, que adquire poder ao percorrer o labirinto em direção ao seu centro, “os heróis modernos acham-se encurralados em seus labirintos subjetivos e não encontram saídas históricas para seus passos incertos.”^{xxiii}.

Esse mesmo labirinto temático, que encontramos na exacerbação da crueldade e violência do ser humano em *Ensaio sobre a cegueira*, é pelo autor representado, estruturalmente, através de um discurso labiríntico, expresso por longos períodos – como se seu pensamento descrevesse volutas que se abrem em várias ramificações, infinitamente. José Saramago – como se fosse o *homo viator* barroco - nos conduz assim pela espiralada narrativa, ricamente desenhada em seus *excessos* barrocos.

CONCLUSÃO

“Na elipse, um eclipse.
O ocultamento de uma letra, de um signo.
Uma camada de sombra.”^{xxiv}

Retomando a elipse astronômica de Kepler ou a elipse contida nas volutas das fachadas das igrejas barrocas, percebemos como o pensamento elíptico é curvo, dobrado e sinuoso. O discurso elíptico ou, como procurei demonstrar neste estudo – *excessivo* - assinala a “ausência”, ocultamento de um pensamento que subentende um significado. Da mesma forma que o texto se nos apresenta em suas aparências, sutilmente construídas pelo autor/narrador, no sentido de encontrarmos, em sua essência, a saída desse jogo labiríntico, assim também o homem está preso ao que parece ser – a aparência. Como no barroco, a farsa da vida contemporânea é conduzida pela vaidade e pela fortuna. Os atributos com que a vaidade veste o homem prevalecem sobre o próprio homem. Com esses elementos, José Saramago parece nos convidar a desvendarmos a essência de sua narrativa que, pelo *excesso* presente na sua forma e conteúdo, rompe os limites do texto e revela seu ocultamento.

REFERÊNCIAS

BRAGA, Miriam Rodrigues. *A Concepção da Língua de Saramago: o confronto entre o dito e o escrito*. São Paulo: Artes Cênicas, 1999.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Tradução de Carmen de Carvalho(até à p.134) e Artur Morão (a partir da p.134). Lisboa: Edições 70, 1987.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz L. B. Orlandi, SP: Papirus, 3ª edição, 2005.

MARAVALL, José António. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 45ª edição, 2008.

NOTAS

-
- ⁱ SANT'ANNA, 2000, p.17
ⁱⁱ SANT'ANNA, 2000, p.23
ⁱⁱⁱ MARAVALL, 1997, p.265
^{iv} MARAVALL, 1997, p.45
^v MARAVALL, 1997, p.259
^{vi} MARAVALL, 1997, p.261
^{vii} MARAVALL, 1997, p.270
^{viii} SARAMAGO, 1997, p.175-176
^{ix} CALABRESE, 1987, p.74
^x MARAVALL, 1997, p.266
^{xi} CALABRESE, 1987, p.63-64
^{xii} CALABRESE, 1987, p.64
^{xiii} CALABRESE, 1987, p.75
^{xiv} CALABRESE, 1987, p.333
^{xv} MARAVALL, 1997, p.336
^{xvi} SARAMAGO, 2008, p.179
^{xvii} BRAGA, 1999, p.38
^{xviii} BRAGA, 1999, p.38
^{xix} DELEUZE, 2005, p.13
^{xx} BRAGA, 1999, p.98
^{xxi} CALABRESE, 1987, p.77
^{xxii} SARAMAGO, 2008, p.9
^{xxiii} SANT'ANNA, 2000, p.69
^{xxiv} SANT'ANNA, 2000, p.26

**ESTA CASA “ONDE TUDO MUDA CONTINUANDO IDÊNTICO”: UMA
LEITURA DE *O ARQUIPÉLAGO DA INSÔNIA*, DE ANTÓNIO LOBO
ANTUNES**

Maria Clara Antonio Jeronimo - UERJ*

Em 2008, António Lobo Antunes, renomado escritor português da contemporaneidade, publicou, pela editora Dom Quixote, o romance intitulado *O arquipélago da insónia*. Uma obra a compor a vasta lista de títulos já publicados, dentro talvez de um mesmo projeto estético em que as palavras dizem mais do que sua mera combinação, em que cada signo compõe por si só uma imagem e uma função. Estética centrada na palavra, possibilitadora de uma imensidão de vozes e de um interminável silêncio. Texto insone, como tantos outros do autor. Texto que ecoa findada a leitura.

O vigésimo romance de Lobo Antunes narra a história de uma família do Portugal rural. Em uma herdade (“tinha posto quinta, emendei”¹ – diz uma das vozes da narrativa), vive uma família arruinada. Um avô que fundara a casa com a ajuda de um amigo, posteriormente o feitor daquelas terras, figura representativa do poder – “Chega cá / trancava-se com ela na despensa numa avidez de canário e saía a compor o botão de cobre”²; uma avó com a “chávena a tremelicar no pires”³; um pai considerado um “idiota”; os empregados; dois netos, um deles autista. Todas essas personagens vagueiam pela casa da herdade; vagueiam, pois mais parecem espectros surgidos das fotografias da parede – “manchas de recordações que se diluíam no ar”.⁴

A família portuguesa é, portanto, o centro desse romance, assim como fora também em *O esplendor de Portugal* e *O manual dos inquisidores*, salvas as inúmeras diferenças. O fato é que pensando a casa portuguesa, Lobo Antunes pensa Portugal em seu presente sonâmbulo e em seu passado de glórias até certo ponto questionáveis.

Metonimicamente, a casa torna-se, portanto, um signo de grande destaque no romance. Casa-herdade; casa-família; casa-sonho; casa-mancha. Símbolo das relações familiares, a casa da herdade é uma casa vazia, deserta, mas repleta de silêncios e amarguras; congregadora de um passado de poder e de um presente de ruínas; espaço,

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

por excelência, do homem e, talvez por isso, marcado pela degradação e pela violência. Segundo Bachelard,

[...] a casa é um dos nossos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro.⁵

Tentar pintar a casa de *O arquipélago da insônia* é já uma atividade por si só fracassada. As flutuações temporais, a heterogeneização das vozes, os devaneios, a linguagem reconstruída em um movimento cíclico nos impedem de visualizar, de materializar em nossa imaginação a plasticidade da casa. Mas, na visão da casa, interessa-nos apenas saber que suas imensas portas e janelas estão sempre escancaradas, permitindo o trânsito intenso entre mundo interior e mundo exterior.

Em uma entrevista ao *Diário de Notícias*, Lobo Antunes disse que “nós somos casas muito grandes, muito compridas. É como se morássemos apenas num quarto ou dois. Às vezes, por medo ou cegueira, não abrimos as nossas portas.”⁶ No romance aqui analisado as janelas e portas estão tão abertas que interior e exterior, sonho e realidade, memória e história se misturam e formam um fluxo constante de discurso.

Por meio da linguagem-fluxo de Lobo Antunes, entramos na casa de um jovem autista. O jogo e a beleza do texto talvez se instaurem justamente nesse aspecto. A história da família nos é narrada, embora não exclusivamente, por esse autista, ou seja, por alguém não comprometido com a realidade; o discurso é construído, não apenas, mas em grande parte, por alguém com dificuldades comunicativas. Assim, realidade e sonho, literatura e silêncio são fios que percorrem a narrativa e que nos levam a crer que a única realidade é o sonho. Em certo momento dirá: “isto não é um livro, é um sonho”.⁷

Lobo Antunes utiliza-se de aproximadamente 260 páginas para contar a história dessa família, dimensão essa bem pequena em relação a outras obras do autor. Entre a primeira e a última página, contudo, muito além dessa história. Mais do que a construção e a ruína dessa família, Lobo Antunes trata das relações humanas, da angústia do homem no tempo, do nosso tempo de angústia. As relações de poder, as marcas da violência, a ausência de afeto, a solidão, a morte, tudo lá está. A vida entre as páginas de um livro.

De um livro que principia através do discurso da falta e da negação...

De onde me virá a impressão que na casa, apesar de igual, quase tudo lhe falta? As divisões são as mesmas com os mesmos móveis e os mesmos quadros e no entanto não era assim, não era isto, fotografias antigas em lugar da minha mãe, do meu pai, das empregadas da cozinha e da tosse do meu avô comandando o mundo, não a presença, não ordens, a tosse, um lenço saía-lhe do bolso e desarrumava o bigode, o meu pai prendia o cavalo na argola e a seguir apenas o restolhar da erva que esse sim, mantém-se, embora seco e duro até depois da chuva, na varanda os campos que conheço e não conheço, o renque de ciprestes que conduzia ao portão e além do portão com um dos pilares tombado os sobreiros e o trigo, a vila cada vez mais distante onde as luzes acentuam o escuro, um sítio de defuntos em cujas ruas trotava abraçado ao meu pai, assustado com os postigos vazios.⁸

A falta marca também o percurso dessa família. Perde-se poder, perde-se força, perdem-se laços – “alguma vez a vi sem ser de costas para mim?”.⁹ A incomunicabilidade destaca-se, portanto, no romance. As relações familiares são desgastadas, frágeis, conflituosas. Não há unidade, os sujeitos parecem compor um arquipélago de indiferença; cada um uma ilha; cada um uma casa, uma herdade em ruínas.

As imagens, as personagens, os símbolos não se fragmentam, parecem diluir-se. Metáforas com aves e água tornam-se frequentes à medida que o sujeito não mais se reconhece como sujeito – “Já não sou nada agora”¹⁰; “eu uma água turva no fundo”.¹¹ A própria casa – “casas realmente ou uma ilusão de casas”¹² – transforma-se em mancha:

Casas
(– Não é tão grande o mundo?)
Transformando-se em manchas que se sobrepunham no interior de escamas
de luz e as ondas¹³

Nesse sentido, a casa é também linguagem. A mancha é a impossibilidade de se reconstruir nitidamente a herdade por meio do discurso. A incomunicabilidade não é apenas uma questão restrita ao autista; é uma dificuldade inerente àquelas e às nossas relações sociais. Mais amplamente, a mancha é o que permite o olhar quando do choque entre a realidade e o sonho. Dois planos difíceis de serem distinguidos e separados, sobretudo diante do intenso processo de reconstrução que o texto apresenta. Imagens voltam recorrentemente ao texto com uma nova cor, um novo tom.

Novos pontos de vista são também apresentados numa espécie de intensa construção do que seria a realidade, ou melhor, a memória. Em determinada passagem do romance, por exemplo, o autista, mesmo distante da herdade, tenta com esforço manter-se próximo e constrói duas possibilidades para justificar a ausência da família:

“Há meses que o táxi não chega porque se acabou o dinheiro na caixa do pão e vejo daqui a minha mãe a sacudir o meu avô procurando-lhe à força nos bolsos.”¹⁴ E na mesma página, um pouco mais à frente: “Há meses que o táxi não chega porque tanto trigo para semear”.¹⁵

O discurso é um grande jogo de encaixes narrativos; ações, personagens, metáforas são combinadas e recombinações constantemente, em uma espécie de quebra-cabeça incessante e interminável. E, como não deixaria de ser em se tratando de um texto de Lobo Antunes, uma infinidade de leituras, leituras sempre cercadas por interrogações, reticências, incertezas.

Em pelo menos dois momentos da obra, as imagens sugerem a sensação de uma queda vertiginosa inesperada – “um dos milhafres a errar o penhasco porque um degrau do ar lhe faltou”¹⁶ e “a expressão que nunca mais esqueci semelhante à de um cabrito antes de tombar do penhasco quando a primeira pata falhou, a segunda pata falhou e os olhos, amigos, que não se queixavam, não pediam, um adeus apenas”.¹⁷ Assim ficamos nós leitores, em suspenso, diante do dito e da forma como é dito.

Tal suspensão materializa-se, inclusive, no aspecto formal da obra. Parágrafos, frases, palavras são interrompidas, com a inclusão de algum outro fragmento, e continuam mais à frente do ponto exato em que haviam parado. O nome de Maria Adelaide, por exemplo, amor de infância do menino e, posteriormente, esposa de seu irmão, que ele diz ter morrido ainda na infância, aparece fragmentado; cortado como o sentimento que nutria.

As imagens que remetem a esse sentimento que antecede a queda, assim como o próprio rompimento do discurso, parecem simbolizar um mau sono. Na verdade, o único momento em que a palavra sono aparece é como uma metáfora da morte.

[...] encostei a almofada à cabeceira, puxei os lençóis, apaguei o candeeiro e principio a ter

principio a ter sono, deixei de ouvir o cavalo e os sinos dos estribos, as vozes do passado e os variados rumores do meu corpo, choques, gorgolejos, borbulhas, o lápis tinha razão mãe, estou calmo e à medida que adormeço com o cheiro dos teus figos na ideia Maria Ade

(infantes recém-nascidos de Paris a casa dos pais, pudico e precioso estímulo para a imaginação infantil tão necessitada de exemplos que a não escandalizem, contando-se por centenas, que digo eu, milhares, as gravuras, aguarelas, estampas, desenhos e outras manifestações gráficas mais ou menos felizes que as representam carregando)

laide apercebi-me do coração a

(carregando no bico, consegui mencionar isto)

Parar e foi de coração parado que o mecânico

– Onde fica o poço menino?

Não, que o meu avô

(pela ponta da fralda crianças de chupetas risonhas)
– Somos dois homens rapaz
A cerrar a tampa do poço sobre mim e a afastar-se nas ervas para eu não
acordar.¹⁸

A morte percorre as linhas e as entrelinhas da obra e ganha grandes dimensões com a personagem Hortelinda, a prima da família, que anda a pôr nomes em um livro – “que estranha coisa é a vida prima Hortelinda, ponha os nossos nomes no livro e aponte-nos com o dedo”.¹⁹

A morte, antes realidade, agora é desejo:

[...] quem havia de pensar que a morte uma senhora compreensiva, amável, apontando-nos um dedo contrariado e fazendo os seus naperons devagar, em pequeno tentaram explicar-me que a morte um esqueleto com uma foice e mentira, uma senhora de chapelinho de véu aborrecida de nos levar consigo, a única pessoa até hoje que me tratou por
– Filho²⁰

Segundo Maria Alzira Seixo, a morte no romance não é só o fim da vida, mas

[...] um motivo existencial e poético da anulação e obscurecimento do humano: vidas corroídas pelo infortúnio, dificuldade em entender o mundo pela mente perturbada (diz o narrador: *Não estarei sempre defunto?*). Assim se liga à noite, ao silêncio e à insônia, e esta surge, na linha de *Ontem não te vi em Babilônia*, como uma condição, a de viver uma vida convertida em trevas, atingido o cintilar do dia pela ensombração do pensamento.²¹

A casa e consequentemente seus habitantes (sobre)vivem em uma atmosfera, em um tempo estéril; em um terreno que fenece.

[...] a casa mudou tanto de tamanho com o relógio parado, os móveis imbricados uns nos outros, nenhum eco a lembrar-me quem fui, eras assim, eras assado e impedindo-me de esquecer, só o vento ao rés do chão a deslocar a poeira²²

O espaço (a casa), o tempo (esfumaçado e turvo) e os corpos espectrais parecem estar fadados ao viver infinito nessa casa-arquipélago infértil, insone. Vivem fadados à imobilidade. Se a morte é o fim do homem, um fato certo, a insônia é o ápice da imobilidade, uma tentativa de ruptura com o nascer do dia. O suspenso, estado da insônia, não é nem o passado, nem o futuro, nem o agora, ele é o vácuo do tempo.

Se sono é morte, a insônia é a suspensão estéril desse estado. Uma espera e uma angústia desesperadora:

(a prima Hortelinda
– Quantas vezes é preciso dizer que não constas do livro?)
Agachei-me de bochechas nas palmas a pensar
– Daqui a nada é manhã
E não será manhã nunca.²³

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. *O arquipélago da insónia*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

_____. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *O manual dos inquisidores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. Saber ler é tão difícil como saber escrever. *Diário de Notícias*. Disponível em: http://dn.sapo.pt/inicio/interior.aspx?content_id=588769. Acesso em: 01 set. 2009. Entrevista concedida a Maria Augusta Silva.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: OS PENSADORES. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Os pensadores, XXXVIII).

SEIXO, Maria Alzira. Isto não é um livro, é um sonho. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, XXVIII, n. 992, 8-21 out. 2008.

NOTAS

¹ Antunes, 2008, p. 109.

² Antunes, 2008, p. 16.

³ Antunes, 2008, p. 15.

⁴ Antunes, 2008, p. 245-246.

⁵ Bachelard, 1974, p. 359.

⁶ Antunes, entrevista concedida ao *Diário de Notícias*.

⁷ Antunes, 2008, p. 193.

⁸ Antunes, 2008, p. 13.

⁹ Antunes, 2008, p. 176.

¹⁰ Antunes, 2008, p. 129.

¹¹ Antunes, 2008, p. 114.

¹² Antunes, 2008, p. 118.

¹³ Antunes, 2008, p. 128.

¹⁴ Antunes, 2008, p. 111.

¹⁵ Antunes, 2008, p. 111-112.

¹⁶ Antunes, 2008, p. 55.

¹⁷ Antunes, 2008, p. 108.

¹⁸ Antunes, 2008, p. 177-178.

¹⁹ Antunes, 2008, p. 257.

²⁰ Antunes, 2008, p. 259.

²¹ Seixo, 2008, p. 18.

²² Antunes, 2008, p. 147-148.

²³ Antunes, 2008, p. 263.

DIÁRIO DE UM REAL-NÃO-EXISTENTE¹: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESCRITA LLANSOLIANA

Maria Cristina Antonio Jeronimo - UFF*

Noto que eu não espero para escrever, nem deixo de escrever para passar pela experiência que produz a escrita; tudo é simultâneo e tem as mesmas raízes, escrever é o duplo de viver; poderia dar, como explicação, que é da mesma natureza que abrir a porta da rua, dar de comer aos animais, ou encontrar alguém que tem o lugar de sopro no meu destino.

Maria Gabriela Llansol (1931-2008). *Um falcão no punho*. p. 79.

Este trabalho pretende ser um exercício de leitura do livro *Um falcão no punho* – Diário 1, de Maria Gabriela Llansol. Ainda assim, por vezes e quando julgarmos necessário, recorreremos a outros textos da escritora, sobretudo *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso e *Onde vais, Drama-Poesia?*, até por não ser possível compreender Llansol por leituras parciais. Os textos de Llansol se dão num movimento de continuidade e correspondência mútuas.

“Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros.”² A negação já causa surpresa, mas deixemo-la em suspenso. De fato, importa-nos saber em qual real entramos. O paratexto impõe-nos o estabelecimento de certo protocolo de leitura. A partir da informação “Diário 1”, o leitor supõe entrar numa narrativa de cunho mais memorialístico e pessoal, todavia os diários llansolianos constituem narrativas antiautobiográficas.

Nas primeiras páginas, a marca da primeira pessoa do singular e uma espécie de proposição-provocação: “inscrever os dias estendidos por longo período de tempo.”³ Mas afinal, qual é a matéria narrada desse diário, e seria mesmo a essa “inscrição” que o livro se encontra submetido?

O pacto de leitura que devemos estabelecer não é afim com leitura de diários convencionais:

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense.

Muitos dos que me leem têm dificuldade em ajustar-se ao pacto de leitura que os meus textos supõem: o de saberem quem está enunciando. E sabê-lo, sem sombra de dúvida.

Os meus textos supõem um pacto de desconforto _____ são tão qual, se eu quiser que existam _____;

a palavra “inconforto” é, todavia, capciosa, indica incômodo e coração ansioso, à espera de um amigo sereno.

Devo reconhecer que o meu texto, ao deixar inseguro o sujeito que enuncia, se dirige, de facto, ao ansiar do coração, e o coloca na sombra da dúvida. E, se o coração persiste em ler, é porque há nele um fulgor estético que ilumina o próximo passo, e o faz apoiar no detalhe justo e irrecusável.⁴

Esse “inconforto” é “palavra” “capciosa” como provavelmente todo o vocabulário da autora. De fato, o leitor é privado do seu lugar habitual, do seu lugar de conforto.

Interessante pensarmos também na experiência do “inconforto” e não do “desconforto” vivida pelo leitor da escritura llansoliana. Ora, a palavra “inconforto” é muito mais sintomática no que se refere à escrita de Maria Gabriela Llansol, na medida em que o prefixo *in-*, além de expressar etimologicamente o significado de privação e negação, também tem a acepção de transformação e, em língua vernácula, a ideia de movimento para dentro.

Essa incursão interior, essa busca das origens tem relação com a proposta estético-filosófica llansoliana. Lembremos do processo de *figurização* por que passa Fernando Pessoa ao se transformar em AOSSEP, depois também chamado de AOSSE (sofrendo uma elisão). Sobre esse processo diz a autora que é necessário “fazê-lo involuir”⁵. “Neste sentido, *involuir* é desatar os *nós* que ainda nos ligam a Fernando Pessoa, para, assim, procurarmos como objecto o *vivo* que existe no *real-não-existente* textual llansoliano.”⁶

Não sendo convocado propriamente o protocolo de leitura de diários, o pacto que se institui para a leitura é a relação mútua entre escrevente/legente: “e abri a porta que dava para o teu rosto legente.”⁷

Legente, que diz o texto? Que ler é ser chamado a um combate, a um drama. Um poema que procura um corpo sem-eu, e um eu que quer ser reconhecido como seu escrevente. Pelo menos. Esse o ente criado em torno do qual silenciosamente gira toda a criação.⁸

Quando da leitura dos textos llansolianos, percebemos não uma fusão ou miscigenação de gêneros, mas a subversão do conceito de narratividade, que em Llansol verificaremos se tratar de *textualidade*.

A textualidade é um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor. A textualidade é capaz de promover a união da liberdade de consciência ao dom poético (reminiscência da prática mística).

Sem provocação, diria: a textualidade é realista, se se souber que, neste mundo, há um mundo de mundos, e que ela os pode convocar, para todos os tempos, para lá do terceiro excluído, e do princípio de não-contradição.⁹

Essa escrita potencializadora de processos metalinguísticos que oferecem possibilidades discursivas outras nos revela *cenar fulgor*, mediadas pelas suas *figuras*.

Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente “nós construtivos” do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos.¹⁰

O que mais tarde chamei *cenar fugor*. Na verdade, os contornos a que me referi envolvem um núcleo cintilante. O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes *cenar fulgor*.¹¹

Essas *figuras*, verdadeiras linhagens, *modalidades de ser, dispositivo de companheiros*, que podem ser também uma árvore, animais, foram eleitas pela própria autora. As *figuras* são, na verdade, rebeldes (a figura do rebelde representa o duplo do eremita), elas são capazes de *dobrar o tempo histórico dos homens*, objetivando a busca de uma nova terra, foram todos convocados para um ato de recomeço. Operando na dobra do tempo, superando limites cronológicos, históricos, elas compõem as *cenar fulgor* que se dão na fratura do espaço.

Assim encontramos em seus textos as figuras das beguinhas, Hadewijch, São João da Cruz, Eckhart, Espinosa, Camões, Copérnico, Giordano Bruno, Hölderlin, Bach, Nietzsche, Fernando Pessoa mudado em Aossê (AOSSEP), Jorge de Sena em Jorge Anés, Teresa de Lisieux, Prunus Triloba, Emily Dickinson, Rimbaud, entre outros.

[...] precisava de alterar a ordem das letras do nome de Pessoa para fazê-lo envolver, arrancá-lo ao hábito inveterado que tinha dele; a descrição da sua vida não era o meio apropriado para subtraí-lo de Pequenez.

Pessoa, lido da direita para a esquerda, dava AOSSEP.¹²

As linhagens, além de eleger os que fazem parte da paisagem textual, figural, buscam destituir a língua das suas formas de manipulação e poder, pois, quando uma figura é convocada para o espaço do texto, ela vem imbuída sim dos seus discursos, mas

esses surgem agora em seus estados nascentes, despidos dos estereótipos, podendo dar lugar ao novo, ou ao não dito ainda, ou mesmo ao interdito.

Essa relativização ou por vezes destruição de nossos pretensos lugares e realidades, que a narrativa de Llansol subverte, desloca-nos de um contexto para outro, através da linguagem, da escrita como experiência ontológica, “**A escrita como busca de verdade**”¹³.

A unidade textual encontra-se nesse *corpus* sucessivo e em devir de *cenar fulgor*. A narrativa diarística se desfragmenta e se amplifica, e nós, *legentes*, somos convidados, já que entre texto, primeira pessoa e leitor há uma relação de *afecto*, a alçar voo, pelo “**texto, lugar que viaja**”¹⁴.

Ainda que não recorra a enredos e não tenha um eixo temático narrativo, é uma escritura que convoca para o espaço-texto propostas culturais, que problematiza o lugar de Portugal no passado, no presente e no futuro, enfim suas questões frente à Europa, que inquire toda a tradição literária ocidental e que pensa a escrita e a língua portuguesa.

[...] uma língua
de que nada, nem ninguém, conseguiriam separar-me.
E, hoje, sei que essa língua se tinha tornado o meu único ponto firme –
a minha âncora: o meu real; o nó de certeza do meu corpo com o mundo. O
meu órgão de convicção, se assim vos aprouver chamar-lhe.¹⁵

O que fica patente é que estamos diante de escrita e leitura enquanto experiência *da e na* linguagem. Ela exige dos *legentes* a condição de sermos sempre a *rapariga que temia a impostura da língua*, pois é esse temor, esse medo, o combustível capaz de promover a mudança, as “passagens-metamorfoses” do texto, no texto e do indivíduo, e consequentemente do(s) mundo(s).

A não hierarquização do texto, os processos de inacabamento, interrupção, fragmentação das frases e do texto como um todo convocam para um voo-errância que segue pela escrita-pensamento em busca da fratura ou do “espaço-nó”.

É importante destacarmos que esse discurso fragmentado, caotizado, possui profunda unidade e coerência, e é “orquestrado” por um projeto estético-filosófico previamente pensado e perseguido em toda obra llansoliana.

Para Llansol a literatura é formada por “textos mortos”, daí também sua assertiva inicial, “Não há literatura.”, pois, para ela, a literatura existente é representativa, é a que fixa as coisas e que apresenta formas e fórmulas previsíveis.

Essa “metamorfose” é condição elementar para que a narratividade passe a *textualidade*, *Um falcão no punho* é uma grande viagem no texto e pelo texto, viagem interna no e pelo sujeito também. Texto e obra se corporificam.

Se a mola propulsora da escrita llansoliana fundamenta-se na vigilância e no combate da *impostura da língua*, seu ponto de chegada consiste na perda de todo e qualquer medo, no desnudar-se de toda e qualquer forma de aprisionamento e poder (e não nos esqueçamos de outra lição barthesiana: que a língua é fascista), na busca no real-não-existente da palavra virginal. “Dobra a tua língua, articula. Dobra a tua língua, articula.”¹⁶ Afinal, é na linguagem, pela linguagem, que esse processo se faz possível, pois é só na linguagem que espaço, tempo, personagem, narrativa-vida podem se ilimitar.

Sendo a palavra deslocada para um novo campo de significação, não só a decifração do “novo” é exigida do *legente*, como também a aceitação de certa experiência que tem um quê de transcendência na medida em que é necessário entender que parece haver mais de um mundo – o(s) Mundo(s) também deve(m) ser suspeito(s) de impostura.

A simbologia do falcão, ave de rapina que tudo vê, e do punho do falcoeiro que “ordena” a escrita sobre “o mundo luzente, o mundo fulgurante, o mundo desconhecido, o mundo tenaz”¹⁷ parecem configurar um convite ao voo-viagem-errância pelo e no texto.

Em qualquer manual de caça explica-se a função da ave que caça por seu dono. Porém, é na simbologia da Renascença que nos vem a informação importante de que o falcão encapuzado simboliza a esperança na luz que clareia as trevas, associado, por exemplo, à divisa: *Post tenebras spero lucem* (depois das trevas espero a luz). É do punho que vem a palavra escrita, é ela que deve ser lançada para recuperar o que foi percebido ao longe e se deseja alcançar.¹⁸

Carlos Vaz ao analisar os diários da autora comenta que

Neste sentido, a primeira pessoa do diário afasta-se da vida exterior e dissolve a vida social, bem como toda a identidade, num corpo inconsistente e expatriado de nome próprio, acolhendo, assim, o espaço de escrita impessoal e anônimo, residente no texto, que nos apela para o interior do *anel*.¹⁹

A ordenação calendária, o uso da primeira pessoa, todo o “arcabouço” de *Um falcão no punho* é diarístico, todavia real e imaginário habitam o mesmo tempo e

espaço, ambos ilimitados e intercambiantes. Ainda assim, acreditamos que o único espaço concreto é o espaço do texto.

A união do homem com a natureza objetiva a busca desse equilíbrio original, a *forma viva*; cão, gatos, o arbusto Prunus Triloba são interlocutores (*figuras*) que interagem no espaço de viagem e de encontro – “me sentei no banco verde do jardim, junto de Prunus Triloba, a reflectir que me devia perder da literatura para contar de que maneira atravesssei a língua, desejando salvar-me através dela.”²⁰

Os espaços domésticos Jodoigne, Herbais e Lisboa são povoados por essas figuras; a casa, o jardim, as ruas de Lisboa, a viagem de regresso ao país podem, em certos momentos, estar submetidos aos elementos da realidade, mas o voo, a viagem parece diluir as fronteiras do tempo, do espaço e do real. Os lugares do quotidiano começam a sofrer a metamorfose textual a partir do momento em que dão vazão ao espaço das *figuras* e das *cenar fulgor*.

Esse voo que evoca e transforma-se num “território de viagem”²¹ também transmuda, ou mesmo, *fulgoriza* o leitor em *legente*, que, destituído de uma identidade, torna-se também viajante no texto, pois “as viagens são momentos abertos a qualquer estado afectivo que, em união com a inteligência, levam longe a estrutura de um livro”²².

Percebemos então que a linearidade temporal imposta por diários não sobrevive a essa escrita fulgorizada que mais parece ser circular e relativizada: “tenho então a certeza que o meu texto, ao contrário da fala, nada concede, circula para romper o que está preso.”²³

O que depreendemos é que a vida quotidiana está presente, só que a matéria narrada não é a sua descrição ou mera narração e sim a “interrupção voluntária”²⁴, pois “era necessário encontrar um exorcismo comum para a verdade do imaginário”²⁵.

O que se passa, passa-se num jardim, ou numa casa, numa sala, ou numa rua, ou junto de uma árvore, enfim, no interior, ou no exterior. Eu estou a meio caminho entre o interior e o exterior e o que devo contar, para ser compreensível, é como se torna efectiva uma das hipóteses da passagem.²⁶

Sendo assim, entendemos que o diário não está sob a égide de um “eu”, justamente o contrário. O que ocorre é um descentramento de si, ele é orientado por um trajeto espacial que é percorrido por várias *figuras*, dentre elas, nós, leitores, mediante a *relação de amantes*. Não há também a soberania de um sujeito, uma *escrita de si*, que

esboce um egotismo ou centralidade numa determinada pessoa. Essa escrita parece-nos muito mais uma *escrita entre si*, em que se conjugam vários entes, toda uma comunidade, num viver e escrever recíprocos, já que “escrever é o duplo de viver”²⁷.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ida Maria Santos Ferreira. Entre textos: a escritura de Llansol. In: REIS, Livia de Freitas; VIANNA, Lucia Helena; PORTO, Maria Bernadette (Org.). *Mulher e literatura*. Niterói: EdUFF, 1999. p. 95-101.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho* – Diário 1. Lisboa: Rolim, 1985.

_____. *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

_____. *Onde vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

MOURÃO, José Augusto. *O fulgor é móvel: em torno da obra de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa: Roma, 2003.

VAZ, Carlos. *Diários de um real-não-existente: ensaio sobre os diários de Maria Gabriela Llansol*. [S.l.]: Editorial Labirinto, 2005.

NOTAS

¹ O termo real-não-existente é um dos termos usados por Maria Gabriela Llansol. *Diários de um real-não-existente* é título de um livro, publicado em 2005, por Carlos Vaz, em que ele analisa todos os diários llansolianos. Este livro foi usado para nossas reflexões e consta da bibliografia.

² Llansol, 1985, p. 57.

³ Llansol, 1985, p. 7.

⁴ Llansol, 1994, p. 11-12.

⁵ Llansol, 1985, p. 94.

⁶ Vaz, 2005, p. 87.

⁷ Llansol, 2000, p. 9.

⁸ Llansol, 2000, p. 18.

⁹ Llansol, 1994, p. 121.

¹⁰ Llansol, 1985, p. 139.

¹¹ Llansol, 1985, p. 140.

¹² Llansol, 1985, p. 94.

¹³ Llansol, 1985, p. 138. Destaque tipográfico do autor.

¹⁴ Llansol, 1985, p. 144. Idem.

¹⁵ Llansol, 1994, p. 126.

¹⁶ Llansol, 1985, p. 8.

¹⁷ Llansol, 1985, p. 71.

¹⁸ Alves, 1999, p. 99.

¹⁹ Vaz, 2005, p. 42.

²⁰ Llansol, 1985, p. 11.

²¹ Llansol, 1985, p. 10.

²² Llansol, 1985, p. 123.

²³ Llansol, 1985, p. 78.

²⁴ Llansol, 1985, p. 113

²⁵ Llansol, 1985, p. 30.

²⁶ Llansol, 1985, p. 69

²⁷ Llansol, 1985, p. 79.

A ARTE DA DISSIMULAÇÃO NAS FICÇÕES DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES E DE SEVERO SARDUY

Maria Cristina Chaves de Carvalho - UFF*

Neste trabalho, apresento uma análise comparada, vinculada ao meu projeto de tese de doutorado, em que proponho uma articulação entre as obras *Que farei quando tudo arde?*, de António Lobo Antunes, e *Cobra*, de Severo Sarduy, buscando aproximá-las a fim de examinar os seus pontos convergentes e divergentes, à medida que revelam seus procedimentos de escrita. Nesses romances, a figura do travesti será investigada principalmente pela sua aparência híbrida, que é configurada nos gestos e cores de um corpo que é também tecido. É através do travestimento – atitude que implica a exaltação do corpo e o uso de máscaras –, que as personagens dos romances citados passam por um processo de metamorfose, perceptível nas tramas do texto como procedimento de encenação que, para Severo Sarduy, revela a "força da teatralização da escritura". Nessa perspectiva, minha hipótese é a de que a vertente neobarroca possa encaminhar a minha tese que está voltada para a narrativa portuguesa contemporânea, centrada principalmente nos romances de António Lobo Antunes.

De acordo com a vertente estética do neobarroco é que pretendo inserir o barroco no debate sobre a modernidade, por acreditar, como Severo Sarduy, que o barroco figurou uma nova episteme, com significativos efeitos no campo da arte e da cultura. Na literatura, a aventura experimental da modernidade estética parece recuperar temas ou traços próprios do barroco.

Na segunda metade do século XX, a revitalização do barroco surgiu como um meio de expressão das manifestações artísticas contemporâneas a partir de uma proposta de autores latino-americanos, entre os quais Lezama Lima, Alejo Carpentier e Severo Sarduy, este último autor de *Barroco*, obra que teoriza a vertente estética denominada "Neobarroco".¹ Em prefácio ao livro *Fugados*, de José Lezama Lima, Haroldo de Campos afirma que "o furioso neobarroco lezamesco é uma forma jubilosa de atualizar – repristinar – o passado na recepção reconfiguradora do presente" (Lima, 1993, p.10),

* Doutoranda em Literatura Comparada da Universidade Federal Fluminense – UFF.

o mesmo que faz o discípulo de Lezama, Severo Sarduy, que é considerado o “monge da religião chamada Lezama” (Lima, 1993, p.10).

O cubano Severo Sarduy é poeta, romancista e ensaísta. Em seu romance intitulado *Cobra* (publicado em 1972), o culto à ambigüidade vem permear toda a narrativa, através das cenas de teatro, da repetição dos ambientes e sobretudo da profusão de travestis que o texto comporta. Na ficção de Sarduy, o exagero é também encontrado na caracterização da personagem Cobra, uma “rainha de bonecas”. Há um excesso não somente em relação à multiplicidade de cenas de teatros e bordéis, mas existe também um exagero quanto ao uso de metáforas e metonímias disseminadas numa infinidade de ornamentos e detalhes. De acordo com José Manuel de Vasconcelos, em prefácio ao livro *Barroco*, de Severo Sarduy:

Cobra é o romance de uma obsessão, a metamorfose - obsessão barroca que anima as personagens através dos jogos verbais ininterruptos, narrativa sem centro, num equilíbrio de oposições, escrita hermafrodita, culto da ambigüidade (Cobra: serpente das Índias ou phallus, grupo de pintores ou anagrama de cidades européias – Co (penhaga) Br (uxelas) A(msterdão) – tudo isso é cobra, que é mais do que tudo anagrama de Baroc. (Sarduy, 1988, p. 12).

Nesse romance, Cobra é a “rainha do Teatro Lírico de Bonecas” que sonha em parecer “absolutamente divina” (Sarduy, 1975, p.7), e sua história é contada em dois relatos que se entrelaçam, constituindo-se a partir da metamorfose da personagem, que vive em função da busca de uma perfeição física ou de um modelo ideal. Cobra

Às seis começava a transformar-se para o espetáculo das doze; nesse penoso ritual, cada enfeite tinha seu mérito: as pestanas postiças e a coroa, os pigmentos, que não podiam ser tocados pelos profanos, as lentes de contato amarelas – olhos de tigre – os pós-de-arroz das grandes plumas brancas.[...] A escritura é a arte da elipse: em vão assinalaríamos que de todas as agendas era a de Cobra a mais frondosa. [...] Mas o que merece menção é que os ardentes apaixonados de Cobra não se assanhavam senão para adorá-lo de perto, para permanecer uns instantes em sua muda contemplação. Um londrino, pálido importador de chá, trouxe-lhe, certa noite, três tamborins, para que a seu ritmo, ela, carregada de pulseiras, de címbalos, de luzes e arcos, calcasse os pés, como Durga ao demônio convertido em búfalo. Alguns, serenos, pediam para beijar-lhe as mãos; outros, mais perturbados, para lambe-las suas roupas; uns poucos, dialéticos, se entregavam a ela, suprema irrisão do yang. (Sarduy, 1975, p.10).

Há, em *Cobra*, uma interrogação constante sobre a figura híbrida do travesti na sociedade contemporânea. No romance, as personagens agem como atores, trocando de papéis de acordo com a conveniência de cada texto, portanto, podendo inclusive mudar de sexo. Por isso, a simulação do travesti Cobra representa uma máscara que remete ao espaço teatral, que é um espelho da própria escrita. Sarduy pondera:

De que verdade intolerável o travesti é portador? Do fato de que a identidade sexual, longe de ser um fato da 'natureza', é sempre um efeito do simbólico. Verdade que o travesti encarna no drama ou na irrisão, pouco importa, em todo o caso, num reino do aparente que não deixa lugar a nenhuma verdade de fundo, natural ou orgânica. Pois, se pensarmos de maneira freudiana, está claro que fazer 'teatro', querer 'representar um papel', é, profunda e inconscientemente, querer mudar de sexo. (Sarduy, 1978, p.10, tradução da autora).²

Sarduy utiliza o termo “travestimento” como metáfora para a escritura, entendido como uma indefinição do sujeito que não quer ser mulher, mas que almeja ser simultaneamente os dois gêneros, masculino e feminino. O gesto de travestir está relacionado ao fato de simular ser outro, portanto, ser mulher apenas na aparência; no romance em análise, essa experiência de simulação pode ser também encontrada no caráter ambíguo do texto, pois a sua tessitura vai sendo apresentada de forma indefinida, além de associar a idéia de erotismo ao prazer que a leitura do texto proporciona ao leitor.

A mesma referência ao elemento híbrido no texto – a figura do travesti – aparece no romance do escritor português António Lobo Antunes, intitulado *Que farei quando tudo arde?*, publicado em 2001. Desde o título do romance (extraído de um soneto de Sá de Miranda), percebemos que há uma proposta ambígua do autor em relação ao seu texto, pois a polissemia é encontrada no verbo “arder”, hoje com o significado muito mais ligado ao fogo e à destruição, mas que não deixa de ser usado com o mesmo sentido de paixão referido no poema de Sá de Miranda, que é encerrado com o verso “Que farei quando tudo arde?”.³

Como diz Compagnon, “a porta de entrada de um livro é seu título, encimado com o nome do autor, como se fosse um troféu”. (Compagnon, 1996, p.71). Nesse romance de António Lobo Antunes encontramos o amor e o desconcerto do mundo. Portanto, esse título que interroga pode sugerir uma pergunta que o escritor contemporâneo faz a si mesmo, procurando responder através de sua escrita, com a

elaboração de uma poética. O quê ou sobre o quê escrever, como narrar em um mundo onde tudo “arde”? De acordo com Eduardo Lourenço:

“[...] a poética dos romances de António Lobo Antunes não é propriamente naturalista, a não ser pelo lado darwiniano que ela tem, por ver a vida como um combate no interior dela própria, como um combate feroz, sem fim e sem saída. Mas não se limita a isso. É uma imagem da realidade portuguesa com tudo o que nós não víamos se essa obra não existisse com o que estava submerso a todos os níveis, aos níveis do relacionamento social, do erotismo, e sobretudo o que estava imerso entre razão e loucura.” (Lourenço, 2003, p.354).

O romance *Que farei quando tudo arde?* relata o drama de uma família, em que se representa a vida e a morte do travesti Carlos (pai de Paulo), metamorfoseado em Soraia, envolvendo outras personagens, especialmente, Paulo (filho de Carlos), Judite (mãe de Paulo) e Rui (marido de Soraia). São essas vozes que vão construir a história, relatando as suas histórias pessoais através da memória e as mudanças sofridas pelas personagens ao longo do romance. É desse modo que o andrógino Carlos-Soraia passa a desvendar a “matriz dupla de uma existência” (Seixo, 2002, p.428), porque é uma personagem que transita de um gênero a outro, caracterizando-se pelo erotismo que dele emana, e encaminhando questões ontológicas e sociais que inevitavelmente ampliam sua vivência em termos não somente ligados à sexualidade.

[...] Carlos é, em si próprio e na composição da sua personagem (em termos de alteração identitária, de prostituição, de sacrifício e de morte - “[...] a personagem que conduz o percurso erótico do texto, em si mesmo e nos outros com quem se relaciona (sobretudo a mulher, Judite, o filho, Paulo, e a namorada deste, Gabriela). (Seixo, 2002, p.432).

Carlos sugere que o mundo é um grande palco e que a vida é sonho, a realidade é apenas aparência, e como no teatro barroco, ilusória e passível de engano. Por isso, a fim de que não haja engano, é preciso considerar essa realidade como um jogo. No teatro, a representação se vincula à cumplicidade do espectador, uma vez que ambos sabem do fingimento do ator, do uso de máscaras; na literatura, a máscara é o próprio texto (a montagem, as personagens e os artifícios utilizados); nesse romance, verificamos a existência de um teatro onde atua a personagem Soraia – o Carlos travestido.

No romance de António Lobo Antunes, o uso da figura do travesti demonstra a presença de um elemento temático relacionado à ambigüidade sexual, logo, é a partir

dessa perspectiva que se pretende: primeiro, questionar o sentido único do sexo, que a convenção adota como gênero masculino e feminino; segundo, considerar que, além de ampliar esses conceitos referentes à sexualidade humana, o motivo da sexualidade ambígua pode estar relacionado aos procedimentos experimentais da escritura António Lobo Antunes.

Portanto, a escrita do corpo – o corpo como escritura – possibilita a manifestação de uma rebeldia no texto, com a vantagem de se criar uma fala corporal aberta que permite a transgressão de qualquer interdição. No fragmento a seguir, os pensamentos de Carlos se atêm às lembranças do passado, do namoro com Judite, o casamento, mesclando esses acontecimentos com a sua vida afetiva no presente, a cabeleira postiça e a maquiagem que agora usa:

[...] regresso a visitar-te, contorno a casa, não me atrevo a bater, observo-te por um canto da cortina e tu sozinha à mesa, sou uma fenda no tecto, uma telha quebrada, o frasco de azeite que te espera no armário, isso no teu ventre que nenhum cachorro afoga, empresta-me o lenço por causa do batom, enche a bacia para me livrar da maquilhagem, diz-me um sítio onde largar a cabeleira postiça, não te inquietes se já amanheceu, não vai amanhecer enquanto estou contigo, depois do fotógrafo na saída da igreja, juntem-se todos para caberem os padrinhos, depois do almoço, do bolo, das comoções da tua mãe, a pensão do Beato em que durante o namoro, o empregado com a chave do treze porque o treze dá sorte, a ferradura num gancho para dar sorte também. (Antunes, 2001, p. 68).

Mas no seguinte fragmento do romance, o tema da crise identidade (que norteia os relatos das principais personagens) sugere uma possível proposta de mudança no corpo do texto, como destacada através do olhar do filho, Paulo, acerca de Carlos-Soraia:

Agora que meu pai morreu acho que comecei a procurá-lo mas não sei. Não sei. Dou voltas e voltas e a resposta é não sei. Tudo me parece tão difícil, tão complicado, tão esquisito: um palhaço que ao mesmo tempo era homem e mulher ou umas vezes homem e outras mulher ou umas vezes uma espécie de homem e outras uma espécie de mulher comigo a pensar

_ Como é que o chamo?

[...] viro a cabeça do avesso e não sei (Antunes, 2001, p.109).

A intensa provocação na narrativa parte dessa relação entre as personagens Carlos e Soraia, cujo atrativo é justamente a sua ambigüidade, a possibilidade de ser dois ao mesmo tempo. Essa é uma versão do hermafrodita que se afasta da noção

convencional de que existe um rosto verdadeiro por detrás da maquiagem: por um lado, Carlos é mulher – a Soraia, com o recurso de cosméticos e de roupas femininas que usa, mas, por outro lado, ainda que utilize uma “máscara”, não deixa de ser homem. Portanto, essa indefinição sexual que se constata no corpo dessa personagem pode ser relacionada à idéia de que não existe apenas uma verdade no texto, mas sim várias possibilidades relacionadas à arte de escrever ou à forma da escrita. Como analisa Roland Barthes:

Abrir o texto, propor o sistema de sua leitura, não é apenas pedir e mostrar que podemos interpretá-lo livremente; é principalmente, e muito mais radicalmente, levar a reconhecer que não há verdade lúdica; e, ainda mais, o jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho. (Barthes, 2004, p.29).

Que farei quando tudo arde? engendra esse mesmo tipo de jogo referido por Barthes, por tratar-se de uma escrita com aparência ambígua e até mesmo indefinida. É nesse ato lúdico que se processa toda a mudança, principalmente em relação à metamorfose de suas personagens, sobretudo a de Carlos. Afinal, situação semelhante se refere à aparência do texto, a sua superfície, que não deixa de ser também uma máscara. Mas essa “máscara”, assim como as aparências, nos enganam, porque

[...] já que havendo uma máscara, não há nada por trás; superfície que não esconde senão a si mesma, superfície que porque nos faz supor que há algo atrás, impede que a consideremos como superfície. A máscara nos faz crer que há uma profundidade, mas o que ela mascara é ela mesma: a máscara simula a dissimulação para dissimular que não é mais que simulação” (Sarduy, 1979, p.49 apud Baudry).⁴

Dessa maneira, a partir de uma análise comparada dos romances *Que farei quando tudo arde?*, de António Lobo Antunes, e *Cobra*, de Severo Sarduy, procuramos refletir sobre o caráter ambíguo do travesti, a sua dissimulação, e a sua relação com a escritura desses autores. Essa figura eminentemente barroca propicia a evidência de uma estética do luxo e do desperdício, porque essas narrativas desejam a repetição, o exagero de significações e o excesso de significantes, enfim, realizam uma “festa feliz da linguagem”, como diz Barthes.⁵

De acordo com Sarduy, “o barroco será extravagância e artifício, perversão de qualquer ordem fundada, equilibrada: moral.” (Sarduy, 1978, p. 51), tal como as personagens Soraia e Cobra que, de um lado, recuperam a figura barroca em seus

exageros, cores e brilhos e, de outro, como margem, apontam para uma recusa às totalidades e aos modelos institucionalizados, sugerindo mudanças na sociedade, no texto e na postura do leitor diante desses textos que se caracterizam por uma escrita de cunho ambíguo e de forma indefinida.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. *Que farei quando tudo arde?*. 2ªed. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

LIMA, José Lezama. *Fugados*. Apresentação de Haroldo de Campos. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1993.

LOURENÇO, Eduardo. “Divagação em torno de Lobo Antunes”. In: CABRAL, Eunice & JORGE, Carlos J. F. & ZURBACH, Christine (orgs.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

MIRANDA, Sá de. *Obras Completas*. Coleção de Clássicos Sá da Costa. Texto fixado, notas e prefácio pelo Prof. M. Rodrigues Lapa. Lisboa: Sá da Costa, 1937.

SARDUY, Severo. *Cobra*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor S/A, 1975.

_____. *Para la voz*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1978.

_____. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

_____. *Barroco*. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Veja Universidade, 1988.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

NOTAS

¹ De acordo com Haroldo de Campos, Lezama Lima é o “mestre cubano, espécie crioula de Mallarmé e Proust, numa só reencarnação hispano-falante, caldeada retrospectivamente no crisol luciferino de Don Luis de Góngora Y Argote”. Prefácio ao livro *Fugados*, de José Lezama Lima. LIMA, José Lezama. *Fugados*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

² De qué verdad intolerable es portador el travesti? Del hecho de que la identidad sexual lejos de ser um hecho de la ‘naturaleza’, es siempre um efecto de lo simbólico. Verdad que el travesti encarna em el drama o en la irrisión, poço importa, em todo caso en um reino de lo aparente que no deja a ninguna verdad de fondo, natural u orgânica. Pues si es um pouquito freudiano, está claro que ‘hacer teatro’, querer ‘representar um papel’, es, profunda e inconscientemente, querer cambiar de sexo. (Sarduy, 1978, p.10).

³ Soneto de Sá de Miranda: “Dezarrezoado amor, dentro em meu peito/ tem guerra com a razão. Amor, que jaz/ i já de muitos dias, manda e faz / tudo o que quer, a torto e a direito./ Não espera razões, tudo é despeito, / tudo soberba e força, faz, desfaz, / sem respeito nenhum, e quando em paz / cuidais que sois, então tudo é desfeito. / Doutra parte a razão tempos espia, / espia ocasiões de tarde em tarde, / que ajunta o tempo: em fim vem o seu dia. / Então não tem lugar certo onde aguarde / amor; trata treições, que não confia / nem dos seus. Que farei quando tudo arde? In: MIRANDA, Sá de. *Obras Completas*. Coleção de Clássicos Sá da Costa. Texto fixado, notas e prefácio pelo Prof. M. Rodrigues Lapa. Lisboa: Sá da Costa, 1937.

⁴ Sarduy cita Jean Louis Baudry em ensaio acerca da “aparente exterioridade do texto”, (Sarduy, 1979, p.49 apud Baudry, Jean-Louis. *Écriture, fiction, idéologie. Tel Quel*, no. 31).

⁵ Palavras de Barthes em prefácio ao livro *Para la voz*, de Severo Sarduy.

A ALMA ENQUANTO MÔNADA: PARA UMA LEITURA DE *ONTEM NÃO TE VI EM BABILÓNIA*, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Mariana Neto Silva Andrade - UFF¹

Talvez o traço estrutural mais marcante da produção de António Lobo Antunes seja a presença de narradores múltiplos, constituindo uma trama polifônica e enriquecida pela variedade de vozes, o que desvenda, por extensão, uma multiplicidade de pontos de vista. Desde *Explicação dos pássaros*, quando a similitude dos romances com a biografia de seu autor deixa de ser mais explícita, e a subjetividade vai gradualmente ceder espaço à intromissão de outros enunciadores, Lobo Antunes vem aprimorando a técnica narrativa de intercalar discursos variados, esses transmitidos por meio de uma linguagem entrecortada e incisiva, raramente pontuada, que parece seguir certo ritmo do pensamento, fazendo surgir fatos do passado e do presente sem maior ordenação linear, resgatados de forma quase aleatória por aquele que os profere. Ao leitor cabe detectar, seguindo o caminho evidenciado por cada eu que assume a cadência textual, quais são os pontos de contato entre as personagens, e que percurso foi por elas trilhado.

Um dos romances mais recentes do autor, *Ontem não te vi em Babilónia* (2006) ilustra com precisão a que ponto a relação entre as personagens pode ter, paradoxalmente, algo de próximo e distante. A história do livro baseia-se no seguinte contexto: em uma determinada noite, alguns indivíduos, aparentemente sem nada que os relacione, sofrem de insônia. À medida que as horas da madrugada, que atribuem nome às partes do romance, vão se estendendo, os narradores aprofundam-se cada vez mais em suas reminiscências, vagando em um estado letárgico localizado entre a vigília e o sono. É dos pontos em comum verificados em seus discursos, e que é o leitor quem relaciona, que percebemos a íntima relação existente entre indivíduos a princípio

¹ Graduada pela Universidade Federal Fluminense – UFF. Bolsista de Iniciação Científica UFF / CNPq, vinculada ao projeto *Do barroco ao neobarroco: configurações da ficção portuguesa contemporânea*, sob a orientação da Professora Doutora Dalva Calvão, integrante do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana – NEPA. Contato: mariana.and@hotmail.com

dísparos. Tendo o primeiro plano da narrativa concentrado nas seis horas de insônia, tempo breve, ainda mais se pensarmos nas sagas presentes em romances como *O esplendor de Portugal*, no qual as cartas de Isilda perpassarão uma porção considerável de anos, é a memória que permitirá a expansão da narrativa para passados mais longínquos, enunciados pelas personagens. Conquanto suas vozes mesclam-se na rememoração de fatos similares – que é o que lhes revelará a proximidade –, em nenhum momento aqueles que compõem a trama se aproximarão, ou vivenciarão, juntos, a mesma madrugada em claro. Unidos por uma vida conjunta; próximos até mesmo geograficamente, cada um será solitário nessa noite em que as subjetividades não se cruzam. Ao observar essa relação paradoxal, remeto-a a um conceito engendrado por Gilles Deleuze, esse inspirado na filosofia de Wilhelm Leibniz, e que consiste em entender os indivíduos – as *almas* – enquanto *mônadas*.

Em *A dobra: Leibniz e o barroco*, Gilles Deleuze retomará os principais conceitos da teoria leibniziana, para a partir deles sugerir uma ampliação crítica, a qual distingo, aqui, devido a dois pontos essenciais. O primeiro diz respeito à análise, que Deleuze fará, das principais noções de Leibniz, especialmente a do conceito de *dobra*, intitulado do volume, entendidas para o francês não como atributos pertencentes apenas ao campo do filosófico, por seu caráter reflexivo, ou talvez físico-espacial, em concordância com as atividades do teórico alemão no campo da Física, mas também como traço marcante de certos procedimentos estilísticos e temáticos presentes em áreas como arquitetura, pintura, música, e a que aqui mais nos interessa, literatura. O segundo movimento da composição de Deleuze que merece meu destaque é incisivamente a valoração por ele dada à figura de Leibniz como filósofo tradutor de concepções próprias do barroco; o que, por extensão, nos permite avaliar sua filosofia como um reflexo de tal percepção e os procedimentos formais por ela subentendidos ou dela derivados como exemplos possíveis de tal prática; representação, seja temática ou visual, de seu pensamento. Dirá o francês que

O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não pára de fazer dobras. Ele não inventou essa coisa: há todas as dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas... Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito. (2005, p. 13)

É a concepção temática a que me interessa mais, aqui, e, entre as ramificações do pensamento leibniziano que Deleuze ampliará e enriquecerá, sirvo-me de uma de suas mais famosas proposições: a noção de *mônada*. Arelada a um conceito materializado, talvez devido às influências que os estudos da natureza, também empreendidos por Leibniz, tiveram sobre suas avaliações filosóficas, a mônada seria, para o teórico, a menor porção indivisível de cada ser; e, embora semelhantes em pontos como peso, formato e outras principais atribuições, cada uma conteria particularidades que diferenciariam um exemplar de outro. Em 90 parágrafos breves, reunidos em um volume intitulado *Monadologia*, publicado em 1714, época em que o pensamento barroco emitia seus últimos ecos, Leibniz discorrerá acerca da natureza da mônada, que, de acordo com suas próprias palavras, “não é senão uma substância simples, que entra nos compostos” (2009, p. 25). Entretanto, a acepção a princípio meramente biológica de Leibniz se estenderá, ao longo de seu tratado, para noções cada vez mais relacionadas ao eu e à construção subjetiva de cada ser, o que levará Deleuze a dizer que mônada é o nome dado por Leibniz “à alma ou ao sujeito como ponto metafísico” (2005, p. 46).

Para Leibniz, em todo ser há mônadas, partículas constituintes que, pela sua união, formam um único todo, ainda que diferenciadas entre si. Porém, cabe o estatuto de *alma* às substâncias “cuja percepção é mais distinta e acompanhada de memória” (2009, p. 28). Já salientei aqui o papel da memória na narrativa antuniana tanto como elemento propulsor, uma vez que é no espaço das reminiscências que se tece a trama a ser contada; quanto como conector das personagens, relacionadas entre si pelas similitudes encontradas em seus pronunciamentos. É, portanto, a possibilidade de rememoração o que já as aproxima da noção filosófica enunciada por Leibniz. No entanto, há que se pensar também que a memória é, por ser caráter pessoal e intransferível – lembranças podem ser *compartilhadas*, porém não transplantadas –, item identitário, concepção que confere a individualidade do ser: percepção e memória, para usar a nomenclatura de Leibniz, não são só o que diferencia o ser pensante dos outros seres, mas também aquilo que distingue os pensantes entre si. Dirá Deleuze, acerca desse tópico, que

a metafísica da inclusão permitia-lhe [a Leibniz] estabelecer a unidade envolvente como unidade individual irreduzível. Com efeito, uma vez que as séries permaneciam finitas ou indefinidas, os indivíduos corriam o risco de ser relativos, chamados a se fundirem em um espírito universal ou alma capaz de complicar todas as séries. Mas, se o mundo é uma série infinita, ele constitui a esse título a compreensão lógica de uma noção ou de um conceito

que só pode ser individual, estando, pois, envolvido por uma infinidade de almas individuadas, cada uma das quais guarda seu ponto de vista irreduzível. (2005, p. 47)

Nas obras antunianas, notadamente *Ontem não te vi em Babilónia*, quando os relatos nos são expostos, ainda que por vezes tenham como objetivo o narrar de uma mesma vivência, cada voz os enuncia de forma diferenciada, externando os fatos com a intensidade que as suas próprias perspectivas lhes conferem. Em um romance cuja trama é salientada pelas divagações daqueles que a compõem, possibilitando, inclusive, um elo entre as personagens construído devido a esse dado, a memória assume papel fundamental; entretanto, como o processo fomentado pelo pensamento não é linear, será de modo gradativo que o leitor poderá decifrar as nuances de cada alma, cada mônada, em uma composição textual caleidoscópica, mediante a qual cada acontecimento será narrado e produzirá efeitos diversos a partir de quem for seu enunciador. Exemplo dessa dupla funcionalidade da memória, a um só tempo construtora da trama e ponte entre as personagens, pode ser evidenciado nas falas de Alice e de seu pai, ambos a comentar um evento ocorrido durante a infância da primeira, no qual se encontraram, tendo ainda uma vaga noção de seu parentesco – este, por sua vez, perceptível ao leitor atento. Alice dirá:

– O teu pai está lá fora a perguntar por ti
eu que não tive pai, criou-me sem um homem, sozinha (...)
o que é isso de pai, como é um pai, ensine-me a dizer pai, mover os lábios e sair
– Pai pai
o braço do senhor de bigode fora do automóvel
– Toma
a jogar-me moedas, contei quatro moedas à medida que os dedos se abriam e as moedas no chão, quatro moedas no chão, a senhora ao lado do senhor sorria e o senhor não sorria, não me aleijou o pescoço, não uma pressa nos meus flancos a escorregar, a recomeçar, a ferir-me, a segunda senhora a sorrir igualmente quando o senhor de bigode
– É minha filha aquela
e o motor do carro a afastar-se (2006, p. 53 – 54)

E nas palavras do pai de Alice:

a cozinheira fora da muralha visto que a visitei um dia com umas lambisgóias da cidade, joguei moedas a uma criança que ela enxotou para mim e a lambisgóia ao meu lado
– É tua filha aquela?
a cozinheira despediu-se sem uma palavra, chamei-a e não atendeu, tornei a chamá-la e um pássaro da noite a roçar na janela (2006, p. 77)

É significativa a diferença entre os dois fragmentos, notada a princípio pela própria extensão de seus discursos – a narração de Alice acerca do episódio, da qual reproduzi aqui apenas uma parcela, já é visualmente maior do que a de seu pai, transposta em sua totalidade, o que denota, pela intensidade e duração da lembrança, o quanto um mesmo acontecimento foi mais ou menos relevante para um e outro. Para Alice, o encontro breve representava a corporificação de um pai até então sequer imaginado, expectativa frustrada pela inércia de um senhor de bigode que não festeja o momento; para o pai, mal havia a noção de paternidade, substituída pelo dever incômodo da esmola a ser fornecida a uma criança qualquer. Outros elementos permitem a diferenciação entre as falas: as “senhoras” distintas e elegantes que acompanhavam o homem, na visão de Alice, são mulheres vulgares, “lambisgóias”, segundo o olhar estafado do pai; a afirmação do vínculo paterno, nas lembranças de Alice, explicitada pela fala “É minha filha aquela”, proferida pelo próprio pai, torna-se dúvida a partir das lembranças deste, quando um ponto de interrogação é adicionado à sentença, aqui já proferida por uma das acompanhantes – “É tua filha aquela?”. A proximidade sugerida pela relação parental torna-se vã; a mesma noite de insônia é compartilhada por ambos isoladamente.

A representação da paternidade enquanto difusa, distanciada ou mesmo inexistente, marca de muitos outros romances antunianos, tais como *A morte de Carlos Gardel* e *O manual dos inquisidores*, terá seu espaço em *Ontem não te vi em Babilônia*, assim como a falência das relações afetivas em geral, envolvidas em um invólucro de impossibilidade e frustração. Vivenciando isoladamente sua condição de mônada, aqueles que permeiam a trama lutam, durante a noite insone, com as marcas de sua inabilidade no contato com o alheio que lhes são trazidas por meio das recordações. A solidão dos indivíduos contrasta com a proximidade entre os mesmos, muitas vezes familiar ou afetiva, e, mesmo em alguns instantes, geográfica. Os exemplares máximos de tal realidade no romance possivelmente são Alice e seu marido; este, na garagem da casa, aquela, sozinha na cama do casal, ambos relatam o amargo de um matrimônio mal sucedido, que não foi coroado pela presença de um filho, e no qual qualquer relação, desde a sexual até a emotiva, se tornou infértil. O lamento por essa incomunicabilidade irrecuperável, representação de sonhos que não puderam ser concretizados, estará expresso em diferentes pontos do romance, como no trecho a seguir, no qual Alice constrói, por meio de hipóteses, a realidade quimérica de um relacionamento no qual a maternidade não seria um projeto impossível:

(dez para as duas, conheço melhor que os outros o ritmo da noite, ora este tentáculo, ora aquele a amparar-se aos calhaus e a puxar o corpo na direcção da manhã, uma das minhas raízes à tona, a florir)
e com o assobio da ferrugem a esperança que os meus ovários, não digo todos os meses, digo uma vez ou outra, a funcionarem ainda e portanto consertar o berço e esperar que o meu marido no limiar em silêncio, a cauda horizontal, as gengivas à mostra e o focinho a morder-me (2006, p. 124)

Tais anseios não são compartilhados, nem com o marido, distante de si poucos passos, nem com qualquer dos outros seres vitimados pela insônia. A condição de mônada é levada ao extremo: cada indivíduo integrante da trama encerra-se em suas convicções, interpretando, a sua maneira, a realidade que lhe é externa. Entretanto, será pela junção de visões completamente variadas que o todo do romance se comporá: “não basta nem mesmo dizer que o ponto de vista apreende uma perspectiva, (...) pois ela também faz com que apareça a conexão de todos os perfis entre si, a série de todas as curvaturas ou inflexões” (DELEUZE, 2006, p. 48). Opera-se aqui, portanto, uma interessante construção: ao mesmo tempo que a fala individual remonta à clausura intransponível de mônada, cada relato indicia os outros que se lhe antecipam e / ou sucedem: a junção de mônadas, substâncias simples, formará o composto que é a obra literária em sua plenitude. A multiplicidade de vozes, e mesmo o redizer de determinados fatos, narrados por personagens distintas, é o que contribuirá para a composição de um todo apreendido através da fragmentação, da junção de partículas. Ao leitor, espectador privilegiado, cabe vincular os meandros do percurso textual. É assim, por um processo temático que nos remete às concepções barrocas de Leibniz, sugeridas por Deleuze, que Lobo Antunes elaborará seu texto, valendo-se de um modo inusual de narrar que valoriza os conflitos internos de suas personagens e explicita-lhes a relação ambígua de proximidade e distanciamento – em suma, de seres ensimesmados, de almas solitárias, de mônadas.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. *Ontem não te vi em Babilónia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papirus, 1991.

LEIBNIZ, Wilhelm. *A monadologia e outros textos*. São Paulo: Hedra, 2009.

O AMOR NO PODER: PAULA E GABRIELMariana Rocha Santos Costa - UFBA¹

Amar é mudar a alma de casa.
Mario Quintana

O questionamento acerca da natureza do amor e as várias interpretações que o conceito desse termo pode evocar vêm desde tempos imemoriais. Schopenhauerⁱ dizia que o amor entre os sexos era o que mais inquietava aqueles que se propunham a fazer Literatura; ao passo que a morte era o combustível que alimentava todas as postulações filosóficas. E este indissociável par – Amor e Morte – é, pois, aquele que melhor ilustra a concepção de amor no Ocidente. O destino dos amantes é quase sempre fadado à morte.

Todavia, Zygmunt Baumanⁱⁱ postula que no mundo contemporâneo as pessoas não têm mais tempo para se apaixonarem e o que elas buscam são relacionamentos de bolso, para que possam gozar as delícias do amor, sem ter que sofrer os tormentos que ele impõe. Daí surge a impossibilidade e a futilidade de tais relacionamentos, pois, amor que se preze vem sempre acompanhado de dores e prazeres: é ao mesmo tempo céu e inferno. Obviamente, o que o autor traça em seu estudo é um panorama genérico do status do amor na contemporaneidade, ainda assim há aqueles que teimam por amar; porque, afinal, amor é fatalidade, mas é também liberdade: um jogo de paradoxos infindáveis.

Na galeria dos casais apaixonados, que tudo fizeram por seu amor, mas não encontraram para ele lugar algum na Terra estão: Tristão e Isolda, Abelardo e Heloísa, Romeu e Julieta e uma infindável lista de outros os quais apenas na morte puderam dar vazão ao sentimento mais nobre que jamais puderam sentir. Ainda assim, mesmo entre esses tantos, estão aqueles dois que decidiram se amar porque não puderam evitar que se amassem: Paula e Gabriel. Não que a morte os tenha abraçado quando da

¹ Mestranda em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia – UFBA

impossibilidade de sua afeição; eles puderam gozar das delícias de uma união purificadora como a que só o amor é capaz de engendrar. Mas amor e morte são experiências únicas, e das quais não se pode escapar; “não se pode aprender a amar, tal como não se pode aprender a morrer.”ⁱⁱⁱ

Pedro e Paula é um romance português da autoria de Helder Macedo, o qual apresenta a história desses dois irmãos gêmeos que se desirmanam ao longo da vida.^{iv} Um *Esau e Jacó* machadiano revisitado, essa narrativa traz o conflito entre os gêmeos antagônicos Pedro e Paula: a pedra e o templo contra a fundação e a invenção, respectivamente. Romance que reflete sobre o impasse da vida social portuguesa pós 1974, oscilante entre construir um futuro de relações mais justas ou refletir um passado marcado pela opressão do mais forte sobre o mais fraco, ou, mais significativamente, do homem sobre a mulher. *Pedro e Paula* é uma obra que ilustra fielmente o eterno conflito português: a incógnita de um futuro que pode ou não suplantat aspectos passadistas.

Paula é uma jovem determinada; eivada de idéias libertárias e revolucionárias, recém chegada dos eventos do Maio de 68 em Paris e que vai até Londres conhecer seu padrinho, o Gabriel. Este, por sua vez, faz jus ao nome que carrega: o nome de um anjo. Ele é protetor, leal, doce, conselheiro. E ela, que buscava no padrinho um pai para substituir o seu, encontrou nele o amor. Paula e Gabriel se enamoraram e juntos viveram por longos anos. A paz entre eles não se abala nem quando do advento da violência sexual que a garota sofre praticada por seu próprio irmão gêmeo. Paula gera uma criança: uma menina. A filha cuja paternidade parece incógnita: seria Filipa filha do estupro cometido por Pedro ou do amor regenerador de Gabriel? Embora a pergunta permaneça sem resposta concreta, ela só poderia ser filha de um relacionamento amoroso saudável. E Gabriel morre junto de sua amada Paula. Dentro dela. Injetando nela a liberdade, a vida que lhe fora roubada quando do estupro do irmão.

As cenas de encontro e despedida de Paula e Gabriel são os momentos climáticos do amor erótico saudável ao longo da obra. As relações entre eles, que começam como meros desconhecidos, estão repletas de sexualidade, erotismo e amor. A distinção entre esses três estágios é assim feita: “(...) o sexo é a raiz, o erotismo é o talo, e o amor, a flor. E o fruto? Os frutos do amor são intangíveis. Este é um de seus enigmas.”^v Para Paz, não há amor sem erotismo, nem erotismo sem sexualidade, mas o que distingue o amor das demais é o fato de que o ser amado é o único entre os tantos outros pelos quais o desejo possa ser despertado. E Paula e Gabriel foram sempre um do

outro.

O amor é atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira.^{vi}

Amor é a aceitação da alteridade. Entre Paula e Gabriel não poderia ter sido diferente: ela vem de longe ao encontro do padrinho desconhecido e logo de início, apesar de nunca se terem visto, entre eles se estabelece uma atmosfera de grande erotismo, que ambos tentam sufocar ao longo do primeiro encontro, mas em dado momento, se sentem incapazes de refrear seus pensamentos.

A menina que ele vira ainda bebê lhe aparece em forma de uma linda mulher, e o padrinho que ela só conhecia por foto está agora em sua frente. Ambos, padrinho e afilhada, são estranhos. Entretanto, desde o primeiro momento, estão em perfeita sintonia.

A cena em que ambos se encontram ilustra o clima de erotismo em que eles estão envolvidos; a hora em que Paula desce para vê-lo é bastante significativa: sete. Sabe-se que esse número é repleto de significações na ideologia cristã: a criação do mundo em sete dias da semana, os sete cavaleiros apocalípticos e suas sete trombetas, os sete pecados capitais associados aos sete demônios sombrios e os sete arcanjos que rodeiam o trono de Deus – dos quais, um deles é o arcanjo da anunciação do nascimento do Salvador: Gabriel.

Gabriel é o elo entre o celeste e o terreno. É ele quem traz as boas novas ao mundo: é ele quem traz à Paula o alento de uma nova vida. Em compensação, Paula o tira do estado de letargia em que ele se encontrava no seu auto-exílio em Londres, para uma vida ativa e compensadora em Lisboa. O encontro de Paula e Gabriel produz frutos (intangíveis!) que transformarão a vida dos dois, lhes proporcionando uma nova vitalidade muito mais repleta de significados do que eles pudessem ter tido anteriormente.

O romance está imerso em uma atmosfera historiográfica, com alusões ao regime salazarista que sufocou Portugal por longos anos e aos acontecimentos que abalaram o mundo ocidental em meados do século XX; Pedro, poucos minutos mais velho, o irmão violento, representa o perpetuador de uma ordem arcaica e antidemocrática, em contraposição com o comportamento libertário e independente da irmã, que se projeta na construção de um futuro menos repressor e se liberta da pseudo-

proteção que o gêmeo narcisista lhe propõe. E é no exato momento em que Paula percebe que está livre das garras de Pedro que este consuma o ato violador como que lhe impondo sua vigência fantasmagórica e intentando injetar na irmã um sopro de morte.

Os gêmeos se distanciam sem qualquer possibilidade de reaproximação, e a ressurreição de Paula só se dará a partir da relação amorosa estabelecida com o padrinho Gabriel. Para este casal muitos foram os obstáculos que tiveram de enfrentar e normas que transgrediram a fim de permanecerem juntos. Um deles era a idade, cuja diferença era bastante acentuada: a mocidade dela em contraste com os anos ostentados por Gabriel, que era um velho amigo de seus pais e por quem sua mãe nutria um amor antigo. Ana, a mãe de Paula, chegava a aventar a idéia de que a menina fosse filha do Gabriel^{vii}; hipótese infundada, já que ela era irmã gêmea do Pedro, o qual Ana assegurara ser filho de seu marido. Mas a idéia de incesto, se não de fato pelo menos de intuito, permeia todo o romance.

Outro obstáculo a ser transposto por ambos era o aspecto geográfico: Gabriel morava em Londres, mas voltou a Portugal por causa de Paula. E ainda depois disso, inúmeros foram os entraves que eles encontraram em seus caminhos: a violência sofrida por Paula, a suposta paternidade da sua filha Filipa...

O amor defende uma união indissolúvel entre corpo e alma. A alma é extremamente relevante para a constituição do amor porque sem ela a pessoa não é; e sem que haja a pessoa em si, o amor se torna apenas erotismo. E a alma é essa idéia metafísica e grandiosa que supõe a individualidade de um ser e a sua diferenciação de todas as outras. A alma é “inefável, recesso silencioso que está antes de tudo o que dizemos ou pensamos, concha interior cuja música sem palavras e sem som estamos pouco dispostos a escutar.”^{viii} No mundo moderno em que vivem Paula e Gabriel, a alma não tem mais espaço – apenas os corpos buscam-se uns aos outros num erotismo e sexualidade desenfreados; mas por não entenderem que cada um é exclusivo, o amor não consegue se efetivar. Contudo, esse casal supera as expectativas daqueles que não crêem que a alma ainda possa entoar sua música silenciosa e assim se fazer ouvida. Pois a alma pode ser silenciosa, mas não é invisível, ela:

está na cara, no jeito, nos olhos, no corpo todo, nos dedos, nos fios do cabelo, nos poros, na aura da voz. E está no sexo – não só no sexo demarcado mas no sexo profundo, que é o jeito que temos de nos abirmos e de nos fecharmos no segredo impenetrável, de querermos, de pedirmos, de mandarmos, de sofrermos, de mandarmos, de sofrermos e de gozarmos.^{ix}

Quando Paula ama Gabriel, ama sua alma; assim como Gabriel ao amá-la, sua alma é que ama. Mas amor é flor, que precisa estar sempre sustentada pelo talo do erotismo, e os corpos estão para o erotismo sem o qual o amor não existe. E o talo precisa ter uma raiz que o possa nutrir, por isso, o erotismo dá vazão a toda a sexualidade da qual seus instintos animais estão prenhes. Paula e Gabriel passam por todos esses estágios.

Amar é transformar em eterno aquilo que é perecível. Perecível no sentido de que tudo que existe é fugaz, inclusive o ser amado: sabe-se que ele vai morrer. Entretanto, o amor eterniza momentos e recria o mundo, Pouco depois da morte que o irmão lhe insuflara, ela estava grávida: Paula é a mãe de Filipa. Algum tempo depois, Gabriel morre, em pleno ato sexual e o paroxismo de seu amor se dá na sua morte, o que propicia a Paula a vida, a chance de recomeçar sem a dor da morte que Pedro lhe impusera.

A compensar a exuberância raivosa e predatória da violentação sofrida por Paula, o reverso é dado pelo derradeiro gesto de amor de Gabriel que, só assim, à custa de muita ternura, em lugar de repugnância, à custa de permanente empenho da liberdade, em lugar da força, anulou e retirou para sempre de dentro dessa mulher o sabor de morte que o seu irmão tinha ali metido - dando-lhe de volta a vida.^x

Contudo, um ponto que se faz gritante no texto é a referência a um provável incesto consumado. Não no ato de violência cometido por Pedro, pois ali não houve consentimento por parte da Paula: tornando-se pura ação contraditória de uma mente neurótica e conturbada como o gêmeo narcisista se mostrou. A evocação a um provável incesto se encontra na formação do par amoroso Paula e Gabriel. Ela vai a Londres em busca de um pai e encontra Gabriel, que a trata como filha. A relação de ambos é permeada de um erotismo consentido entre ambas as partes; erotismo que é enraizado pela sexualidade, mas tem a bela flor do amor para enfeitá-la. Um provável incesto – não de fato, mas de sentimentos.

Segundo Freud, todo processo inconsciente da sexualidade, sob tirania do superego, consiste precisamente em desviar esse primeiro apetite sexual e, transformado em inclinação erótica, dirigi-la a um objeto distinto e que substitui a imagem do pai ou da mãe. Se a tendência edípica não se transforma, aparece a neurose e, às vezes, o incesto. Se o incesto se dá sem o consentimento de um dos participantes, é claro que existe estupro, violação, engano, qualquer coisa, mas não amor. É diferente se há atração mútua e livre aceitação dessa atração; mas então o afeto familiar desaparece: já não existem nem pais nem filhos, só amantes.^{xi}

Entre Paula e Gabriel há um afeto familiar muito evidente. Ela vê e procura nele o pai que nunca tivera. Seu pai biológico não exercia seu papel satisfatoriamente, e a mãe lhe fizera entender que Gabriel poderia ser seu pai. Sua peregrinação a Londres em busca de um pai e, ao invés disso se dá o encontro com um amante se assemelha ao périplo do herói grego Édipo que entra na cidade de Tebas e, sem o esperar, sem o supor, encontra em sua mãe uma amante.^{xii} Assim como Édipo, Paula será mal interpretada. Entretanto, o par Édipo e Jocasta está fadado à desunião, diferentemente de Paula e Gabriel que são destinados à compleição – enquanto a história de um é descendente, a da outra é ascendente.

Lévi-Strauss^{xiii} diz que o encontro dos sexos é o momento de encontro entre aquilo que é natural e o que é cultural. Segundo ele, a cultura e a sociedade começam a se estabelecer no instante em que se dividem as fêmeas em duas classes: aqueles que estão disponíveis e as que estão indisponíveis para a coabitação sexual. A proibição do incesto é a pedra angular, o ato fundador da sociedade. E o receio de Paula é ter quebrado esse tabu, ela não tem uma idéia formada, pois embora o Gabriel não fosse seu pai biológico, havia o sentimento de paternidade também envolvido. Ela retoma essa questão quando vê o mundo belo, repleto de flores e a natureza (que em nada impede o incesto) frutificando. “Se isso é que é incesto...”^{xiv} é uma proposição de Paula para o narrador-personagem, que deixa ao leitor a sua interpretação, pois o este não se manifesta concretamente. Que a imaginação esteja no poder para se responder a uma questão delicada e, no entanto, indiferente como esta. Paula está viva, e isso, graças ao amor de Gabriel.

Paula buscara um pai em Gabriel; Este, por sua vez lhe dera aquilo que ela também lhe disse que buscava: a liberdade. A imaginação, que é criativa. Nada mais normal que Paula fosse uma artista; e uma artista plástica, que jogava uma mistura de cores nas telas do mundo em que vivia: não uma artista que ensinaria desenho em um Liceu, de preferência com marido e filhos como 'qualquer boa moça' da época, como lhe propunham seus pais e como sempre o quisera o Pedro. Mas, ela era uma artista de vanguarda, de revolução, que vinha por meio de sua arte denunciar os abusos da sociedade cruel e repressora em que vivia.

Ela sempre buscara liberdade (de expressão e de vontade), vivera errante um longo tempo e tinha como mote 'A imaginação no poder'. Não houve nada que buscasse que o amor não pudesse ter lhe proporcionado. Por isso, o seu fruto, sua filha Filipa, só poderia ser filha do amor dedicado de Gabriel. Jamais do Pedro, um representante de

um regime machista e autoritário, que encontrava no governo despótico de Salazar a sua resistência.

O romance *Pedro e Paula* é bastante intrigante porque proporciona ao leitor prismas bastante diversos sobre os mais diferentes temas, entre eles, as relações no meio familiar e a ruína dos valores sociais ligados à família; os elementos historiográficos que desenham a dificuldade em que Portugal se viu imerso durante várias décadas em meados do século XX, enquanto esteve sob a tirania estabelecida por Salazar até que ocorreu a Revolução dos Cravos; os movimentos pró liberdade e contra a repressão que a juventude liderava, como exemplo o Maio de 68... e tantos outros aspectos que se fazem visíveis em um único romance de cunho ímpar... Todavia, também entre eles pode-se colocar o amor.

Amor é uma junção de desejo carnal e devoção espiritual em sua plenitude: é unir corpo e alma e amá-las ambas em um único ser. O amor era o sentimento de que se muniram Paula e Gabriel para enfrentarem o mundo e tentarem construir uma vida menos oprimida e mais livre.

Em Paula, Gabriel deposita todo o seu amor, injetando nela a liberdade, a vitalidade e a imaginação que ela sempre buscara e lhe fora roubada pelo irmão.

E se amar é unir-se à alma do outro, Paula é Gabriel. Gabriel é Paula.

REFERÊNCIAS

ASTER, Colette. Édipo. In: BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DAL FARRA, M. L. *De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo*. In: Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, 2001, Rio de Janeiro. Veredas. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 2001. v. 3. p. 389-399. Disponível em: < <http://www.lusitanistasail.net/farra01.htm>>. Acesso em 09 de setembro de 2009.

MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

PAZ, Octávio. *A dupla chama: Amor e Erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

SCHAEFER, Jaqueline. Tristão. In: BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Amor. Metafísica da Morte*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

WISNIK, José Miguel. A alma é feminino. In: _____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

NOTAS

ⁱ SCHOPENHAUER, 2004

ⁱⁱ BAUMAN, 2004

ⁱⁱⁱ BAUMAN, 2004, p.17

^{iv} DAL FARRA, 2005

^v PAZ, 1994, p.37

^{vi} PAZ, 1994, p.34.

^{vii} MACEDO, 1999, p.36

^{viii} 2004, p.377

^{ix} WISNIK, 2004, p.378

^x DAL FARRA, 2005

^{xi} PAZ, 1994, p 98

^{xii} ASTIER, 2005

^{xiii} apud BAUMAN, 2004

^{xiv} MACEDO, 1999, p.235

ESCREVER O MAR: GRAFIAS CRONOTÓPICAS EM AFONSO HENRIQUES NETO E MANUEL GUSMÃO

Marleide Anchieta de Lima - UFF¹

Não consentir que ao mundo imponham a ausência
de palavra; porque o mundo em nós e fora de nós
é o que nos faz falar segundo o desejo.

A mão imaginante é que modela nas areias do cérebro
as figuras incompletas dos mil e um rostos
que o cinema de atrás dos olhos projecta nesta praia.
(GUSMÃO, 2007, p.75)

O oceano Atlântico é o elemento topográfico que está interposto entre as terras brasileiras e portuguesas. É, através dele, que, desde o século XV, laços históricos e interculturais constroem-se entre ambos os povos e, cada vez mais, configuram-se para além de um *topos* fronteiriço. Vale lembrar que falamos de fronteira como demarcação de limites territoriais, também concebida historicamente como espaço de transição, comércio e comunicação. Brasil e Portugal aproximam-se, sobretudo, por relações humanas e linguísticas e tecem, ao longo dos anos, uma escritura de encontros, tensões e descobertas.

É, por meio do exercício de reflexão em torno da imagem do mar, que ousamos aproximar dois poetas – Afonso Henriques (Brasil) e Manuel Gusmão (Portugal) –, com o intuito de Nesse sentido, seguir o mesmo movimento das águas ao promover “o encontro inesperado do diverso”.¹ Assim, visitaremos as obras dos referidos autores e observaremos as grafias que correlacionam o tempo, o espaço e os sujeitos.

Inseridos nesse processo investigativo, objetivamos a análise dos pontos semelhantes e divergentes nas produções desses dois poetas que veem o mundo de lugares diferentes, mas partilham da mesma língua materna. Afonso Henriques, poeta brasileiro, nasceu em 1944, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Seu percurso literário inicia-se com o projeto artesanal da obra *O Misterioso Ladrão de Tenerife*, publicada em 1972, tendo como co-autor o poeta Eudoro Augusto. Suas obras poéticas trazem,

¹ Mestranda em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF).

concomitantemente, os traços da genealogia dos Guimaraens², da geração cognominada “marginal” e dos poetas *beatnik*.

Do outro lado do Atlântico, o poeta português Manuel Gusmão nasceu em Évora, em 1945. Embora escrevesse desde a década de 70, iniciou a publicação de poesias em 1990, com o livro *Dois sóis, a Rosa – A arquitectura do mundo*. Sua produção poética ainda é recente, mas já recebeu vários prêmios e apresenta boa recepção entre a crítica portuguesa.

Ambos os poetas desenvolvem um intenso trabalho, entrelaçando visualidade e matéria verbal. Desse modo, a imagem do mar adquire um papel significativo nesse trabalho, uma vez que aponta o intercâmbio entre a experiência subjetiva e a memória cultural, oscilando de acordo com o lugar em que escreve cada autor. Nesse sentido, apropriamo-nos da ideia de *cronotopia*, desenvolvida por Leonor Arfuch ao retomar o conceito de Mikhail Bakhtin. Optamos pelas palavras de Arfuch, pois a pesquisadora argentina, além de considerar a correlação espaço-temporal proposta pelo pensamento bakhtiniano, assinala que esta é indissociável de uma dimensão afetiva. Arfuch ressalta que numa época, como a nossa, assinalada por flutuações identitárias, desterritorializações e formas cambiantes de estar no mundo, o sujeito convoca suas grafias cronotópicas, em que o afeto, a memória e a história convertem-se em experiência linguística.³

A imagem cronotópica do mar é escrita por Afonso Henriques através da grafia que se inscreve no tempo, com a liberdade e a fluidez das águas que transportam os vestígios mnemônicos da paisagem e do sujeito na modernidade: “marés de amnésia brotando/ fúria e aurora/ de fragmentárias rosas, galáxias do artifício, enquanto/ lendários peixes se asfixiam no paraíso ilusório”.⁴ Além disso, os fragmentos “água da manhã”, “ondas do mar noturno”, “mar do tempo”, “noite enrolada nas águas”, “líquido tão denso a entornar-se noite”, “mar de transparência/ tempo que se fixa no texto”, presentes em algumas obras do autor, parecem sugerir a espacialização do tempo por meio do tom intenso e caudaloso e do derramamento discursivo próprios do referido poeta.

Se “toda palavra inaugura oceanos”, segundo Afonso Henriques, ela também expressa os mais imprevistos e flutuantes sentidos que, no jogo da linguagem poemática, dão a ver uma proposta lírica bastante aquosa. Dessa forma, sua poética associada ao excesso, ao inacabado, à intensa adjetivação, desenha no espaço da escrita o movimento ilimitado das águas marítimas: “toda palavra/ [...] nômades do sentido os

batalhões/ labiais velares palatais borbulhas,/ cachoeiras de bichos enlameados, vapor do signo,/ [...] oceano em lâminas incandescidas”.⁵ É este o caminho percorrido por Afonso Henriques Neto, no qual se figura a dissolução de instâncias, sejam elas intelectivas, sensoriais ou escriturais.

Ao adentrar a imagem cronotópica do mar, o poeta brasileiro transporta-se para a beleza e os desencantos desse elemento natural, enquanto “paraíso perdido” colonizado e arruinado pela ação do homem e do tempo: “que planícies marinhas/ soluçam o galope dos cavalos do mar/ luminosa espuma das crinas naufragadas?/ [...] por que a criança/ entre as ondas negras/ ensaia o quase cavalo das vagas/ maresias/ e por que morre/ tão completamente?”.⁶ É através dessa imagem que o sujeito poético visita a paisagem marítima, temida e almejada pelos homens, mas com a consciência de que nela circulam outros sentidos, ruínas e dessacralizações. Assim, o olhar transforma-se em palavra poética para expressar a indignação diante da dissipação natural, cujas imagens carregam consigo resquícios de um passado, como se observa nesse fragmento do poema “Barra do Sirinhaém”:

pois como dizer esta praia
absurdamente despovoada
(a quem chamamos paraíso)
venha cada concha comunicar
que os homens ainda se rasgam
se canceram se martirizam
[...]
aparelhos da destruição se acendem nos radares
e pranto algum humano ou desumano
acaso poderia cancelar tanto veneno
injetado na carne mesma do planeta
de um azul já vacilante ⁷

O sujeito poético partilha dessa “carne mesma do planeta”. Seu corpo espacializou-se na grafia do texto e é indissociável da “carne do mundo”.⁸ Tornou-se “corpo cosmos” – conceito do francês Michel Collot – pois é um microcosmo que reflete o macrocosmo, por isso participa da desterritorialização e da fragmentação, privilegiando o diverso, o heterogêneo e o dilacerado.⁹ Desse modo, a presença da paisagem marítima sugere uma subjetividade em movimento, em que o eu se dissolve para emergir o outro: “As imagens do ser flutuam em paisagem./ Essências dançam.”. ¹⁰

Nessa dinâmica, o mar torna-se paisagem de encontros, diálogos e transformações do olhar diante do mundo. Com um movimento cronotópico, a dissolução de fronteiras com outros territórios textuais e culturais, para além do espaço

brasileiro, ocorre de forma contínua e veemente na poética de Afonso Henriques Neto. É na oscilação de ondas que o poeta reencontra os versos epopéicos de Homero “para que a memória perdure”,¹¹ observa os “amores desfeitos” nas águas de cantigas trovadorescas, visita o mar português na escrita de Camões, Fernando Pessoa e Cesário Verde, percorre a lírica cambiante da brisa marinha de Mallarmé, veleja pela fluidez vertiginosa do “mar alado” de Rimbaud e pela “infância do mar” em Frederico Garcia Lorca. Afonso Henriques também segue na “terceira margem” de Guimarães Rosa, corre a foz do Rio Sirinhaém a observar a fusão rio-oceano no “areal do tempo” de João Cabral de Melo Neto, percebe as camadas poéticas de Carlito Azevedo ao “olhar onda sobre onda”, ao ver “além do mar” e, adentrando o mar absoluto de Cecília Meireles, compreende que “o poeta é a viagem/ mesmo contra a esperança”.

A experiência marítima da linguagem em Afonso Henriques pressupõe uma abertura em direção à outridade. Nesse sentido, a cronotopia do mar em sua poesia, remete-nos à ideia de Leonor Arfuch, já que a correlação espaço-temporal invoca o âmbito afetivo de se lançar às palavras do outro. Vale ressaltar que o afeto não restringe as opções do poeta, mas amplia seu horizonte para um além-mar, pois pensamos o lexema “afeto” no sentido do verbo afetar, em que os traços do texto alheio registram suas marcas no autor, proporcionando a este uma atitude refiguradora diante do mundo, das palavras e de si mesmo. Sobre isso, o próprio poeta escreve ao enfatizar que é significativo o gesto antropofágico de “querer o outro além das formas, tempos, lugares, além dos anjos que só vomitam luz, tripas de palavras”.¹²

Para Afonso Henriques, o poema reivindica uma constante reinvenção. Por isso, o poeta vale-se do mar, enquanto elemento referencial, e o transfigura a ponto de deslocá-lo dessa referencialidade. Através da articulação da palavra poética, ele se rende à dimensão onírica da poesia, pondo em tensão a realidade e a imaginação. Assim, a imagem do mar torna-se potencializadora de outros sentidos e estabelece uma visualidade surrealista. Nos últimos fragmentos do poema “Barra de Sirinhaém”, o poeta concretiza esse procedimento através de expressões como “molusco enluado”, “maresia do verbo”, “maremoto indecifrado”, “barca de estrelas”, “ostra do gozo”, “escama e delírio”, nas quais se percebem o mar e seus componentes transfigurados em paisagem cósmica. O dístico “ai universo/ ressurreição infinita”, finalizador do poema, sugestiona o fluxo ininterrupto do verbal e do imagético que se reinauguram a cada metamorfose do sujeito, da palavra e do mundo.

No que concerne às obras do poeta português, Manuel Gusmão, o mar também sugere uma linguagem em “perpétuo nascimento” e um poema em estado inacabado, no qual a língua é reconfigurada, desfigurada e transfigurada num sistema de ecos que permite ao autor reinventá-la: “O mar altíssimo – / do início o futuro repetido [...] / esta última vaga para sempre repetindo aquela primeira / em que o mundo ondulou o selvagem nascimento da terra”.¹³ A poesia de Gusmão alude à concepção de “praia temporal”, conceito do próprio autor, que nos apresenta o presente da escrita como uma interrupção do tempo para nos projetar num passado e na promessa de um futuro. Desse modo, o mar assume o papel de um cronótopo, já que presentifica o verbal e o visual, gerando uma espacialização do tempo e, concomitantemente, uma temporalização do espaço.

É importante lembrar que, historicamente, o mar possui um lugar significativo no imaginário identitário da cultura portuguesa. Basta retornar aos versos de Fernando Pessoa “Ó mar salgado, / quanto de teu sal / São lágrimas de Portugal” para refletir sobre a força desse elemento paisagístico para o povo lusitano. Retomada em poesia ou em prosa, a imagem do mar se dá a ver nas produções dos mais importantes escritores desse país. Por isso, Maria Gabriela Llansol, ao pensar sobre esses fortes laços, comenta: “Queria desfazer o nó que liga na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos. Mas esse nó é muito forte, um paradigma frontalmente inatacável”.¹⁴ A escritora mostra-se resistente ao nó que se formou através do imaginário das viagens marítimas e das navegações, assim como do tom saudosista que perpassou a textualidade lusitana. Ela promove a tensão entre a imutabilidade e o deslocamento, convocando, às avessas, Camões, Pessoa, Dom Sebastião, dentre outras figuras relevantes para essa nação.

Manuel Gusmão, deambulando por mares do passado e do presente, é consciente desses nós afetivos que configuram e desfiguram a escritura histórica dessa paisagem. Embora se aproxime de Llansol no que tange ao movimento, ao encontro intertextual, à “amplificação da escrita”, à “constelação temporal”, não dessacraliza as águas portuguesas, pois acredita que visitá-las faz parte do processo dessa “construção histórico-antropológica”¹⁵ que é a literatura.

Ao contrário de alguns poetas portugueses que registram o tom melancólico e saturnino, tendo a morte como tema recorrente, Manuel Gusmão aposta numa paisagem marítima que seja a escrita de uma promessa, embora “sem garantias”, “promessa sem Messias”, desenvolvendo um projeto humano ético e estético que valorize a alegria, o renascimento e a esperança diante da morte figurada como esquecimento e silêncio. O

gesto escritural é, para o poeta, sinal de revitalização da palavra e do mundo: “Até que sobre todo o mundo o mar/ o mar escreve a onda em que recebes o nascimento/ a *vita nuova*: [a poesia]/ a promessa a esperança a alegria justa”.¹⁶ Desse modo, Gusmão reitera sua crença na poesia enquanto construção humana, “razão apaixonada” capaz de convocar os sujeitos para uma avaliação do mundo e de si mesmo. Sobre isso, o poeta explica que “se o anjo da história não pode ‘acordar os mortos e reunir os vencidos’, talvez a poesia possa gravar nas margens da história – na areia das suas praias como entre as linhas de sua escrita – a esperança que sobrevive a todos os seus desastres”.¹⁷

Nos fluxos e refluxos das ondas, a poesia de Gusmão desenha uma espécie de simbiose entre o sujeito e a paisagem, traço perceptível nas imagens metonímicas do corpo cambiante poetizado nas expressões “boca das águas”, “dedos de areia”, “pés no rio”, “água dos ombros”, dentre outras. É no corpo da linguagem que o interior e o exterior geram encontros e desencontros: “o mar exterior atraía vertiginosamente o mar interior e raptava nele o que o continha nos seus canais, lançando-o numa maré de convulsão desastre.”¹⁸ No âmbito textual, os verbos “abre”, “encontram”, “distribuem”, “cruzam-se”, “tocam-lhes”, “movem-se”, de grande recorrência nas obras do poeta português, assinalam a ideia de movimentação entre o dentro e o fora, entre o eu e o outro, fazendo do texto um lugar propício para a encenação da subjetividade.

Manuel Gusmão lança-se nas águas da linguagem para adentrar a textualidade do mundo e, assim, reivindica uma “coralidade” para a poesia, em que a convocação das palavras de outros articulem tempos e espaços, promovam a erosão dos limites e propiciem a abertura para o contato dialógico. Contudo, a poética de Gusmão abre-se paulatinamente a outros mares, uma vez que seu movimento intertextual ainda se encontra circunscrito ao eixo eurocêntrico e, em raros momentos, projeta-se em outros territórios. Com isso, os mares visitados pelo poeta são os de Hölderlin, Pound, Baudelaire, Ponge, Rimbaud, Valéry e de alguns escritores relevantes da literatura portuguesa. Mas, o poeta lusitano almeja o movimento e ensaia um encontro com as margens terceiras de Guimarães Rosa, abrindo caminhos para outras águas, a fim de reinventar a escrita: “Há alguns minutos atrás ouviste uma fala/ que lia uma página do mundo assinada/ por dentro e por fora pelo fora do dentro e/ pelo dentro do fora. Guimarães Rosa: Bicho Mau, Estas estórias.”¹⁹

Como podemos observar, Afonso Henriques e Manuel Gusmão, cada um a seu modo, percebem a instabilidade, a desterritorialização tanto textual quanto cultural e a abertura a outros horizontes, como sentidos implícitos na grafia do mar. Esses sentidos

organizam-se à medida que os autores arriscam-se em outros litorais, em outras dicções e em outros textos, sabendo que as águas experimentadas produzem, ao mesmo tempo, desestabilização e força revitalizadora.

Se o mar propicia ao poeta “partir/ para longe terras povoar outras paisagens”, nas palavras de Manuel Gusmão, ou o transforma em “navegador de intrincado torto lirismo”, de acordo com Afonso Henriques, a poesia apresenta-se como experiência móvel, paisagem em constante transformação. Os dois autores compreendem que, através da imagem do mar, memórias afetivas e históricas deambulam no espaço escritural.

Vale ressaltar a importância da cultura para o registro dessa imagem, não é à toa que o geógrafo francês Paul Claval comenta que a escrita da existência humana acontece na diversidade cultural e na experiência com o espaço, à proporção que hábitos, convicções e valores configuram identidades e territórios.²⁰ Por isso, podemos afirmar que a paisagem marítima em Afonso Henriques exprime a diversidade e o hibridismo brasileiros, destacando uma poesia, cujo gesto de intrincar e, simultaneamente, desestabilizar fronteiras propicia um diálogo com o outro para além de nossos mares. Contudo, a realidade lusitana é outra, menos heterogênea que a brasileira, o que faz Manuel Gusmão romper, de forma mais lenta, os laços que o une a uma outridade européia, já que Portugal conservou, ao longo de séculos, a estabilidade da tradição eurocêntrica. Mas, os tempos são outros e, cada vez mais, a proposta llansoliana, de transformar a textualidade literária num convite à partilha, ao diverso e ao dinâmico, faz-se necessária.

Assim, na mistura das águas de um mesmo oceano e de uma mesma língua, percebe-se, nas obras de ambos os poetas, a expectativa de mobilidade que ensaia a descoberta de outras paisagens, novas grafias cronotópicas, com a mesma paciência das ondas ao encontrar a pedra e a refigurá-la, transformá-la e desfigurá-la no espaço-tempo materializado em linguagem.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. “Cronotopías de la intimidad”. In: _____. *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

CLAVAL, Paul. “A paisagem dos geógrafos”. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004.

COLLOT, Michel. *Le corps cosmos*. Paris: La Lettre Volée, 2008.

GUSMÃO, Manuel. *Dois Sóis A Rosa/ a arquitectura do mundo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

_____. *Mapas/ O Assombro A Sombra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.

_____. “Da literatura enquanto construção histórica”. In: BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel (org.). *Floresta Encantada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001a.

_____. *Teatros do tempo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001b.

_____. *Migrações do fogo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

_____. *A terceira mão*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.

_____. “Incerta chama ou claro incêndio ou tatuagem e palimpsesto”. *Textos pretextos*. Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas/ Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, n.10, pp. 10-19, outono/inverno 2008.

HENRIQUES NETO, Afonso. *Ser infinitas palavras* (poemas escolhidos & versos inéditos). Rio de Janeiro: Sette Letras, 2001.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Rolim, 1985.

_____. *Lisboaleipzig I – o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Grifo Edições, 1964.

NOTAS

¹ LLANSOL, 1994, p.121.

² Afonso Henriques possui uma forte genealogia literária, da qual fazem parte Bernardo Guimarães, João Alphonsus, Alphonsus de Guimaraens e Alphonsus de Guimaraens Filho.

³ ARFUCH, 1999, p.254.

⁴ HENRIQUES NETO, 2001, p.250.

⁵ Ibid., p.170.

⁶ Ibid., p.52.

⁷ Ibid., p.106.

⁸ MERLEAU-PONTY, 1964, p.197.

⁹ COLLOT, 2008, p.29.

¹⁰ HENRIQUES NETO, 2001, p.68.

¹¹ Ibid., p.249.

¹² Ibid., p.140.

¹³ GUSMÃO, 2004, p.11.

¹⁴ LLANSOL, 1985, p.32.

¹⁵ GUSMÃO, 2001a, p.182.

¹⁶ Id., 2001b, p.38.

¹⁷ Id., 2008, p.17.

¹⁸ Id., 1990, p.65.

¹⁹ Id., 1996, p.60.

²⁰ CLAVAL, 2004, p.43.

A LITERATURA JESUÍTICA DA ÉPOCA DO DESCOBRIMENTO E A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO COLONIAL BRASILEIRO

Melissa Gonçalves Boëchat - UFMG¹

“O interesse dominante não é o
conhecimento do outro, mas a ação sobre o
outro; e, conforme tentarei demonstrar, a
principal faculdade
geradora dessas representações
não é a razão, mas a imaginação.”
Stephen Greenblatt

Ao realizar uma análise da influência da literatura jesuítica na construção do imaginário colonial do Brasil durante os séculos XVI e XVII, percebe-se que este foi justamente o período em que começaram a se consolidar as idéias sobre o que seria o Novo Mundo recém descoberto, a partir das descrições de suas riquezas e *mirabilia* (para usar o termo de Stephen Greenblatt, mencionado em seu livro *Possessões maravilhosas* e que se referia não apenas às coisas tidas como maravilhosas, mas também a tudo o que era considerado diferente aos olhos dos europeus). Durante este período, a presença dos membros da ordem na colônia se define por uma vasta produção literária, percebida em cartas, sermões, panegíricos, discursos, tratados e diálogos, entre outros, com intuito informativo, pedagógico e, muitas vezes, social e econômico. Destacam-se as obras de Fernão Cardim (*Tratados da terra e gente do Brasil*), além de Francisco Soares (*De algumas coisas mais notáveis do Brasil e de alguns costumes dos índios*) e Antônio Vieira, estes dois últimos jesuítas portugueses aqui postos lado a lado não apenas por sua nacionalidade, mas principalmente pela importância de sua contribuição literária na formação do imaginário colonial acima citado.

¹ Doutoranda em Literatura Comparada - Faculdade de Letras / Universidade Federal de Minas Gerais

Outro jesuíta, José de Anchieta, também cravou seu nome na história de nossa literatura, e o discurso contundente do padre canário - sentido em suas cartas – são fundamentais para a formação das idéias sobre o Novo Mundo. Também os italianos Jorge Benci e André João Antonil tiveram uma prestimosa contribuição em suas análises socioeconômicas sobre o nosso país, através de seus respectivos tratados: *Economia Cristã dos Senhores no Governo dos Escravos* e *Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas*. Estas duas obras, mais voltadas às questões econômicas, também demonstram a imensa inserção da ordem dos jesuítas na vida da colônia.

A partir de um cuidadoso exame dos discursos presentes em alguns desses textos pode-se perceber que, no período abrangido por tais escritos e justamente por influência do que neles se relatou, criou-se uma imagem de um país dicotômico, um país em que as riquezas naturais, atrativos para novos viajantes, eram fonte de conflitos para os próprios jesuítas, posto que deviam conviver com a admiração pelas maravilhas que aqui encontravam e a obrigação de sublimar várias delas por obediência às imposições e restrições religiosas que deveriam seguir.

Apoiando-nos, para desenvolver nossa análise, nas discussões de Gilbert Durand em *As estruturas antropológicas do imaginário*, consideramos que o mesmo se definiria por um *conjunto de idéias e pensamentos que definiriam um determinado grupo social ou um determinado território* - em nosso caso específico, a parcela do continente agora chamado América Latina e seus habitantes-, envolvendo neste conceito suas manifestações culturais e religiosas, a aparência física, as características da terra e quaisquer outras construções simbólicas que destes elementos viessem a ser extraídas. Para Durand,

“[o] imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, (...) as representações subjetivas se explicam ‘pelas acomodações anteriores do sujeito’ ao meio objetivo.” (p. 41)

Que sujeitos eram esses? Nativos e europeus construíram, durante os séculos XV e XVI, através de sua convivência e de seus relatos, o trajeto que levou à construção de um ideário sobre o novo continente. No período que compreendeu o descobrimento de novas terras, período de expansão marítima e territorial européia, profícuo em fatos relevantes como a tomada do último reino mouro em Granada, a realização da primeira

gramática em língua espanhola, entre outros, o mundo europeu passa a conviver com a realidade de que seus habitantes já não estavam sozinhos: havia um *Outro*, com costumes diferentes, alheio à religião que justificava o mundo que até então conheciam - todo um universo que se construiu sobre bases que agora começavam a ser questionadas pelas novas descobertas.

Tais descobertas, tantas novidades, poderiam deitar por terra todo um projeto religioso que lutava por manter-se intocável e absoluto, frente às ameaças da Reforma Protestante que se já se esboçava sobre a Europa. Como fazer com que se aceitasse a idéia de que apenas um deus poderia ser a fonte de toda a bondade e virtude, se no novo continente, os gentios, “sem religião que os retivesse, eram capazes de virtudes raras entre gentes cristãs”? (ALBUQUERQUE, 1989, p.189.)

Fato é que a Companhia de Jesus se apressou em enviar para a América vários de seus melhores pupilos, missionários jesuítas que tinham por tarefa colonizar, catequizar, levar àqueles *povos ímpios* a palavra de Deus. Foi com essa intenção que vieram Manuel da Nóbrega, Fernão Cardim, Francisco Soares, José de Anchieta, Antônio Vieira, Jorge Benci e André João Antonil, entre outros inúmeros jesuítas que terminaram por vivenciar um profundo conflito interior, divididos entre as maravilhas que presenciavam e as obrigações religiosas que, muitas vezes, oprimiam tais manifestações, como a impureza da nudez, os rituais de respeito à natureza e as próprias formas de convívio e relação social entre os indígenas. E justamente nos relatos destes viajantes foi que se deu, em um movimento duplo, a construção do que seria aquele Novo Mundo e, por outro lado, do que seria o próprio mundo cristão europeu.

Manifestando-se primeiramente através de cartas, as palavras dos jesuítas, seguindo o caminho trilhado pelas cartas de Pedro Álvares Cabral e Pero Vaz de Caminha, desfiavam um novelo infinito de elogios e descrições detalhadas sobre as maravilhas que tinham a oportunidade de conhecer em suas viagens pelo novo continente. Fernão Cardim se encantava com o clima, afirmando que “O inverno se parece com a Primavera de Portugal: tem uns dias formosíssimos tão aprazíveis e salutíferos que parece que estão os corpos bebendo vida.” (p. 170) Francisco Soares, conhecedor da obra de Cardim, também narrou feitos maravilhosos operados pela natureza brasileira, como a fonte que jorrava águas curativas, mencionando ainda as qualidades dos indígenas, que

“não furtam, são leais com suas mulheres, nem atentam para as dos outros, não pelejam nem têm mexericos e ódios comumente, (...) e, assim como algum mata alguma caça ou peixe ou outra coisa, logo reparte por todos os que abrange e os chamam venham comer (...).” (p. 150)

Tais depoimentos contribuíram para que os europeus – em um primeiro momento, os próprios padres provinciais estabelecidos no Velho Continente, e a partir deles, a nobreza e o povo, viessem a tomar conhecimento do mundo que se desvelava frente aos olhos dos que atravessavam os mares em busca da conquista de novas terras e riquezas, e ainda da salvação de novas almas. As notícias de uma terra de extrema riqueza visual e natural, aliada ao encontro do diferente, do diverso, notadamente explicitado pelas exposições dos costumes selvagens dos indígenas, fizeram com que o europeu olhasse para si mesmo com outros olhos e se visse como “civilizado”, frente à oposição gerada pelo encontro com os povos “bárbaros”, nus e canibais que habitavam as terras abaixo da linha do Equador.

A comparação sempre foi o sistema escolhido para demonstrar o novo que aqui observavam: o inverno daqui semelhante à primavera em Portugal; os homens da mesma estatura que os europeus, mas que andavam nus; as mulheres mais bem feitas de corpo que as portuguesas. Desta forma, os que não podiam presenciar as novidades terminavam por construir uma imagem a partir das narrativas que ouviam e liam, e assim foi-se construindo todo um imaginário acerca das belezas e agruras no novo continente.

Os jesuítas, além de manifestar grande admiração pela terra recém descoberta, também relataram em suas obras, em um momento posterior, sua posição em defesa não apenas dos índios, como também dos escravos trazidos de Guiné e de outras partes da África, como demostram Benci e Antonil em seus tratados sobre como os senhores deveriam tratar os indígenas. Para Benci, a escravidão, apesar de necessária, era um pecado comparado ao e decorrente do pecado original, como se pode ler logo ao princípio de sua *Economia Cristã*:

Que sendo o género humano livre por natureza, e senhor não sòmente de si, senão também de todas as mais criaturas (pois todas elas as sujeitou Deus a seus pés, como diz David), chegasse grande parte dele a cair na servidão e cativoiro, ficando uns senhores e outros servos, foi sem dúvida um dos efeitos do pecado original de nossos primeiros pais Adão e Eva, donde se originaram todos os nossos males. (p. 47)

Frente às maravilhas relatadas, começamos aqui a vislumbrar os rastros do que foi o imenso conflito vivenciado pelos jesuítas que, apesar de admirar a terra, nela passavam por profundas privações; que admiravam os indígenas, mas em alguns momentos os viam como mais preguiçosos e brutais que as mais bestas feras de que se tinha notícia. Da mesma forma que experimentavam tais conflitos, os mesmos se refletiam em sua escrita, o que terminaria por contribuir para a fundação de um imaginário ambíguo e paradoxal sobre a América Latina.

Longe de se discutir os conceitos *vivência* e *experiência*, tão bem trabalhados por Walter Benjamin em outro contexto, o que aqui tratamos de verificar é a acepção simples da palavra *vivência*, ou seja, o tempo que por aqui passaram os jesuítas e as coisas que experimentaram, que aqui viveram. Sua lógica cristã e seu modelo europeu do século XV não estavam preparados para o que encontraram já no momento de sua vinda. A viagem era, por si só, assustadora. Doenças, falta de alimentação, falta de higiene, monstros e tempestades. Podemos imaginar tal situação não apenas pelos relatos da época – já no século XX Lévi-Strauss, em *Tristes Trópicos*, relata uma terrível situação de penúria e imundície a que foi submetido durante uma viagem de navio ao Brasil:

“Todas essas pessoas que, até o embarque, haviam desfrutado do que o inglês chama lindamente de ‘amenidades’ da civilização, tinham, mais do que com a fome, o cansaço, a insônia, a promiscuidade e o desprezo, sofrido com a sujeira forçada, agravada ainda pelo calor, na qual acabavam de passar aquelas quatro semanas(...) substituindo o ‘terra! Terra! dos relatos de navegação tradicionais: ‘um banho! Afinal, um banho! Amanhã um banho!’, ouvia-se de todos os lados, ao mesmo tempo em que se procedia ao inventário febril da última barra de sabão, da toalha não emporcalhada, da blusa guardada para essa grande ocasião.” (p. 24)

O encontro com o outro enche os olhos, mas assusta a alma, como se observa no relato de José de Anchieta nos *Feitos de Mem de Sá*:

Envolta, há séculos, no horror da escuridão idolátrica, houve nas terras do Sul uma nação que dobrara a cabeça ao jugo do tirano infernal, e levava uma vida vazia de luz divina. Imersa na mais triste miséria, soberba, desenfreada, cruel, atroz, sanguinária, mestra em trespassar a vítima com a seta ligeira, mais feroz do que o tigre, mais voraz que o lobo, mais assanhada que o lebréu, mais audaz que o leão, saciava o ávido ventre com carnes humanas.

O canibalismo corroborava o título de selvagem, bárbaro, imputado aos nativos do Novo Mundo. Entretanto, os próprios jesuítas, seguindo o já citado princípio de comparação utilizado para descrever as maravilhas, também passou a olhar para sua própria religião, que “bebia a carne e comia o corpo de Cristo” em comunhão. Manuel da Nóbrega partilhava da mesma opinião que Anchieta, ainda que com menos rigor. Em seu *Diálogo sobre a conversão do gentio*, afirma que os índios “são cães em se comerem e matarem, e são porcos nos vícios e na maneira de se tratarem”. Tão díspares eram os sentimentos que se experimentava na nova terra que pensadores como Montaigne, fundamentados nos relatos que recebiam do outro lado do mundo, chegavam a redigir tratados e ensaios a partir do imaginário que criaram sobre ditas civilizações. Assim, seu ensaio *Dos canibais* demonstra o que daqueles relatos ficou como criação sobre a imagem que construiu sobre os índios, também observado por seu convívio com alguém que viveu entre eles. Para ele,

“esses povos não me parecem, pois, merecer o qualificativo de selvagens somente por não terem sido senão muito pouco modificados pela ingerência do espírito humano e não haverem quase nada perdido de sua simplicidade primitiva.” (p. 106).

O ensaio, publicado em 1580, demonstrou que já naquele período a construção do imaginário sobre o Novo Mundo surtia efeitos também sobre o reconhecimento do europeu sobre si mesmo, sua identidade e sobre sua própria forma de vida. Pelas palavras de Montaigne, o europeu podia qualificar-se, pela diferença com o outro indígena, como alguém que fora modificado pela ingerência do espírito humano, e que perdera sua simplicidade primitiva. Montaigne já havia aberto os olhos para a idéia de que a diferença sempre fora a resposta aos conflitos vivenciados pelos europeus que vinham para a América; “cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra” (p. 105), afirmou um pouco antes. Ver o outro não como inferior ou bárbaro, apenas como diferente, teria reduzido em muito os problemas dos jesuítas.

Todos os comportamentos observados pela missão evangelizadora passavam pelo filtro antropológico e cristão do período. Assim, observou-se sua semelhança física com os europeus, mas também sua diferença moral e ética. A “preguiça” atribuída aos nativos era simplesmente fruto da crença de que a natureza que serviu ao pai também serviria ao filho e que, portanto, não seria necessário trabalhar exaustivamente para acumular riquezas. A alma indígena, existente e reconhecida pelos jesuítas, carecia da

palavra de Deus; entretanto, egoísmo e ambição eram características encontradas apenas entre os colonizadores. Tal questão era de tal forma aterradora que o próprio Jorge Benci, assim como outros jesuítas designados para a missão de catequização em terras brasileiras, pediam para serem levados de volta à Europa.

Além dos conflitos vividos pelos jesuítas, havia ainda a luta pela conquista das almas travada entre os fundadores dos primeiros colégios no Novo Mundo e os protestantes e calvinistas, principalmente os franceses que vieram para o projeto da França Antártica, e, além desta, a própria luta com os colonos que queriam os índios como mão de obra escrava. Antônio Vieira, no *Sermão da Epifania*, defende os nativos: “Mas que será dos pobres e miseráveis índios, que são a presa e os despojos de toda esta guerra? Que será dos cristãos? Que será dos catecúmenos? Que será dos gentios?” A primeira defesa de Vieira se desdobra nas já mencionadas obras de Antonil e Benci, que resignados à condição inevitável da escravidão, buscaram, em seus textos, resgatar ao gentio certo grau de dignidade:

O certo é que, se o senhor se houver com os escravos como pai, dando-lhes o necessário para o sustento e vestido, e algum descanso no trabalho, se poderá também depois haver como senhor, e não estranharão, sendo convencidos das culpas que cometeram, de receberem com misericórdia o justo e merecido castigo. (ANTONIL, 1982)

Tais pelejas também frutificaram em vários textos do período, de missionários jesuítas e protestantes, criando sobre a Europa a imagem de um continente religiosamente dividido. As cartas enviadas aos provinciais passavam a dar conta não apenas de descrições sobre a natureza e os costumes dos indígenas, tampouco de demonstrar o valor das missões pela superação das privações encontradas. Tratava-se, agora, de enumerar quantos tinham sido os batismos e casamentos realizados no período, as nomeações e a hierarquia, quantos índios haviam “descido” do sertão para as cidades fundadas e relatar a alegria das crianças autóctones que começavam a educar-se pela fé cristã.

A construção do imaginário europeu sobre a América Latina durante o período compreendido entre os séculos XV e XVI, portanto, além de valer-se dos relatos de viajantes e de outros conquistadores que vinham ao Novo Mundo em busca de riquezas materiais, fundamentou-se também nos textos redigidos pelos missionários jesuítas que,

enviados à colônia com interesse de catequizar as novas almas que aqui se encontravam, descreveram as belezas e as agruras que formavam essa nova terra descoberta.

Seus relatos, a princípio descritivos e comparativos, ao mesmo tempo que mostravam à Europa as novidades observadas (os peixes que voavam e a vitalidade do verde das árvores, a beleza e ingenuidade do corpo nu e o desprendimento altruísta dos povos indígenas), mostravam também as dificuldades que tiveram que enfrentar na viagem - tormentas, tempestades, naufrágio, pirataria - além do calor extenuante, dos animais ferozes e das febres que tinham que suportar durante toda sua estadia. Já neste princípio se conformava um panorama antagônico de alegria e tristeza, esperança e sofrimento. Nada disso foi empecilho para que a missão evoluísse e, pouco a pouco, se desvelasse ante os olhos admirados dos jesuítas e colonos um novo universo de diferentes manifestações culturais, usos e costumes - universo que terminou por ser transmitido ao europeu como uma terra de maravilhas, de natureza exuberante, seres fantásticos e de hábitos selvagens e bárbaros.

A natureza e a sociedade indígena ocupavam os jesuítas em suas cartas, tratados e sermões; entretanto, as diferenças que encontravam se mesclavam ao que tinham como “comportamento” correto no mundo Europeu. Costumes como o canibalismo, andar despidos, a não preocupação com o trabalho, eram tidos como nocivos à tarefa da catequização, o que começou a preocupar os jesuítas. Ao mesmo tempo conviviam no indígena o hábito cruel de devorar seu semelhante e a generosidade de dividir tudo o que possuía sem nada pedir em troca.

No mesmo período, conflitos religiosos dentro da própria Europa, travados entre católicos e protestantes demonstravam uma barbárie ainda maior que a que se verificava no novo continente, como o massacre dos protestantes pelos reis franceses ocorrido na chamada Noite de São Bartolomeu, em agosto de 1572. A própria Europa passa a pensar a si mesma a partir do outro; começa a refletir sobre conceitos como civilização e barbárie, o que demonstra que, durante o período aqui tratado, a diferença verificada pelos jesuítas e relatadas em seus textos serviu como elemento catalisador para a construção de um novo pensamento sobre a sociedade colonial do Novo Mundo e sobre o próprio “velho continente”. Como afirmou Durand e mencionamos no princípio deste trabalho, a formação do imaginário não se deu unilateralmente, mas envolveu um processo de (auto) conhecimento que, ao dispor frente a frente civilizados e selvagens, construiu as idéias que os europeus que aqui estiveram fizeram das novas terras e da

nova civilização e, a partir de seus relatos, ajudaram a construir as idéias daqueles que se valiam dessas leituras e comentários para pensar sobre o Novo Mundo.

Fundamental foi o papel dos missionários jesuítas nessa construção, uma vez que foram eles os responsáveis pelo processo educacional no continente; ao passo que os colonos estavam preocupados em extrair cada vez mais as riquezas das terras e aproveitar-se da convivência como os índios (principalmente com as índias), eram os jesuítas os responsáveis por reportar à metrópole o que viam e viviam por aqui. As representações quinhentistas jesuíticas, muitas vezes qualificadas como mitos ou ficções, demonstraram muito mais que as simples facetas de um universo recém-descoberto; eram o fruto de uma vivência conflituosa que terminou por gerar na Europa um ideário sobre o Novo Mundo que permaneceu, durante muito tempo, arraigado no discurso colonizador.

REFERÊNCIAS

ANCHIETA, José de. *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1982. Texto proveniente de: A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>. Arquivo em pdf – p.37. Acesso em 10/04/2009.

BENCI, Jorge. *Economia Cristã dos Senhores no Governo dos Escravos e Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas*. São Paulo: Ed. Grijalbo, 1977.

CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gentes do Brasil*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GREENBLATT, Stephen Jay. *Possessões maravilhosas. O deslumbramento do novo mundo*. São Paulo: EDUSP, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

MASSIMI, Marina. *Representações acerca dos índios brasileiros em documentos jesuítas do séc. XVI*. Memorandum, 5, 69-85. Retirado em 10/05/2009 do World Wide Web: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos05/massimi03.htm>.

MONAIGNE, Michel de. *Dos Canibais*. Ensaio nº 31. Coleção “Os Pensadores”. vol. XI. São Paulo: Abril, 1972. p. 104-110.

SOARES, Francisco. Coisas notáveis do Brasil. Em ALBUQUERQUE, Luis de. *O reconhecimento do Brasil*. (pp. 131-200). Lisboa: Publicações Alfa, 1989.

VIEIRA, Antônio. *Obras escolhidas*. Prefácio e notas de Antonio Sergio e Hernani Cidade. V. 1-12. Lisboa: Sá da Costa, 1951-54.

O CATIVO DE FEZ: TRADIÇÃO E INOVAÇÃO NO MELODRAMA OITOCENTISTA PORTUGUÊS

Michele Cristina Voltarelli Barbon – UNESP

Em nossa pesquisa, **Caminhos do melodrama em Portugal**, buscamos subsídios que nos permitam traçar o caminho percorrido pelo melodrama naquele país ao longo do século XIX. Interessa-nos problematizar o melodrama – com os seus conteúdos e as suas formas específicas – tal como se estabeleceu no Portugal oitocentista e como se desenvolveu ao longo desse período, procurando compreender as relações deste gênero dramático com o contexto sócio-cultural que o estimulou.

Considerando-se que a pesquisa abrange um período bastante extenso, utilizaremos as seguintes obras como textos paradigmáticos: *Os dois renegados* (1839), de Mendes Leal, *O cativo de Fez* (1839), de Silva Abranches, ambas premiadas pelo Conservatório Real de Lisboa; *Frei Luís de Sousa* (1843), de Almeida Garrett, cuja classificação como melodrama merece uma discussão a que não nos podemos furtar; *O último acto* (1859), de Camilo Castelo Branco, peça em que poderemos observar as transformações do gênero; e, finalmente, de D. João da Câmara, *O Pântano* (1894), obra que introduziu o Simbolismo no teatro português, e *A Rosa Enjeitada* (1901), peça com a qual este autor abraçou decididamente o melodrama na sua mais genuína feição popular.

Neste momento queremos destacar a peça *O cativo de Fez*, focalizando a utilização de elementos canônicos do melodrama associados a outros elementos inovadores, estes responsáveis por construir uma identidade própria para o melodrama português e, ao mesmo tempo, por destacar a capacidade constante de renovação e adaptação do gênero.

Ainda que o enredo seja bastante complicado, com uma série de reviravoltas e golpes de teatro, o que dificulta a sua síntese, tentaremos expô-lo da melhor maneira possível.

A intriga de *O cativo de Fez* gira em torno da traição de D. Fernando que, uma vez cativo em Fez, apaixona-se por Rachel, uma judia, filha de seu benfeitor. Dessa forma, envia à sua esposa, Leonor de Castro, uma carta dizendo que estava morto. Leonor, por sua

vez, viúva e com um filho para sustentar, depois de um ano da morte do marido, aceita a proposta de casamento do Conde de Távora, grande amigo de D. Fernando e que tanto auxiliara Leonor na busca daquele. Passado um mês do consórcio entre Leonor e o Conde, eis que chega a Portugal Rachel e seu pai, Jacob. Estes buscam pelo padre Cabral, para que os ajude a encontrar D. Fernando, que seduzira Rachel e fugira da África. Neste momento o padre lhes informa que D. Fernando está morto, conforme a carta recebida, mas ambos negam o fato, afirmando que D. Fernando está vivo e que o próprio tinha mandado a carta com a falsa notícia de sua morte. Enquanto discutem chega D. Fernando, tomado de imensa ira, por descobrir que sua esposa se casara novamente. Entretanto, ele cai doente e, passados alguns dias, foge. O padre manda avisar o Conde de Távora que D. Fernando está vivo e que iria à procura de Leonor, para se vingar, porque se considerava traído pela esposa e pelo amigo. Mal o Conde acaba de ler a carta, chega D. Fernando à sua casa, fazendo ameaças e desejando ver Leonor. Mas acaba prisioneiro do Conde, que decide matá-lo. Momentos antes da execução, o Conde se arrepende e pede a Leonor que se dirija à torre onde se encontra o prisioneiro e salve-o. Quando Leonor chega à torre D. Fernando delira, sendo assistido por Jacob – agora carcereiro – e por Rachel. D. Fernando, agonizando, declara amar a ambas e reconhece sua culpa; entretanto, no momento seguinte, com a chegada do Conde, num último esforço, resolve se bater em duelo com ele, dizendo que este o levaria à perdição. Antes que estes comecem a lutar, Leonor falece e o padre Cabral entra em cena impedindo o duelo e mostrando o filho de D. Fernando, Nuno. Em seguida incita a que tanto o Conde, quanto D. Fernando sigam para África, na batalha de Alcáçir Quibir, para onde iria todo o reino, para que combatam em nome de Deus e do Rei, aliás única maneira de eles se redimirem.

Dentre os vários elementos considerados canônicos, isto é, tradicionais no gênero, temos, inicialmente, o próprio enredo, extremamente intrincado e com uma profusão de acontecimentos. Além disso, podemos apontar a presença das lágrimas abundantes, dos pressentimentos, do duelo, do uso de objetos responsáveis por introduzir os reconhecimentos – como as cartas e o retrato.

Por outro lado, quanto aos elementos que destoam do gênero melodramático, poderíamos nos referir à ausência da música e do tolo – que na maioria dos melodramas é imprescindível.

O *niais* ou tolo, é o responsável *inicialmente* pela comicidade presente na trama e por instalar uma aproximação entre o público e o palco. O tolo estabelece um contraponto com o conflito entre o herói e o vilão, representando um momento de alívio em meio aos enredos turbulentos, e esclarece, através dos seus comentários, passagens do enredo, às vezes com certa ironia. Embora se diga que o melodrama não tem intenção de veicular críticas ou reflexões, percebemos que a personagem do tolo acaba por criar um distanciamento propício à introdução tanto de umas quanto de outras; porém, quando surge qualquer possibilidade de reflexão, esta é voltada à propagação do ideal burguês. Por isso é necessário analisar as diferentes aparições do *niais*, uma vez que sua função, via de regra, liga-se à necessidade da ruptura com a ilusão dramática para proporcionar um momento de alívio em meio às tensões próprias do gênero – que, aliás, não são poucas –, e também à intenção de auxiliar na transmissão dos ensinamentos morais que estão na ordem do dia. O cômico “indica claramente que os valores e normas sociais não passam de convenções humanas, úteis à vida em comum, mas dos quais poderíamos nos privar e que poderíamos substituir por outras convenções” (PAVIS, 2001, p.59). Porém, percebemos que nem sempre a personagem cômica se faz presente, uma vez que “os episódios cômicos não se encadeiam de modo necessário e inevitável” (PAVIS, 2001, p.59), podendo ser inseridos ou retirados da peça. Enfim, o *niais* acaba por acumular funções: além de propiciar um momento de alívio, também possibilita uma reflexão sobre o que está sendo veiculado em cena, mas sempre a serviço da moral burguesa, perpetuando a mensagem sobre o que é certo ou errado e sobre o que deve ou não ser tomado como exemplo.

Em *O cativo de Fez* o tolo está ausente, provavelmente com a intenção de direcionar o olhar do leitor/expectador apenas para o trágico, sem quaisquer possibilidades de questionamentos sobre o que está sendo veiculado, ou seja, a peça não dá margem a reflexões.

Entretanto, o que mais chama a atenção é a construção de duas personagens femininas que, a nosso ver, são paradigmáticas: uma da manutenção da tradição dentro do texto, pois se espera que a postura da mulher seja tradicionalmente a da mártir, da sofredora, suportando em nome da honra todos os males e infortúnios sem reclamações, enfim, modelo de abnegação, para não dizer de submissão e entrega incondicional; enquanto a

outra se liga diretamente à inovação, uma vez que se mostra ambígua, sendo simultaneamente vítima e vilã.

Na peça em questão, o ponto de partida para a manifestação destas duas posturas por parte das personagens femininas é quando D. Fernando abandona Leonor, enviando-lhe a prova de sua morte, e seduz Rachel, quer dizer, ele trai a esposa fiel e engana a jovem virtuosa.

Rachel mostra-se ambígua: ora sofre por ter sido abandonada, ora deseja vingar-se – não de D. Fernando, mas sim de Leonor! Como no momento em que relembra a D. Fernando porque ele deve odiar Leonor:

D. Fernando de Castro: (*chora e soluça*) – Pobre de mim! Quanto me satisfazem estas lágrimas! Ouvi a mãe de meu filho; era Leonor, [...] por quem eu devera ter morrido de saudades, e atraícoei-a [...].

Leonor (*levanta-se*) – Não, aqui tens a tua Leonor! Eis aqui a desgraçada mãe de teu filho!! [...]

(*Encara-a e ambos se afastam, e ele como querendo chamar à lembrança um grande motivo que o obriga a fugir dela, e que naquele momento lhe esquece, a ponto que levanta os braços para a abraçar, cuja ação ela mostra querer suspender.*)

Rachel (*no auge do ciúme e da desesperação*) – Não, não posso, não quero; não há-de ser assim.

D. Fernando de Castro (*com maior transporte*) – Leonor!... (*Vai a querer abraçá-la, mas Rachel, desprendendo-se de Jacob, se coloca entre ele e Leonor.*)

Rachel – Suspende, Fernando! Quem vais tu abraçar? A mãe de teu filho ou a mulher do Conde de Távora?!...

D. Fernando de Castro (*recua espantado*) – Ah! [...]

Jacob: Vingança de mulher!... (ABRANCHES, 2007, p.404-405)

Por sua vez, Leonor é a típica viúva que sofre pela morte de seu amado; além disso, é a figura da mãe extremosa, que se sacrifica pelo filho, e, finalmente, é a jovem esposa do Conde de Távora, com quem contrai segundas núpcias, tão-somente pelas convenções sociais, pois a uma mulher, mãe, de sua condição social, naquela época, não seria permitido se sustentar. Assim, após a constatação da viuvez e consequente penúria de Leonor, a única saída plausível era o casamento ofertado pelo Conde. Porém, é notória a presença de certo preconceito em relação à mulher, como nestas passagens do texto:

Leonor: [...] a mulher deve aprender cedo a ser velha. (ABRANCHES, 2007, p.345-346)

Jacob: [...] Milha filha... coitada, é mulher, foi enganada, amou... (ABRANCHES, 2007, p.356)

Conde de Távora: [...] só depois de um ano de lágrimas e de saudade é que eu formei o projeto de receber por esposa a honesta viúva de D. Fernando de Castro e de adotar por meu filho o seu filho... Ouve, Fernando; Leonor tinha chegado ao estado de indigência... não tinha meios para subsistir, e muito menos para cuidar na educação de seu filho... o teu velho criado Estevão, curvado sobre duas muletas, pedia esmola... e repartia com sua ama... Não queria ela valer-se dos meus generosos e repetidos oferecimentos, porque receava que a minha generosidade fosse mal interpretada... mandei propor-lhe aliança... D. Leonor orou a Deus por ti, por si e por seu filho, e a aliança foi realizada... (ABRANCHES, 2007, p.377)

O casamento surge como único meio honrado de sobrevivência para Leonor, após sua suposta viuvez. A ela somente é reservado o papel de mãe e mártir, o que ficará patente no final da peça com a sua morte.

O fato de Leonor e o Conde de Távora desconhecerem a mentira de D. Fernando e serem inocentes não diminui sua culpa segundo os preceitos e valores da época – valores que regem o melodrama. A única saída viável para solucionar a questão de que Leonor está duplamente casada é a morte, morte esta que se torna ainda mais significativa porque mescla a morte da mártir e da mãe, aumentando o efeito espetacular e ampliando a mensagem de que a mulher deve ser o exemplo e o esteio para a sociedade. De qualquer maneira, a mensagem da moralidade é sempre mantida: o homem não se deve deixar levar pela paixão, pois esta atitude é a causa dos maiores infortúnios, inclusive levando à morte. A busca da realização amorosa não deve, portanto, ser objetivo da vida.

Surge, então, um esquema muito caro a este gênero, o da transgressão seguido da punição. De alguma forma, às vezes sem saber, como no caso de Leonor que não sabia que D. Fernando continuava vivo, e de Rachel, que não sabia que ele era casado, as personagens transgridem determinadas regras ligadas à moral. Resta ao destino efetuar a reparação necessária para que se restabeleça o equilíbrio inicial e para que a mensagem final seja enfim transmitida, isto é, para que a moral prevaleça.

Lembramos que a moralidade é essencial ao melodrama, pois que este gênero se responsabiliza por transmitir ensinamentos. De maneira exemplar o enredo – apesar do emaranhado das situações – se encaminha rumo à moralidade pretendida, revelando o quanto é importante dominar os “instintos” e se guiar pela virtude.

Enfim, nosso objetivo neste momento foi destacar a presença de elementos responsáveis pela manutenção da tradição no gênero – como a presença da mártir - e, ao mesmo tempo, aqueles que são responsáveis por introduzir mudanças – a ambigüidade da personagem feminina e a ausência do tolo -, confirmando nossa tese de que o melodrama é um gênero com notável facilidade de adaptação e evolução.

**DO POLICIAL AO HISTÓRICO, PELAS VEIAS DA MEMÓRIA:
O DELFIM OU A REVOLUÇÃO POSSÍVEL**

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter - UFRJ*

Abriu uma das janelas, olhou à volta e resolveu-se a sacudir o avô, deixando que a brisa da tarde pegasse naquela poeira fina e branca. Tão branca e tão fina que uma espécie de nevoeiro começou a cerrar-se à volta dos limites de Aldebarã, envolvendo-a com o manto espesso duma noite estranha e alva na qual voavam abutres, prontos a acometer quem viesse perturbar a doce paz dos lagartos de loiça.

(ALVES REDOL, *Barranco de Cegos*¹)

Na cena final de *Barranco de Cegos*, romance de Alves Redol, Rui Diogo Relvas, perturbado com a ameaça ao poderio herdado do avô, brada em desafio ao resto do mundo e ameaça em pensamento quem lhe questiona a autoridade. Depois, aproximando-se do pó deixado por Diogo Relvas, sacode o avô sobre a aldeia, envolvendo-a em um nevoeiro, “com o manto espesso duma noite estranha”. Podemos imaginar, numa transmutação literária proposital, a nossa Gafeira como uma nova aldeia de Aldebarã, envolvida em manto espesso de profunda névoa, aquela que representa os desígnios insidiosos do poder, de aparência leve – poeira *tão branca e tão fina* – mas de efeito perigoso. Todavia, esse novo canto é de vitória, e é também de uma janela que a instância narrativa *olha em volta e vê*, para além da poeira fina e branca, “um germinar secreto e em redoma, a vida em estado latente”². Perturbada já *a doce paz dos lagartos de loiça*, extinta a trajetória dos Palma Bravo de real figura, o narrador *vê* uma lagartixa, “estilhaço sensível e vivaz debaixo daquele sono aparente” (OD³, 37), e sente que ela “sacudiu-se no seu sono de pedra” (OD, 37), transformando a *névoa* espessa do poder em *névoa* anunciadora do giro do tempo. Assim, ao final, pode imaginar para as agências de viagem da Gafeira

* Doutoranda em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista do CNPQ mdsmatter@gmail.com

“Um cartaz, porque não?: Se houvesse uma fotografia da lagartixa e um lenço vermelho, seria magnífico. Teríamos o cartaz ideal, amigo Regedor: a lagartixa, estilhaço vivo, resto milenário, pardacento, num fundo radioso de sangue.” (OD, 173)

Contemos, então, essa história, garrettianamente *como ela se contou* através de certos comportamentos narrativos que revelam um compromisso com o tempo português e uma aposta na modificação da realidade, lendo no romance os artifícios de uma narração que escreve a revolução possível ainda em tempo de delfins salazaristas.

As páginas do romance *O Delfim* são envolvidas em névoa e fumaça. A névoa espessa que sai da lagoa e encobre a Gafeira é, talvez, por um lado, o simbolismo da tentativa de predomínio do poder de um lavrador engenheiro, outrora figura máxima do poder local, e, nesse sentido, ensaia uma continuação para o sonho absurdo de um Rui Diogo Relvas. Por outro lado, esse intenso nevoeiro de fumaça é o anúncio de um novo tempo em que as licenças de caça na lagoa não estão mais nas mãos do último Palma Bravo. No romance de Redol, ainda, Diogo Relvas sobe as escadas e entra no velho quarto do avô, o *Chicote*, e diz: *“Cá estamos!”*, frase que também o neto Rui Diogo usará, como uma espécie de senha de passagem a um mundo simbólico de um passado irre recuperável. Aqui, no romance cardosiano, inicia o escritor-furão da Gafeira: *“Cá estou.”* (OD, 1), abrindo a passagem para o ensaio do desvio causado pelo tempo, tempo em que o nevoeiro passa a ser a fumaça de um festim comemorativo, celebração da transgressão.

São várias as imagens usadas no narrado como reflexo de uma existência enclausurada, em redoma, representativa do tempo português censurado. Ao mesmo tempo, muitas outras metaforizam um sentido revolucionário ligado a uma vida em aparente suspensão, mas sempre passível de sublevações.

Uma das imagens de documentação do tempo é a TV-aquário. Não é apenas uma vez que é feita referência à televisão, que Maria das Mercês costumava assistir sem som, alienada na própria existência. Ao final do capítulo XXVI-a, por exemplo, aparecem na TV, como num aquário, criaturas em suspensão, à espera, aparentemente inertes. Narra-se:

Dentro da televisão circulam vultos mudos, criaturas a singrar por detrás do vidro bojudo abrindo as bocas para nós. Lá em baixo, na lagoa, o nevoeiro cobre os juncais onde as aves trabalham conchas e cascas soltas, esfarelando-se, num verminar contínuo, sussurrante – tal como à volta desta cama de

pensão os bichos da madeira andam em liberdade e sussurram no forro da casa adormecida.(OD, 154)

A revolução em surdina é preparada na aparente tranquilidade da superfície. O “verminar contínuo” das aves e dos “bichos da madeira” indica a certeza de uma mudança numa estrutura aparentemente incorruptível. Em mais uma imagem que retoma o romance redoliano, *Barranco de Cegos*, bem como também ao texto queirosiano, o conto *Civilização*, os “carunchos minadores” estão sobre a cama do narrador, a serrar as tábuas do teto, clandestinamente, anunciando a passagem do tempo e a certeza da metamorfose social. Mesmo os tetos mais sólidos, um dia poderão ruir. Assim, é também na surdina, veladamente, que o romance anuncia a certeza numa mudança social – a ocorrida na Gafeira, e a crença numa revolução mais ampla, no âmbito da pátria, anunciada para o porvir, que permitirá a erosão do poder à época ainda intransponível. Continua ainda o narrador: “E sobre esta paz activa de vida secreta, como as aves que preparam o sono nas margens da lagoa, uma música perdida começa a rolar dentro de mim:” (OD, 154)

As águas pareciam calmas na superfície. Mas o romance anuncia o processo corrosivo exercido pelas águas nas entranhas daquela sociedade em redoma. No capítulo seguinte, a variação deste, XXVI-b, é o Engenheiro Tomás o responsável por importante comentário, que, lido ideologicamente, indica a possibilidade de metamorfose preparada em clandestinidade: “O nevoeiro é o menos. O nevoeiro não tem a menor importância”. Acelera o passo: “O que importa é que as águas estejam quietas lá no fundo.”(OD, 160). No entanto, por trás de um *preparar do sono às margens da lagoa*, escondidas sob um “sono aparente”, estão as lagartixas da história, no seu movimento sutil, indicando que, na aparente quietude das águas há uma “paz activa de vida secreta”, o germinar de vida nova.

O encontro do escritor com a lagartixa, quando este se preparava para visitar a casa da lagoa, movido pela curiosidade em relação aos crimes ocorridos na Gafeira, indica que a ordem dos acontecimentos relatados, das coisas recuperadas pela memória, é sintomática para que se depreenda o real interesse da escrita. Construída como uma aparente intriga policial – um romance de enigma - a narrativa revela que o que importa narrar são as mudanças causadas pelo giro do tempo, e também o próprio processo de uso da memória para recuperação do passado. O narrador suspende a exploração do “cenário da tragédia”, pois diz haver preparativos a desenvolver. Ele menciona o

aluguel do barco, a licença de caça, o repouso, mas sua mente o “traí”, digamos, e o conduz a lembrar-se de que aquele dia de caçada seria uma “ofensiva confusa”. Referia-se assim ao fato de que a Gafeira vivenciava um novo tempo. É nesse íterim que o narrador se encontra com a lagartixa – figura alegórica, porque permite vários desdobramentos metafóricos.

Ela é neste romance a alegoria da História, a imagem que emerge do texto para representar o tempo. Por isso o escritor a ela se identifica, na sua marginalidade. Tornando-se como ela invisível e calado, porque ignorado pelo senso comum ou pela neutralização ideológica, é capaz de observar seus pequenos sinais vitais, sua capacidade de mudança lenta, mas tenaz, sua força de transmutação que lhe permite sair do silêncio, do isolamento, para introduzir-se no lugar deixado vago pelo poder. Nesse sentido a lagartixa é a imagem alegórica de um tempo em transformação, metáfora da vida que existe por trás de um “sono aparente”, espelho dos portugueses que, apesar de parecerem inertes, poderão um dia vir a ser capazes de questionar o poder totalitário que os constrange, porque ela é também “rápida no despertar, e sagaz, e ladina” (OD, 37). Por isso ela vem aqui a encabeçar o novo portal: o dos 98 que se reuniram em “cooperativa à face da lei” (OD, 38) como arrendatários da lagoa, ou suposta

no alto do portal, imposta *sobre* a legenda *Ad Usum Delphini* porque em todos esses lugares ela estará perfeita na sua modéstia abstracta como a imagem de um tempo ou de uma idade em que os anos escorrem alheios à mão do homem e em que a erva cresce e morre e se diz: Afinal também temos primavera.” (OD, 37, grifo nosso).

Numa sobreposição de imagens (paralelismo cinematográfico) que aproximam a lagartixa do Regedor, transformados em ícones das mudanças ocorridas na Gafeira em relação ao poder dominante, o narrador retoma mais uma vez a idéia do movimento, em que a reação da lagartixa, o seu “sacudir-se”, equivale ao “despertar num rasgo inesperado”, modo novo de lançar-se à vida que ela e o Regedor da “barca da lagoa” experimentam:

Preocupava-se com tudo, com o possível e com o impossível. Não ignorava como era difícil a barca da lagoa e governava-a atrás daquele balcão, muito atento, muito sereno. Olhando em frente e a direito, no sentido da muralha onde uma lagartixa, há muito imóvel, poderia despertar num rasgo inesperado e lançar-se à vida com a mesma astúcia com que ele, Regedor, se lançara do fundo da sua loja para a posse da lagoa. (OD, 39)

Em seu quarto, numa noite de insônia, a recordar o passado, o eu-narrador pressente vida no exterior, e lembra pessoalmente dos “ramos de violetas” de uma *noite de Primavera*. “Afinal também temos primavera.”, escrevera o narrador. E a *noite de Primavera lá fora* é marcada pelos passos de “bêbados retardatários que avançam para casa em guinadas heróicas e saúdam a Gafeira, o País, a Humanidade” (OD, 166), pelas bicicletas a tilintar, e pelo fumo das enguias que sobe das brasas: marcas vivas da nova realidade em festa na Gafeira. “Agora quem quiser caçar na lagoa já não precisa da autorização do Infante para nada.” (OD, 11), diz o Velho. O festim das enguias é a marca da revolução tornada possível dentro daquela realidade leprosada da Gafeira⁴ (microcosmo da Pátria) e metaforiza a utopia de uma revolução maior no seio da pátria portuguesa assolada por um tempo de censura num regime de opressão.

“Uma fieira de luzes pinga lá de cima sobre a aldeia, minúsculos vaga-lumes a tremular. Penso: ‘As bicicletas. Os ciclistas descem a serra.’” (OD, 111) Os vaga-lumes, são, na comparação poética estabelecida pelo narrador, a imagem dos faróis dos ciclistas que descem a encosta chegando na Gafeira para o festim que inaugura a nova temporada de caça. As imagens de circularidade permeiam o texto, e indicam, por um lado, a sociedade enclausurada, sua existência em redoma, e, por outro, a certeza do “giro do tempo”, que pode fazer tudo mudar. Aqui também há circularidade e não só porque os aros das rodas das bicicletas estão presentes. É conhecida do leitor a imagem da lagoa com a sua coroa de nuvens formada pelo vapor de água que brota dos caniços, a respiração da vegetação. Completando agora o ciclo da água, na configuração das leis da natureza, o vapor de água condensa-se e desde sobre a aldeia, não como chuva, mas como “uma fieira de luzes (que) pinga lá de cima sobre a aldeia, minúsculos vaga-lumes a tremular.” (OD, 111). Imagem circular, do ciclo da natureza, a revelar o “bom giro do tempo”, a crença na existência possível da nova ordem esperada. Lembremos que o Engenheiro Tomás Manuel é chamado em certo momento de “anfitrião do lusco-fusco”, outra metáfora do tempo em transformação.

No romance, de fato, a questão do tempo é fundamental, o que se percebe pela construção baseada na rememoração. É crucial, pois é justamente a passagem do tempo que permite ao narrador ver mudar o governo da barca da lagoa. A transição do tempo vem também alegorizada na figura da mula-relógio – “uma nora a girar” (OD, 24), mais uma vez uma imagem circular que indica a mudança em processo escondida no

movimento quase imperceptível. Por isso, a qualquer momento, a atmosfera pode ser atravessada por um acontecimento:

A nora vai rodando minuto a minuto, sente-se mas não se vê. E a mula-relógio arrasta-se num círculo de terra e de alcatruzes que se traduz num outro círculo, mas de sons e maior – uma área onde cabe a tarde e o largo que, de quando em quando, é atravessado por um acontecimento: o grito de alguém, um vulto passageiro, esta furgoneta que aí vem. (OD, 24)

Outra imagem circular que conota a transição do tempo, as mudanças já ocorridas na Gafeira, ao mesmo tempo em que anuncia a revolução um dia possível, é a da lagoa fecundada de vida nova:

Todos os anos o mar rasga a membrana de areia que corta a linha das dunas, insinua-se nela, penetra por esse corredor e carrega sobre a lagoa, fecundando-a de vida nova. O ventre amplo, ventre macio forrado de lodo, revolve-se, transborda, mas, passado o ímpeto, povoa-se de pequeninas centelhas e de cauda a dar a dar e a lagoa fica majestosa e tranqüila como um odre luminoso de peixes abandonado no vale, entre pinhais. (OD, 79)

O cio da natureza, alegorizado pela imagem da lagoa penetrada pelo mar, revela a certeza de que, com a passagem do tempo (“Todos os anos”; circular, portanto), a vida transforma-se. Contrastando com a infertilidade da família Palma Bravo, o ventre amplo da lagoa é fecundado de vida, e revela-se como um “odre luminoso de peixes”, ou “pequeninas centelhas de cauda a dar a dar”. A lagoa esconde vida no seu interior, em outras palavras, lendo-se figurativamente, há vida sob as águas aparentemente tranqüilas, e essa vida pode romper com os desígnios do poder, como também o largo na citação anterior era repentinamente atravessado por um acontecimento.

Em oposição à névoa representativa do poder que encobre a Gafeira, o romance *O Delfim* propõe o *Olho Vivo*, na manutenção da postura vigilante do escritor-furão, na sua captação profundamente sensorial da realidade, especialmente lida pela *visão*, ensinando a ver mais profundamente, enxergando, por entre a *névoa* dos desígnios do poder, em meio a um *nevoeiro* denso, os fumos comemorativos de uma latente revolução.

Aos poucos, então, a imagística da *névoa* ou *nevoeiro* que encobre a província ganha nova leitura, transformando-se em metáfora da mudança do tempo. As “nuvens

de fumo quente” (OD, 112), que *cortam o caminho* do escritor-furão, carregam de névoa as vidraças (“A névoa que vem lá de baixo, da rua dos ciclistas, turva as vidraças.” – OD, 126), e anunciam a festa preparada por cada um com bastante expectativa (“Se o Regedor aqui estivesse, diria: é isto, cada qual prepara a festa na lagoa.”), e, mais uma vez, revelam a vida latente existente sob os caniços, a revolução em surdina:

A Aldeia foi-se aconchegando na névoa, é uma confusão de vultos a formigar em torno de uma gruta de luz – o café. (...) Pela janela meio corrida entra um cheiro de enguias a arder nas tabernas e nos lares que, quanto mais noite, mais se adensa, É o festim, digo. O festim sobre as ruínas. Os destroços das idades mortas despertam a fumejar (...) (OD, 127)

O festim das enguias aparece na narrativa como um verdadeiro tempo da *transgressão*, não só porque é a comemoração da ruptura com uma velha ordem em que apenas uma linhagem de família detinha o poder e os direitos da economia e política local, mas também porque aparece como tempo da libertação, da manifestação de um desejo reprimido por tanto tempo de cerceamento.

Como aprendemos com George Bataille, o homem pertence a dois mundos entre os quais, queira ou não, sua vida está repartida: o *mundo do trabalho e da razão*, que é a base da vida humana, e que se estrutura a partir da *proibição*, ou *interdito*; e o *mundo da violência*, o da própria natureza humana, viabilizado pela *transgressão*. “O trabalho exige um comportamento em que o cálculo do esforço, ligado à eficácia produtiva, é constante. Exige um comportamento racional em que os movimentos tumultuosos que se libertam nas festas ou, geralmente, no jogo não são admitidos.”⁵, diz Bataille, e continua: “o trabalho introduz uma pausa, ou intervalo, graças aos quais o homem deixa de responder ao impulso imediato que comanda a violência do desejo.”⁶ Mais ainda:

A transgressão excede sem o destruir um mundo *profano* de que é complemento. A sociedade humana não é apenas o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – o mundo *profano* e o mundo *sagrado* compõem-na, dela sendo duas formas complementares. O mundo *profano* é o mundo das proibições, o mundo *sagrado* abre-se para as transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos reis e dos deuses.⁷

Assim, não é gratuito que a narrativa de enigma de *O Delfim* apresente um narrador instalado num quarto, a quem chegam os fumos de um festim comemorativo, imagem do tempo da transgressão, do tempo do desvio: em termos ideológicos, o

verdadeiro tema básico da narração. “Afinal também temos primavera”, lembramos mais uma vez a emocionada frase do narrador.

O romance cola a festa comemorativa do tempo da enunciação às festas pagãs realizadas pelos romanos, nas ruínas da Gafeira: “Na chaminé do humilde, no balcão mais tosco, rompem clarões, ao mesmo tempo que nuvens violentas, carregadas de um sabor bárbaro, rolam sobre as cabeças dos homens e vêm até mim.” (OD, 128). Ao associar, através do paralelismo de imagens escolhidas pela memória, o festim das enguias às orgias romanas a Baco, e, ao final do romance, assumir que “o que conta é o festim das enguias e logo, a meio da tarde, o arraial dos Noventa e Oito, com tachos de cebolada a crepitar ao ar livre, vinho e concertinas” (OD, 183), e ainda assumir, repito, que, apesar de não ir à caçada – evento que era, afinal, o motivo de sua visita –, não faltaria ao arraial, custasse o que custasse, o narrador ousa uma excursão no seu propósito original e, seduzido, escolhe a perversão, a corrupção, o desvio, aquilo que é *pulsão de vida*.

Festa e jogo são talvez as grandes imagens alegóricas da narrativa, porque representativas de toda uma mensagem subversiva que acompanha o texto. Aliás, esta última – o *jogo* – é talvez a imagem perseguida com mais insistência na obra cardosiana. O jogo é subversivo, é característico do tempo da transgressão, como mostrou George Bataille. Sabemos ainda que toda resposta subversiva traz dentro de si um projeto utópico, porque aposta num outro para substituir o velho. Assim, as imagens ligadas à festa das enguias, que percorrem toda a narrativa através das constantes referências à fumaça e à névoa, e as imagens referentes ao *jogo-do-olho-vivo* são, parece-nos, a essência da atitude crítica e utópica do romance.

Não é de se estranhar também que o romance se estruture como um falso romance policial. É também pelo desejo de um olhar desviante e corrompedor, e, nesse sentido, revolucionário, que o romance se apropria de um modelo de narrativa policial para pervertê-lo. A literatura policial tradicional não é subversiva, ela apascenta, já que coloca o leitor na zona confortável das respostas dadas a um evento misterioso, e visto que, como diz o próprio escritor-furão, “é um tranquilizante do cidadão instalado. Toda ela tende a demonstrar que não existe crime perfeito.” (OD, 122).

Assim, o modelo policial tradicional é o que o texto não quer. Ele aparece, portanto, parodiado, subvertido também em seu modelo, por usar os ingredientes típicos da narrativa policial, mas, ao mesmo tempo, abandoná-los, dando mais enfoque

à rememoração do passado, à linguagem usada, à nova realidade social encontrada no ambiente da exegese, e não tanto à averiguação dos crimes ocorridos ali.

As estratégias do policial (depoimentos, versões, ordenação lógica, suposições, deduções) servem mesmo para mostrar plenamente a investigação sobre o tempo a que se propõe o narrador. Dedução e raciocínio lógico são também as bases do processo natural do historiador. Assim, sendo estruturado a partir dos eixos *passado* e *presente*⁸, para além de um jogo com o policial, *O Delfim* se estabelece como um romance histórico e memorialista. Revolucionariamente, portanto, é um romance que fala de *subversão* e se estrutura a partir de uma *subversão* maior que é a do próprio gênero narrativo escolhido como seu modelo. Experimenta-se a sensação de que o narrador, usando-se do universo construído em torno do tema do policial, ousa colocar o leitor no *jogo*, dando-lhe pistas para seguir. Mas, logo se percebe que estas pistas são falsas, o leitor deverá ser capaz de montar o *puzzle*⁹ e conferir-lhe algum sentido.

Assim, a narrativa aposta na importância do papel do leitor na constituição da obra, como o outro cuja atenção conduz o eterno movimento da narrativa e através do qual ela não morrerá. O seu “não acabamento essencial”¹⁰ é o que faz de *O Delfim* um texto aberto a uma profusão de sentidos ilimitada. Essa estrutura acaba por retomar uma certa tradição literária mais popular, simbolizada na figura de Sherazade, cuja história já estaria a demonstrar que há sempre muito mais a contar e que a sedução da arte é justamente o seu caminho pelo eterno desejo nunca plenamente saciável.

A escritura literária é capaz de gerar significações eternamente renováveis. O seu segredo não é o significado desvendável, mas o próprio discurso. Daí, talvez, que o romance *O Delfim* não se restrinja a operacionalizar, ou solucionar, um mistério, e nem mesmo o revele; a sua sedução é o vazio que opera na linguagem, através de sua estrutura imprevisível, desviante, enigmática. Escrita *oblíqua e dissimulada*, a narrativa de *O Delfim* ousa, como na obra machadiana, permanecer em aberto, deixando que o enigma seja eternamente retomado e reconstruído pelo leitor, não lhe entregando a certeza de uma única versão possível, mas a eterna dúvida sempre corrompedora, subversiva, revolucionária.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, George. *O Erotismo*. Lisboa: Edições Antígona, 1988.
- COELHO, Eduardo Prado. O círculo dos círculos. In: PIRES, José Cardoso. *O Delfim*, 18ed., Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 7-19.
- LE GOFF, Jacques. Verbetes Passado/ Presente. In: *Enciclopédia Einaudi*. Portugal: Imprensa Nacional Casa da Noeda, 1997.
- PIRES, José Cardoso. Visita à Oficina – O Texto e o Pre-Texto. In: *E Agora José?* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- PIRES, José Cardoso. *O Delfim*, 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- REDOL, Alves. *Barranco de Cegos*. 11ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

NOTAS

¹ Redol, 1998, p. 450.

² Pires, 1999, p. 140.

³ A abreviação OD foi escolhida para as indicações ao romance *O Delfim*, citado na bibliografia.

⁴ O nome Gafeira tem a mesma raiz de *gafo*, ou leproso. Segundo Eduardo Prado Coelho, em “O Círculo dos Círculos”, introdução à 18ª. Edição de *O Delfim*, “não é impunemente que se tem o nome leproso de Gafeira” - Coelho, In: Pires, 1999, p. 17.

⁵ Bataille, 1988, pp. 35,6.

⁶ Idem, p. 36.

⁷ Bataille, 1988, p. 58.

⁸ Com efeito, nos ensina Jacques Le Goff: “A distinção entre passado e presente é um elemento essencial da concepção de tempo. É pois, uma operação fundamental da consciência e da ciência históricas. Como o presente não se pode limitar a um instante, a um ponto, a definição da estrutura do presente, seja ou não consciente, é um problema primordial da operação histórica.” - Le Goff, 1997, p. 293.

⁹ A expressão é do próprio Cardoso Pires, que se refere ao texto como um “*puzzle* circular” - PIRES, 1999, p. 187).

¹⁰ Gagnebin, In: Benjamin, 1994, p. 12.

A AUTOBIOGRAFIA LITERÁRIA EM JOSÉ SARAMAGO

Michelle de Oliveira Rolim - UFF¹

Durante muito tempo, a escrita autobiográfica parecia resignada ao rótulo de “ruminação do eu tagarela que se derrama e se consola” (BLANCHOT, 2005, p. 270). Desvinculada de uma possível realização estética, a autobiografia não era considerada como literatura, sob o argumento de que não atende a critérios de ficção, porque possui uma construção textual pouco complexa, motivo que a impedia de fazer parte da cena literária. Na verdade, de maneira geral, os textos literários em prosa não costumavam ser privilegiados em relação a poemas líricos e só adquirem acentuada valorização a partir do século XVIII, como aponta o teórico Vítor Manuel:

Verificou-se nas literaturas europeias, desde as primeiras décadas do século XVIII, uma acentuada valorização de textos literários em prosa, desde o romance ao ensaio [...]. Se o racionalismo neo-clássico e o “espírito filosófico” iluminista desempenharam importante papel na valorização de uma prosa literária apta à comunicação e ao debate de ideais, o pré-romantismo rasgou novos horizontes à prosa literária, com o romance, a novela, as memórias, a biografia e a autobiografia – gêneros literários que adquirem então estatuto estético e sociocultural de que não usufruíam nos séculos anteriores (SILVA, 2006, p. 11).

Mas, atualmente, podemos perceber que escritas de natureza memorialística, como, por exemplo, autobiografias, biografias, blogs, diários e correspondências podem, em certa medida, ser inscritas no âmbito da literatura, já que são capazes de reunir elementos peculiares ao gênero literário. Essas escritas de si que, antes, circulavam à margem das narrativas consagrada, numa forma geral, parece que renovaram as fronteiras literárias e cuja nova delimitação pretende promover um paradigma formal para tais escritas.

¹ Mestrado em Literatura Portuguesa – Universidade Federal Fluminense

Segundo Philippe Lejeune, existem princípios formais que podem enquadrar a autobiografia no eixo da literatura consagrada. Ele teoriza sobre um gênero até então banido do cânone, e em sua primeira abordagem define a autobiografia como “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando ela incide sobre a sua vida individual, em particular sobre a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 1985, p. 14). Diante disso, Lejeune inscreve a narrativa íntima numa perspectiva literária, ou seja, uma de suas variadas formas de expressividade, não sendo, portanto, apenas particularidade de escrita, mas também de leitura e de crítica.

A definição de autobiografia, como relatos retrospectivos de alguém real, faz convergirem de tal forma as posições de autor, narrador e personagem que o leitor possui liberdade para crer ou não na autenticidade incontestável do discurso, embora ele nunca possa duvidar desta trindade que se conjuga e se converge na escrita. Para ele, a narrativa memorialística pode ser considerada literatura, porquanto as linhas entre veracidade e ficção são bastante tênues, de modo que sua proposta também repousa sobre o paradoxo entre ser e parecer ser real, tal qual ocorre com os romances de ficção. No tocante às demais escritas afins, como diários e certas correspondências, nota-se que só podem contribuir para um levantamento autobiográfico e, com isso, não se inscrevem no gênero literário propriamente devido à sua brevidade.

Convém-nos ressaltar que para quem investiga autobiografias não é de extrema relevância averiguar a fidelidade dos fatos. Compete-nos tentar compreender seu funcionamento, os pormenores e sondar como o sujeito, no trânsito pela escrita, descobre que sua verdade é relativa, transfigurada, como a imagem de quem se mira no espelho e não vê exatamente aquilo que é, mas o que interpreta sobre si.

Afinal, as memórias, quando descritas, já não correspondem autenticamente à realidade, já que, como infere Rebelo “Recordar é, no fundo, imaginar e sentir. E imaginar é deformar” (REBELO, 1983, p. 29). Concomitantemente, as evocações passadas são sujeitas a fantasias e às experiências empíricas, o que torna difícil a distinção do que seria realidade e ficção. Mesmo diante desta problemática em definir tais limites entre real e imaginação, Saramago reconhece que até esta definição faz parte da autobiografia do sujeito.

Um dia escrevi que tudo é autobiografia, que a vida de cada um de nós a estamos contando em tudo quanto fazemos e dizemos, nos gestos, na maneira como nos sentamos, como andamos e olhamos, como viramos a cabeça ou apanhamos um objecto do chão (SARAMAGO, 1997, pp. 9-10).

O que se coloca aqui, além do desejo demiúrgico de se reconhecer como autor do próprio discurso, é a facilidade com que o sujeito mistura as dimensões para tentar compreender a própria história. Ele lê a vida e pode narrar sobre ela de uma forma tão elaborada e fictícia quanto ocorre na produção dos romances de ficção. A respeito desta visibilidade particular do sujeito, o personagem H. defende que “a verdadeira mentira é o não sabido, não o que apenas foi formulado de acordo com aquela centésima das cem maneiras de formular a que é uso chamar mentira” (SARAMAGO, 1998, p. 114). Podemos pensar que, para ele, a inverdade é a lacuna, a ignorância e não a ficção.

Como se sabe, antes da escrita de *O manual de pintura e caligrafia*, José Saramago mostrava-se às voltas com a tentativa de se autobiografar em crônicas repletas de lembranças pessoais no livro *Deste mundo e do outro*. Nesta vertente, o autor escreve ainda *Os cadernos de Lanzarote*, seguidos de suas *As pequenas memórias*, além da atual publicação *O caderno: textos escritos para o blog, setembro de 2008 - março de 2009*. No entanto, neste trabalho pretendo reunir apenas as duas pontas da vida do autor partindo do *Manual* (1977) às suas pequenas memórias escritas em 2006, devido à densidade literária do primeiro romance e da natureza comparatista que pode ser feita com a autobiografia declarada. O primeiro, como se sabe, trata-se de uma autobiografia dita ficcional mediante a qual Saramago afirma seus dotes de romancista, revelando uma maturidade estética em que germinam os romances posteriores, como aponta Horácio Costa:

[...] pode afirmar-se que o livro que começamos a estudar guarda um primeiro, e importante, valor: o de ser uma obra de transição, já que nele Saramago se abre pela primeira vez na vida adulta, à prosa de ficção, linguagem que se dedicara maiormente desde então (COSTA, 1997, p. 273).

A escrita do *MPC* está repleta de alusões a um tipo de relação indissociável entre o real e a ficção, como se a narrativa partisse da própria realidade do autor. Igualmente a Saramago que escreve a autobiografia fictícia de H., o seu personagem também passa a transcrever, em primeira pessoa, as autobiografias de Rousseau e de Robinson com a

finalidade de “adestrar a mão, como se estivesse a copiar um quadro. Transcrevendo, copiando, aprendendo a contar uma vida, de mais na primeira pessoa” (SARAMAGO, 1998, p. 94), treinando, assim, a que doravante escreverá sobre si. Aqui, a ação do autor está embutida da prática do personagem afirmando, assim, a indissociabilidade completa entre verdade e fantasia:

Não creio que alguém pudesse entender-se neste cruzar de fios, desenredá-los, distinguir os verdadeiros dos falsos e (trabalho ainda mais útil) definir e marcar o grau de falsidade na verdade e de verdade na falsidade. [...] Mas, ao copiar fielmente estas linhas, com honesta intenção de aprender, não noto qualquer diferença, salvo na escrita, entre esta realidade e aquela ficção (SARAMAGO, 1998, pp 94-95).

Desde a entrevista ao jornalista espanhol Juan Arias, Saramago promete um texto oficial de ordem autobiográfica, cuja escrita se limitaria apenas a uma parte do passado, abrangendo infância e adolescência. Até certo ponto, ele segue a ordem comum de um texto intimista, cujo início deve partir dos relatos de seus primeiros anos. Contudo, ele burla a regra cronológica, já que percorre um caminho diferente ao estender um véu por cima da fase atual de sua história. Como afirma na entrevista:

É tão forte a necessidade que tenho de escrever esse livro que se chamará *O livro das tentações*, que é uma autobiografia, como te disse, mas uma autobiografia um pouco estranha, porque irá só até aos catorze anos e aí pararei porque a idade adulta não me interessa, ao contrário de outras autobiografias, que partem da vida actual e continua, para trás (SARAMAGO, *apud*, ARIAS, 2000, p. 82).

A sequência dos *Cadernos Lanzarote* e o livro lançado sobre *blogue* vêm preencher esta lacuna deixada pelas suas pequenas memórias, mas estes textos são aos moldes do diário-íntimo, e neste último Saramago refere-se mais precisamente a crônicas jornalísticas. A escolha por trabalhar com o *Manual* e com *As pequenas memórias* se dá em face de nestas obras se concentrarem com maior acuidade a noção de autobiografia literária. Sendo assim, convém-nos apontar que a narrativa de 2006 não faz, antecipadamente, nenhuma referência paratextual quanto ao seu gênero: romance autobiográfico ou memórias efetivamente vividas? Talvez em função da crença na insuficiência das palavras em representar precisamente a realidade, Saramago evita classificar o gênero da sua própria

autonarrativa, definindo o livro, modestamente, como “memórias pequenas de quando fui pequeno, simplesmente” (SARAMAGO, 2006, p. 34).

Em relação a estas recriações feitas pelo sujeito, Rosenfeld assinala a existência particular de uma outra realidade além da que é compreendida pelo indivíduo. Segundo ele, estamos a todo o tempo mantendo de forma inconsciente uma dupla imagem do mundo real e das pessoas. Trata-se de uma realidade interior que encontra correspondência direta a esta que conhecemos do mundo das coisas, e embora seja exterior a do texto de ficção é imanente àquela. A autobiografia provavelmente retrata a visão ambivalente seja de si, seja do Outro e do mundo, ou das personagens que devem obedecer ao critério de verossimilhança, mantendo uma relação com a realidade mesmo que esta corresponda à interpretação particular do autor. É o que o crítico chama de personagens “intencionais”, personalidades artificiais projetadas pelo inconsciente de quem as observa. Consequentemente, elas passam para escrita de maneira alterada em relação à sua originalidade.

Diante disso, podemos pensar que a autobiografia engloba tais imagens, tanto a do ser extraliterário, quanto à do ser literário que ofusca a presença da autoria em favor da projeção textual onde o “ser da linguagem” (FOUCAULT, 1995, p. 58) constrói sua identidade, um misto de real e inventividade. É como se não somente a figura narcísica acenasse para si mesmo no espelho da escrita, mas como se ali também se consolidasse uma espécie de autoduplicação, já que quando se contempla ele é o que vê e o que é visto ao mesmo tempo. Com isso, ao se constituir na narrativa, o sujeito é o que conta e o que é contado. O autobiógrafo faz uma interpretação de si que pode não corresponder, necessariamente, à realidade extraliterária, já que o ser literário é intencional.

Em relação ao termo *memória*, evocado pelo autobiógrafo, ela se define por algo que adquirimos a partir de experiências particulares, e só pode ser narrada sob o único ponto de vista daquele que relembra, ainda que tais reminiscências possam ser compartilhadas com um Tu. Mas as memórias podem ser concomitantemente vividas e imaginadas e as evocações passadas podem se alternar, ou se misturar, entre fantasias e experiências empíricas, tornando difícil a distinção do que seria realidade e ficção.

Se no *MPC* o acordo de ficção se estabelece desde o início como Romance, *As Pequenas Memórias* não são mais verdadeiras por se referirem à vida pessoal do autor

declaradamente. É certo que nestas, o pacto autobiográfico, ou o que Eco chama de “narrativa natural” (ECO, 2006, p. 125) é selado com os que possuem algum tipo de conhecimento sobre a vida privada do autor José Saramago e sabem de sua promessa em escrever uma autobiografia. O autor permite que as relações de identidade se estabeleçam, conduzindo o leitor ao reconhecimento de dados pessoais coesos a ele no papel de escritor conhecido e consagrado. Contudo, no *Manual* também existem uma série de elementos que apontam identidades implícitas da vida pessoal de Saramago, camufladas na criação do personagem, de onde se pode concluir que há um pacto autobiográfico subjacente, propiciando a coabitação entre veracidade e ficção no mesmo texto.

A escrita auto-higiênica (terapêutica) de H. parece ser a mesma do seu criador em estado de experimentação como esclarece Horácio Costa. Em virtude disso, podemos pensar na escrita de H. como dramatização do Eu saramaguiano que, semelhante ao personagem, está em busca de uma escrita na qual possa se reconhecer – e se fazer reconhecer – que o edifique nas posições de escritor, narrador e autor. Em as *PM* encontramos esta tríade de forma clara, contrastando com o *Manual* em que apenas captamos, nas experiências pessoais, a sustentação de capítulos importantes que remontam a trajetória da sua formação como escritor.

No *Manual*, fatos da vida de Saramago estão presentes no texto literário conferindo mais densidade à narrativa, como o episódio em que o personagem H. segura o crânio do pai, dramatização de um fato ocorrido com Saramago ⁸ (SARAMAGO, *apud* ARIAS, 2000, p. 64). A narrativa sobre H., um homem maduro que, aos cinquenta anos, encontra-se em crise diante do seu trabalho também representa o próprio Saramago que aflora como romancista depois desta idade, como sublinha:

[...] aos cinquenta e oito anos, quando ninguém espera que esse senhor escreva algo (porque se não o escreveu antes, já não o vai escrever) publica *Levantado do chão* [...]. Eu tinha chegado a uma idade em que se começa a dizer adeus, não se chega, despede-se (SARAMAGO, *apud* ARIAS, 2000, pp. 66-7).

A memória, em Saramago, é colocada como aquela que constrói a identidade de um novo sujeito, um ser literário, nascido no ato da escrita. O autobiógrafo, quando escreve, já não é exatamente aquele do lado de fora, mas uma versão de si próprio, uma vez que a lembrança lhe oferece uma imagem embaçada de si e não nítida e cartesianamente centrada.

Diante disso, percebe-se que, mesmo que o *Manual* se trate de um discurso em primeira pessoa declaradamente fictício, estão presentes todos os requisitos peculiares a uma autobiografia. As noções de desejo de permanência, de renascimento e de necessidade de introspecção atravessam a escrita com ares de perfeita veracidade pessoal como ecos da voz particular de Saramago enquanto sujeito em sua intimidade.

Em relação à escrita autorreferencial, podemos pensar que é este o maior objetivo da linguagem autobiográfica: arquivar a passagem do tempo, gerando um Eu substituto que possa garantir ao sujeito que se escreve a não extinção de si e, conseqüentemente, a sua imortalidade uma enciclopédia de sua vida. A palavra torna-se, pois, a “fundadora do lugar e do *eu* que no seu seio o escreve” (CARMO, 1999, p. 41), já que confere a ele um lugar à eternidade, como se a obra alcançasse uma longevidade negada ao sujeito pelo limite temporal “porque se neste instante em que estamos alguma coisa participa da eternidade, não é o pintor mas o quadro” (SARAMAGO, 1998, p. 9). Como um laboratório de introspecção, segundo Lejeune a escrita se torna “apelo a uma leitura posterior: transmissão a algum *alter ego* perdido no futuro. [...] Garrafa lançada ao mar” (LEJEUNE, 2008, p. 262). É como se, no círculo mágico da escrita, o sujeito personalizasse o passado e o futuro para compensar algo de natureza impalpável que é a própria sobrevivência. Para tanto, nota-se que, se em suas pequenas memórias Saramago marca um reencontro consigo apesar de já não seja exatamente o mesmo aldeão de antes, no *Manual* está em pleno processo de renascimento, visto que a partir desta obra estreia a fase adulta como escritor.

Na atual sociedade em que o tributo à memória é cada vez menos praticado, a escrita autorreferencial em Saramago destaca-se por exercer as recordações com a finalidade de compensar a pulverização do passado e do Eu em seu tempo. Talvez em face de tal esvaecimento, ele declara “insisto na importância da memória porque nós vivemos na memória, habitamos nela, e repara que não faço distinção entre viver e habitar” (SARAMAGO, *apud* ARIAS, 2000, p. 44).

Assim, podemos pensar que a impossibilidade de se recriar, com originalidade, o real parece comprometer o projeto autobiográfico que, neste ponto, se frustra, pois a exatidão de fatos e datas organizados bem como a demarcação de lugares são, ao fim e ao cabo, marcos dispersos e desordenados quanto à temporalidade, tornando a totalidade vivida inapreensível mesmo para quem a vivenciou. Como destaca Mathias

Nessa incessante recriação que pretende restituir, rectificar, ou recompor uma evidência perdida e morta, e com ela se identificar, estaria a essência do projeto autobiográfico. E o seu malogro (MATHIAS, 1997, p. 42).

Se de um lado a mistura entre realidade e ficção corrompe a proposta inicial da autobiografia em *Dizer a verdade nada mais que a verdade*, é justamente neste momento que a natureza literária se faz presente. De onde se pode concluir que a escrita referencial não se trata de um projeto malogrado, porque à sua essência se acresce o princípio da representação o mais próxima e perfeitamente possível do real (a *mimese* aristotélica). O texto íntimo (sejam os diários, as correspondências, blogues ou autobiografias) embora aspire à cópia transparente de um momento concreto propriamente dito, esta escrita ultrapassa a realidade, recriando-a, concentrando os elementos que compõem a literatura.

Com tantos tributos prestados à liberdade de expressão da atualidade, a autobiografia vem ocupando um lugar cada vez mais importante no âmbito dos estudos literários, como descreve o especialista, Ángel Loureiro: “A autobiografia trata de articular mundo, texto e eu, e por esta razão ocupa um lugar privilegiado, já que diante destas nos deparamos com os temas mais importantes da humanidade hoje em dia”. E esses temas estão, de fato, presentes, tanto a história e o poder, quanto o Eu, a temporalidade, a memória, a imaginação, a representação, a linguagem e a retórica.

REFERÊNCIAS

LOUREIRO, Ángel G. “Direcciones en la teoría de la autobiografía” In José Romera *et alii* (eds). *Escritura autobiográfica: Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madri: Visor, 1993.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins fontes, 2005.

CARMO, Carina Infante do. *Notas nas margens da uma crónica de José Saramago*. In *Revista Vértice*, 91/ Julho-Agosto, 1999, pp. 35-43.

COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. 2 ed. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1985.

-----, *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MATHIAS, Marcello Duarte. *Autobiografias e diários*. In *Revista Colóquio/ Letras*. Ensaio, [n.º 143/144](#), Jan. 1997, p. 41-62.

REBELO, Luís de Sousa. *Os rumos da ficção de José Saramago*. Prefácio à 2 ed. de *Manual de Pintura e Caligrafia*. Lisboa: Caminho, 1983.

SARAMAGO, José. *Deste Mundo e do Outro*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 1985.

-----, *Deste Mundo e do Outro. Crónicas*, 4 ed. Lisboa: Caminho, 1997.

-----, *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

-----, *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

-----, *Manual de pintura e caligrafia*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

-----, *Apud ARIAS, Juan. José Saramago: O amor possível*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

-----, *As Pequenas Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8 ed. Coimbra: Editora Almedina, 2006.

BRINCANDO COM OS TABUS! O SEXO E SUAS “MÁSCARAS” NA LITERATURA ANGOLANA

Miquele Batista da Silva - UFBA¹

“Tenho um amigo que diz: a monogamia é a coisa mais antinatural que existe”.
(João Melo)

“Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir”, título do conto de João Melo, presente no livro homônimo, suscitou idéias múltiplas acerca do que seria tratado nessa narrativa e, de modo especial, o motivo que levou o escritor a escolher tais personagens para referências de um de seus contos e, de modo mais amplo, de um de seus livros (2004).

A história decorre em Luanda, capital de Angola, e apresenta a discussão entre um casal, Pedro e Ana, que, após um período de separação, marca um encontro para resolver pendências e até mesmo uma possível reconciliação. Narrado a partir do ponto de vista de Pedro, o conto apresenta o diálogo do casal mesclado com as memórias do narrador-personagem, que explicam os acontecimentos que o levaram até a separação. Trata-se de uma narração perpassada a todo momento por posicionamentos políticos, machistas e eróticos, irônicos e descontraídos.

Um estudo atento da produção do escritor João Melo revelará a tendência para o uso de ícones e de personagens relacionadas às culturas européias e ocidental, mantendo, assim, não só diálogos com cânones largamente aceites, mas também uma interação comunicacional e artística a envolver fronteiras físicas e culturais. Temos como exemplos o conto “Shakespeare ataca de novo”, referência ao poeta e dramaturgo inglês, incluído em seu livro de contos **Filhos da Pátria** (2008), e o livro **O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida** (2007), já neste caso, citando

¹ Graduanda em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia e voluntária do Projeto “Culturas de/em língua portuguesa, transnacionalidade e embates pós-coloniais: iniciativas editoriais de circulação da cultura africana no Brasil, em tempos globalizados *ma non troppo*... I - Biblioteca de Literatura Angolana (Maianga, 2004)”.

os personagens dos desenhos da Walt Disney, destaques da cultura de massa norte-americana. Entrelaçam-se no conjunto da sua obra elementos da Alta e da Baixa Cultura, sob a forma do erudito, do consumo e do popular, em um todo que os articula em ironia, similitude e diferença.

Escrever contos mesclados com esses elementos não deve ser associado à idéia de cópia dos modelos estrangeiros. Pelo contrário, esta atitude pode ser, por exemplo, lida em consonância com algumas idéias antropofágicas defendidas, principalmente, por um Oswald de Andrade (referência do manifesto), em termos de uma “devoração simbólica das culturas estrangeiras” (CEREJA, 1994, p.86), aproveitando as inovações presentes nelas para produzir texto próprio já hibridizado ou mestiçado culturalmente.

Nesta perspectiva está inserido o conto “Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir”, no qual o jogo intertextual já se faz presente no título, que remete às duas personalidades francesas, deixando o esclarecimento das relações de sentido para o final da narrativa. Referência nuclear do Existencialismo europeu, o casal de escritores e filósofos tornou-se conhecido por seu relacionamento aberto, não só vivenciado, como também defendido através da obra produzida, segundo o qual não havia a exigência de que nenhuma das partes renunciasse a sua liberdade em nome de um casamento que responderia, apenas, às exigências burguesas da época.

Tratando-se do escritor angolano João Melo, indaga-se por que o autor afirma estar em cena a imitação de tais figuras, não apenas em um conto, mas sobretudo intitulado o conjunto de narrativas curtas, centradas na representação literária da cultura angolana. Será que nos debruçaremos, apenas, sobre uma ou várias histórias similares àquela associada a Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir, ou poderíamos, talvez, ir além com o seguinte questionamento: Será que se trata realmente de uma imitação? Não devemos esquecer a importância dos conceitos de imitação e de mimese para a literatura moderna e ocidental.

Por sua vez, cabe ao leitor não se posicionar de maneira passiva e inocente, mas ficar atento à ironia que sempre está presente nos livros de João Melo, considerando não apenas o que está escrito, mas também os silêncios. Este posicionamento atualiza a afirmação que a ensaísta Lélia Parreira Duarte tece sobre o olhar do leitor diante dos enunciados irônicos:

A ironia, afirmação de um indivíduo que reconhece a natureza intersubjetiva de sua individualidade, serve dessa forma à literatura, quando busca um leitor que não seja passivo, mas atento e participante, capaz de perceber que a

linguagem não tem significados fixos e que o texto lhe pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar. (DUARTE, 2006, p. 19).

Será a ironia o caminho de ligação entre o título duplicado do livro e o corpo do conto que ora nos interessa, trazendo à baila as relações amorosas entre o casal supostamente angolano, Pedro e Ana. O conto inicia com o enunciador recordando um momento de intimidade que teve com sua mulher, comparando-a à árvore que no imaginário africano é o símbolo da vida: o imbondeiro. E assim, ele a chama: “Pernas de imbondeiro, pernas de imbondeiro”. (MELO, 2004, p. 59). Cria-se uma ligação entre a mulher e o sagrado, o fértil, e a força, já que o imbondeiro é uma árvore forte e muitas vezes perene. Contudo, ao trazer o erotismo de maneira desmascarada para as páginas do conto, o autor acaba mesclando essa exaltação da mulher enquanto ser sedutor e ingênuo, também mágico e sagrado, com a imagem de um ser desejante e provocador dos desejos masculinos:

Na verdade (recordo), comecei por ver o teu sorriso alarvemente belo, imenso como um enorme sol pecaminoso, alegria despudorada e, no entanto, ingênua, puro desejo, elucidado pelo húmido frescor dos teus dentes emoldurando a boca vermelha, de onde brotava, como uma violenta explosão, a gargalhada libidinosa (...). Dois anos depois, casámo-nos. (MELO, 2004, p. 59-60).

No excerto, ao tratar do erotismo da relação, João Melo enfatiza a perspectiva masculina de Pedro, que acaba por tratar o casamento de forma sumária, como algo que veio a cortar os desejos suscitados anteriormente, expresso pela frase curta e cortante. Esse conto, marcado pela oscilação entre o sério e a brincadeira, mesmo nos momentos em que são tratadas as discussões do casal, coloca em cena a busca de uma forma revolucionária e moderna de encarar a relação em outras bases, mais livres:

Vês como estou?, perguntas. Mas é outra pergunta que me estilhaça o cérebro: como é que alguém que se pretende revolucionário pode tratar assim sua própria mulher. Eu respondia, cinicamente: a revolução foi feita pelos revolucionários disponíveis (citação de Brecht). (MELO, 2004, p.59).

Durante esse momento da discussão, Ana questiona em Pedro a incompatibilidade entre os ideais defendidos pelo homem na sociedade e as suas atitudes dentro de casa. Este, mesmo estando diante de uma situação em que os seus posicionamentos políticos e comportamentos sociais são criticados, não perde a

oportunidade de ironizar o próprio discurso, brincando com a esposa. Além disso, observamos o uso da intertextualidade explícita através da apropriação de outras vozes para reforçar o discurso, neste caso Brecht, poeta e dramaturgo alemão.

Pode-se verificar que em outro trecho são trabalhados, novamente, divergências entre o que o revolucionário busca através da sua afiliação política e a maneira com que ele trabalha esse socialismo na relação amorosa. E assim prossegue a discussão, ironizando a ascensão política do socialismo em contraponto com a vida doméstica:

Nessa altura, eu tinha começado a dormir fora de casa. Na impossibilidade de arrancares as vísceras, tu quebravas as loiças. O socialismo começa dentro de casa!, choravas, com todo peso da lógica, que sabia inútil. Marxista de merda! É isso o teu marxismo?! (MELO, 2004, p. 60).

Pode-se inferir, desta forma, que enquanto luta pela emancipação do proletariado, este homem não consegue aceitar a emancipação de sua própria mulher, esta devendo se manter submissa às suas ordens. Coloca, assim, mulher e proletariado no mesmo patamar: ambos oprimidos.

Ocorre, por parte do enunciador, uma tentativa constante de tornar naturais os deslizos conjugais, acompanhada tanto ou quanto pelo desejo de entender a necessidade de manter relações extraconjugais, chamada, pelo próprio personagem, de “doença estranha”, na tentativa de explicação das origens de uma prática que seria eminentemente cultural: “Mas, depois da independência, uma doença estranha assolou a cidade: os homens começaram arranjar muitas mulheres (digo: publicamente) e atribuem isso à influência irrevogável da tradição” (MELO, 2004, p.60). Ao recorrer à tradição, o enunciador faz referência ao direito à poligamia, legalizado em algumas comunidades rurais de Angola. No conto, sob o ponto de vista da personagem masculina, não por acaso narrador, a poligamia é vista como “pretexto”.

A ação das tradições no comportamento masculino é questionada pelo próprio enunciador nesse conto. Pedro não acredita que elas devam ser aplicadas a um contexto urbano, supostamente marcado pelo enfraquecimento das tradições e sufocado pelas inovações culturais. Contudo, ele as utiliza sempre que conveniente, como notamos no trecho:

Não era, pois, por falta de estímulos externos que eu deixava de apelar à poderosa força da tradição para dar as minhas facadas no matrimônio, como diz o outro (eu próprio?); (...) seja como for, sempre achei ridícula a

utilização desse pretexto dentro dos perímetros urbanos, entendes? (MELO, 2004, p.60).

Pode-se inferir dessas declarações que, nesse conto, a infidelidade é vista como intrínseca ao desejo individual e não às relações afetivas angolanas, que defendiam a poligamia em determinados locais e situação definida pelos costumes. As “facadas no matrimônio” apresentam-se ainda como oriundas de costumes pós-independência, possivelmente em alusão à modernidade atingida e aos povos, principalmente europeus, que mantiveram um intenso trânsito com Angola, bem como com outros países africanos. De característica que sempre existiu, passou a ser reforçada ou ganhou nova roupagem devido ao contato.

Já a naturalização dessa atitude é conseguida através da “humanização dos clássicos”, termo usado pelo próprio enunciador, talvez para designar a quebra da mitificação que é criada ao redor dos teóricos, tornando-os seres passíveis de erros, e de desejos: “sabes que o próprio Marx comia todas as empregadas domésticas que lhe apareciam pela frente?...O coitado do Engels, depois, é que tinha de perfilhar os frutos dessas uniões”.(MELO, 2004, p.82). O trecho anterior exemplifica a tentativa do enunciador de mostrar que se trata de uma atitude comum proclamar e defender a justiça e a moral na vida social, mas no âmbito familiar ofender esta mesma moral com práticas de adultério, já que os outros, famosos / canônicos, estão suscetíveis a isso.

Uma outra maneira de naturalizar esta prática é através da generalização. Assim, se em várias partes do mundo há indivíduos que possuem várias mulheres, por que os angolanos não? A personagem defenderá a postura em meio à reflexão:

Tenho um amigo que diz: a monogamia é a coisa mais antinatural que existe. Talvez, penso. Tenho viajado um pouco e vejo: é raro o homem que não tenha mais do que uma mulher; os europeus e americanos (refiro-me aos de origem anglo-saxónica), que têm a mania que são mais espertos do que todos nós (depois de terem dizimado as nossas civilizações, claro). (MELO, 2004, p.61).

Ao tocar em questões tão polêmicas, como as relações de gênero, de maneira irônica e descontraída, o autor não busca, apenas, repeti-las e torná-las mais fortes. A ironia serve, neste caso, como crítica moralizante, pois expõem tais questões e, acaba levando o interlocutor a refletir e, provocar uma possível mudança.

Esta generalização e naturalização, todavia, não inclui a mulher. Apesar de pregar um liberalismo sexual justificado por tradições e costumes, o homem, no conto

de João Melo, ainda não consegue reconhecer a mulher como semelhante, e é neste momento que visualizamos as máscaras das relações afetivas. O que ocorre é a reivindicação de liberdade sexual unilateral, porque só se aplica ao homem. A sociedade angolana, assim como a nossa e outras que conhecemos, condena os amores extraconjugais quando provenientes das mulheres, mas torna-se permissiva quando se trata dos feitos masculinos. Percebe-se, dessa forma, traços de aproximação entre culturas africanas, americanas e européias muito embora as diferenças culturais entre monogamia e poligamia sejam assinaladas pela personagem, que aprofunda as contradições:

O Zé tem razão, portanto: a monogamia não é natural. Só que o gajo nunca me responde quando lhe pergunto: porra, pá e se tua mulher quiser ter vários homens? Problema angustiante: a poligamia confunde-se, pelo menos na nossa época, com o machismo – por isso é injusta. (MELO, 2004, p.61).

O enunciador não consegue conceber a mulher usufruindo concretamente dos mesmos direitos que ele. Ela precisa se manter donzela, ingênua, e mesmo casada, submissa ao marido, mesmo que isso a condene à solidão, por isso a poligamia é injusta. Há, ainda, uma grande dúvida no homem quando pensa se realmente deve existir esta igualdade de direitos e liberação sexual para as mulheres, pois, mesmo quando resolve aceitar a suposta emancipação feminina, tal atitude não deve ser encarada com muito crédito. Quando um homem se esforça para defender os privilégios femininos, haverá nisso, em sua maioria, uma forte tendência para sair com alguma vantagem. Assim, o enunciador propõe a sua amada um acordo que a contragosto irá, talvez, amenizar a situação:

(...) eu costumava sempre, em tais circunstâncias, recorrer a uma cartada desesperada: calmamente, procurando aparentar a mais estrita imparcialidade, contava-te a história de Jean-Paul Sartre e da Simone de Beauvoir, que viviam em apartamentos separados e foram muito felizes (MELO, 2004, p.63).

Para ele, tal opção de relacionamento resolveria tanto os problemas ocasionados pela rotina do relacionamento quanto as necessidades, principalmente as dele, de se relacionar com outras pessoas. Conclusão, esta, não compartilhada por Ana que acredita que não há justificativa para que ele tenha mais do que uma mulher. Como na citação a

seguir: “é uma questão de princípios, essa mania de todos vocês terem mais do que uma mulher, por causa das tais tradições africanas, comigo não pega!”. (MELO, 2004, p.62).

O que se percebe a partir do texto e, ainda hoje, é que apesar dos grandes avanços, a mulher ainda não alcançou a total igualdade de direitos e nem se libertou do mito do eterno feminino, de mulher frágil, fiel, dependente e ingênua. Mas isso não quer dizer que se trata de um ser passivo ou morto, ela apenas não conseguiu se libertar da educação alienante a qual foi submetida durante anos. Com isso, ao ser colocada diante de situações que irão quebrar tais laços de maneira brusca, a mulher ainda recua: “Contudo, ao ver-te rir (esse riso frontal que me perturbou tanto no dia em que nos conhecemos), metia o rabo entre as pernas: está bem, está bem, eu sou o Pedro e tu, a Ana... (MELO, 2004, 63).

No conto em tela, a proposta que justifica o enlace entre o título e a narrativa ocorre apenas ao final: “O que achas da minha idéia? Pergunto. Qual idéia? Aquela de imitarmos o Sartre e a Simone de...Quem começa a chorar és tu.”(MELO, 2004, p.63). Apesar das lágrimas, a personagem feminina não aceita a proposta do parceiro de imitar o famoso casal. Quebra-se, assim, a idéia de imitação que é anunciada pelo título, pois ocorre uma rejeição da proposta de vida baseada no exemplo de Sartre e Simone de Beauvoir e que se aproxima das tradições africanas, em favor de uma relação monogâmica e individualizada rechaçada pelo parceiro. A reconciliação de uma relação amorosa – acima de tudo, relação de gênero e relação de poder –, embora sugerida ao longo do conto, não se concretiza, culminando com a partida de Pedro.

REFERÊNCIAS

CEREJA, William Roberto. **Português: linguagens: literatura, gramática e redação:** 2º grau. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Atual, 1994.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura.** Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

MELO, João. **Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir.** Luanda: Edições Maianga, 2004.

CAMILO CASTELO BRANCO E A FORMAÇÃO DO ROMANCE PORTUGUÊSMoizeis Sobreira de Sousa - USP¹

A ficção camiliana testemunhou, ao longo de seu extenso conjunto, três fases cruciais para a tradição do romance português, a saber: ascensão, maturação e consolidação, respectivamente. A partir da década de 1840, momento em que Camilo Castelo Branco despontou como escritor, o romance começou a ocupar uma posição canônica no sistema literário de Portugal. Em parte, concorreu para isso o acentuado aperfeiçoamento dos mecanismos de produção e difusão da obra literária registrado nesse período. O mercado editorial desenvolveu-se extraordinariamente, acompanhado pelo surgimento do folhetim. Agregado ao jornal, veículo de baixo custo e grande circulação, esse novo meio se mostrou sobremodo eficiente, alcançando uma vigorosa audiência para essa nova modalidade ficcional.

É preciso ter em conta ainda o fato de o romance ter emergido como um gênero de tendência popular, o que, em parte, favoreceu sua inserção num grupo mais vasto de leitores, formado por indivíduos oriundos majoritariamente da burguesia ascendente e, portanto, menos ilustrados do que aqueles a que os escritores se dirigiam até Antigo Regime. Além de ter à disposição um texto de acesso facilitado, esse grupo viu-se representado nas páginas do novo gênero, aumentando ainda mais a mútua identificação entre este e aquele. Indo mais adiante, o romance atingiu a condição de estilo predominante sob a tutela de um movimento que deflagrou uma nova ordem discursiva, assinalada pela rejeição a uma concepção de linguagem hierárquica e absoluta. Nas palavras de Bakhtin:

O romance é a expressão da consciência galileana da linguagem que rejeitou o absolutismo de uma língua só e única, ou seja, o reconhecimento da sua língua como único centro semântico-verbal do mundo ideológico, e que reconheceu a pluralidade das línguas nacionais e principalmente, sociais, que tanto podem ser “línguas da verdade”, como também relativas, objetivos e

¹ Doutorando do programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Bolsista da FAPESP. E-mail: moyses_jesus@hotmail.com.

limitadas de grupos sociais, de profissões e de costumes. O romance pressupõe uma descentralização semântico-verbal do mundo ideológico, uma certa dispersão da consciência literária que perdeu o meio lingüístico indiscutível e único do pensamento ideológico, que se encontra entre as línguas sociais, nos limites de uma única linguagem e, entre as línguas nacionais, nos limites de uma única cultura [...], de um único mundo político-cultural [...].¹

A erupção dessa nova ordem discursiva delineou-se nos contornos do arranjo social resultante da transferência do domínio político e social da aristocracia para a burguesia, ocorrido no século XVIII. Com efeito, os gêneros elevados (tragédia, epopéia), representativos do universo hierarquizado e pretérito da nobreza, em que os indivíduos ocupavam posições rigidamente definidas no espaço e no tempo, perderam prestígio para o romance, familiarizado com a representação cômica do mundo e do homem; com a apropriação da realidade numa perspectiva “atual, inacabada e fluída”.²

Não obstante esse conjunto de condições favoráveis, o romance ainda era, em Portugal, um fenômeno eminentemente estrangeiro, notadamente franco-inglês. Luís Sobreira (1998) explica que o aumento da atividade editorial e a consolidação do círculo de leitores portugueses não resultaram numa produção expressiva de títulos domésticos. Os romances lidos nessa época eram escritos, em sua grande maioria, na França e na Inglaterra pelas renomadas penas de Eugène Sue, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Walter Scott, Charles Dickens, entre outros mestres desse mercado literário. “Em geral, os editores preferiam investir em traduções de obras com êxito já comprovado no [exterior], e que, portanto, lhes davam garantias de obtenção de lucros, a apostar nos autores nacionais [...]”³. Consequentemente, o cultivo do romance era, até então, uma prática incipiente, levada a cabo por poucos escritores. Ademais, os que o praticavam não tinham condições de obliterar a imitação do molde importado. Obter a cidadania portuguesa para o romance, orquestrando um modelo ficcional calcado em contigüidades nacionais era uma tarefa a ser executada.

Em seu *Atlas do Romance Europeu*, o crítico Franco Moretti mapeia com precisão a geografia das relações de produção e disseminação do gênero que entusiasmou o gosto das gerações de leitores que se formaram após o Antigo Regime:

[...] o romance fecha a literatura européia a todas as formas externas [...]. Mas essa mais européia das formas segue adiante, privando a maior parte da Europa de toda autonomia criativa: duas cidades, Londres e Paris, dominam o continente por mais de um século, publicando metade (se não mais) de todos os romances europeus [...]. Com o romance, portanto, um mercado comum

surge na Europa. Um mercado: por causa da centralização. E um mercado muito desigual: também por causa da centralização. Porque no século crucial, entre 1750 e 1850, a consequência da centralização é que, na maior parte dos países europeus, a maioria dos romances são, muito simplesmente, livros estrangeiros. Os leitores húngaros, italianos, dinamarqueses, gregos, se familiarizam com a nova forma por meio dos romances franceses e ingleses: e, também, inevitavelmente, os romances franceses e ingleses se tornam modelos a ser imitados.⁴

Por volta de 1750, época da primeira ascensão do romance, estava em voga em Portugal o Neoclassicismo, cuja produção literária ficou essencialmente restrita aos termos da poesia e ao cultivo de uma arte aristocrática, difundida, sobretudo, no seletor espaço dos salões literários, e marcada ainda por rígidas regras de composição clássicas, contrariando a orientação multiforme do romance. Como nota Abel Barros Baptista (1988), a prosa de ficção portuguesa registrou um panorama de quase completa infertilidade no período compreendido entre o século XVII e o princípio do século XIX. Baptista aponta três possíveis razões que levaram a esse quadro minúsculo:

[...] ou pela repressão, ou pela dispersão das tentativas, ou pela própria incipiência de que não se libertavam; reprimem-se, com um discurso predominantemente moralista, os contatos [...] com os desenvolvimentos que o gênero alcançava noutras literaturas, especialmente [...] a francesa. O romance é, em termos de opinião e de apreciação públicas, um gênero menor, que não honra quem o pratica e [...] e aponta como origem de muitos males, [...] responsável pela perda de coesão dos bons costumes e das boas tradições portuguesas; [...] o romance apresentava-se como um dos bodes expiatórios da degradação do antigo regime⁵.

Foi somente a partir da primeira geração romântica (já no século XIX) que a prosa de ficção voltou a encontrar cultores em Portugal. Impulsionados pela crise de poder, deflagrada pela revolução liberal, os escritores perceberam a necessidade de novos processos de produção e de circulação do discurso, de novas modalidades e novos gêneros de discurso adequados às condições criadas por essa revolução, fazendo o problema da literatura nacional passar incontornavelmente pela questão do romance. Vale acrescentar que essa percepção foi acompanhada pela consciência do atraso português em relação à evolução do gênero romanesco⁶ em outras literaturas européias, intensificado os anseios renovadores.

Coube a Almeida Garrett e Alexandre Herculano encabeçarem a implantação de um projeto artístico que colmatasse a referida defasagem. Todavia, ambos publicaram obras em que a prática do romance ainda estava circunscrita, de modo geral,

no âmbito da experimentação⁷. É preciso ter em conta que a geração romântica da qual fizeram parte esses escritores estava, antes de tudo, empenhada com a matriz ideológica liberal⁸, que por sua vez, tinha como meta a problematização dos destinos da pátria lusitana. Cumpre lembrar que a nação portuguesa estava mergulhada numa intensa crise de identidade, deflagrada pelo episódio da invasão francesa. Em razão disso, a renovação literária pretendida ficou submetida a uma intervenção de cunho social e político que tinha por objetivo apresentar uma alternativa que metamorfoseasse a imagem de decadência e fraqueza do Portugal Oitocentista no pretense glorioso império do passado. De acordo com Eduardo Lourenço, essa intervenção regeneradora

[...] parece constituir a motivação mais radical e funda [...] de toda ou quase toda a grande literatura portuguesa do século XIX. O que desde Garrett a estrutura no seu âmago, é o projeto de problematizar a relação do escritor, ou mais genericamente, de cada consciência individual, com a realidade específica e autônoma que é a Pátria. E como o laço próprio que une o escritor, enquanto tal à sua Pátria, é a escrita, a problematização dessas relações é antes de tudo problematização da escrita, nova ou inovadora maneira de falar a Pátria escrevendo-a em termos específicos, como o autor das Viagens o fará com sucesso raro. A partir de Garrett e Herculano, Portugal, enquanto realidade histórico-moral, constituirá o núcleo da pulsão literária dominante⁹.

Embora tenham impulsionado de forma decisiva o movimento de renovação da prosa romanesca, potencializando uma arte em conexão com a nova ordem social e discursiva oriunda da revolução liberal, Garret e Herculano subsumiram o projeto romântico a finalidades que ultrapassaram de forma acentuada os seus valores estéticos, transformando-o essencialmente num projeto de nacionalidade. Nesse quadro de condições, o romance surgiu como uma unidade expressiva bastante conveniente, pois tinha a vantagem de estender a problematização da imagem de Portugal a diversos estratos sociais. Todavia, as potencialidades desse gênero não foram efetivamente depuradas. No que concerne ao manuseio da sua forma, estava-se ainda num estágio embrionário.

Abel Barros Baptista (1988) observa que o caminho seguido pelos românticos teve o poder de renovar a literatura, mas não a revolucionou:

Impulsionar um novo gênero capaz de abalar toda a ordem do discurso não se faz subordinando as primeiras tentativas a um fim supremo e exterior à própria literatura. O projeto romântico adequava-se ao desvio de uma tradição romanesca consistente, permitiria a sua apropriação, mas nunca lograria impor uma nova tradição.¹⁰

Preliminarmente, é possível constar que a maior parte das incursões dessa geração no domínio romance se deram pela porta de um subgênero, a saber: o histórico. Alexandre Herculano publicou aproximadamente cinco volumes de ficção, dentre os quais três eram de cunho histórico: *O Bobo* (1843), *Eurico, o Presbítero* (1844) e *O Monge de Cister* (1844). Garrett¹¹, por sua vez, trouxe à luz duas obras em prosa: *Viagens na Minha Terra* (1843-1846) e *O Arco de Sant'Anna* (1845), sendo a última considerada um romance histórico. Note-se que, em Portugal, o cultivo do romance histórico não resulta de um desvio da corrente romanesca global. Com efeito, será esta que irá descender de um desvio daquele, em franca oposição ao que ocorrera décadas antes na Inglaterra, onde Walter Scott, precursor do romance histórico, fora precedido por Defoe, Richardson, Sterne e Fielding, romancistas que já haviam explorado a forma do romance em escalas mais abrangentes, legando uma tradição.

O interesse pelo subgênero histórico pode ser justificado por duas razões. Em primeiro lugar, trata-se de uma criação do romantismo. Em segundo lugar, o romance histórico, do ponto de vista do conteúdo, revelou-se assaz apropriado aos anseios da geração romântica de problematizar e reformar a sociedade portuguesa. “A nação, mergulhada na decadência pelo período da monarquia absoluta, deveria regressar à Idade Média para aí colher lições indispensáveis à sua regeneração”¹². Entretanto, o modo como se recorre ao passado medieval, particularmente em Herculano, resultou numa incongruência, haja vista a recuperação da cavalaria, elemento aristocrático por excelência¹³, conforme aponta Antônio José Saraiva:

As obras de ficção de Herculano têm um miolo cavalheiresco e passadista pouco congruente com o intuito de criar uma literatura para a classe média, a classe revolucionária. Enquanto a revolução abolia a nobreza, o *Eurico* [...], *O Bobo* exaltavam os feitos [...] e tradições dessa nobreza.¹⁴

No que tange ao manuseio do passado, Garrett parece ter obtido melhor êxito n’*O Arco de Sant'Anna*, obra em que esse tempo aparece claramente articulado ao presente histórico do século XIX, diferente do mundo acabado e com pouca noção do devir das obras de Herculano.

Embora não tenha potencializado a forma do romance na sua multiplicidade, a prática do subgênero histórico levada a cabo pela primeira geração romântica contribuiu para que se percebesse a necessidade de se alargar e/ou aperfeiçoar a apropriação da forma do romance. Alguns escritores passaram a discutir a importância de se representar

Portugal num eixo temporal presente. A título de ilustração, acompanhe-se o que afirmou Lopes de Mendonça em sua obra *Memórias de Um Doido*:

O romance contemporâneo entre nós não se tem podido construir como devia, menos pela deficiência do talento do que pela situação da sociedade. A vida aqui é tão acanhada, tão estreita [...] que se teme sempre talhar [...] uma carapuça e ofender um indivíduo, na mais leve observação sobre os nossos costumes. Esta sociedade, que consome a sua veia intelectual na análise mais ou menos espirituosa do próximo, dir-se-á que tem horror de si mesma vendo-se retratada. Se Deus nos concedesse um Balzac, ter-se-ia feito um favor estéril: o célebre romancista, em França, é um grande filósofo social e um grande pintor de costumes; em Portugal talvez não passasse de um libelista atrevido ou de um desses gênios sem futuro que desbaratam os dotes eminentes da inteligência nos círculos da sociedade, deixando por única tradição de glória uma ou outra anedota [...]. Num país que fica quase imóvel no meio das suas revoluções, a imaginação é uma faculdade que se dirige mais à análise dos sentimentos do que ao estudo dos caracteres da vida social: e daí o grande número dos nossos poetas líricos, comparando com as ilustrações de outro gênero: o talento não pode libertar-se da influência social e nutrir-se de elementos que lhe faltam e o podiam engrandecer. Havemos, por isso, de abandonar um ramo literário que é, por excelência, a leitura do nosso público? ¹⁵.

Ressaltam desse trecho três constatações que permitem traçar um mapa da situação do romance em Portugal nessa época (viragem da década de 1840 para a de 1850). A primeira aponta para o fato de ainda não haver uma prática efetiva do romance na pátria de Camões, conforme já se demonstrou anteriormente; a segunda revela que os escritores domésticos dispunham de pouca desenvoltura para representar a realidade contemporânea; por fim, a terceira comprova a existência de um mercado consumidor, que esses escritores não queriam deixar sob a inteira tutela dos romances importados.

Em conjunto, tais constatações fomentam a consciência de que era preciso implantar o chamado romance contemporâneo ou de atualidade, alargando o emprego das formas romanescas. Com efeito, a representação do homem no âmbito do passado nacional, ainda sob certo ranço épico¹⁶, deveria ser substituída por um quadro em predominasse um indivíduo talhado sob contornos vulgares, quotidianos; o mundo harmônico dos ancestrais, do grandioso passado heróico precisava ceder lugar a um universo “em que o sentido da vida se tornasse imanente e visível apenas no além, em que a totalidade fosse apenas fragmentária e almejada”. ¹⁷ Da mesma forma, não cabia mais um herói que representasse uma coletividade, devendo este ser substituído por um indivíduo solitário, em constatação choque com o espaço-tempo que o cercasse.

Foi nesse contexto que surgiram obras como *Memórias de Um Doido* (1846), do já citado Lopes de Mendonça, *Viagens na Minha Terra* (1843-1846), de Garrett, A

Virgem da Polônia (1847), de José Joaquim Rodrigues Bastos, *Estevão* (1853), de Júlio César Machado, *A Mão do Finado* (1853-54), de Alfredo Hogan, entre outros¹⁸. Dentre essas produções, merece destaque o texto de Garrett. Muito provavelmente, *Viagens na Minha Terra* foi a experiência que melhor êxito obteve no que se refere à prática do romance durante a primeira metade do século XIX.

Urdida a partir de um emblemático amálgama de gêneros textuais, a obra em questão pontua questões primordiais para o romance, tais como o entrelaçamento entre história e ficção e a problematização da escrita romanesca. Ademais, cria personagens problemáticas, isto é, incapazes de tocaram a imanência, seja individual ou coletiva. No dizer de Abel Barros Baptista *Viagens na Minha Terra* configura-se como o autêntico texto fundador do romance na literatura portuguesa, “espetacular explosão de forças discursivas”¹⁹, contribuindo para o estabelecimento definitivo de uma forma romanesca consolidada e minimamente autônoma (em relação ao molde franco-inglês), operada alguns anos adiante no decurso da produção ficcional camiliana.

Até aqui tentou-se oferecer um painel dos eventos envolvidos na deflagração do romance em Portugal, bem como as razões que impossibilitaram a primeira geração romântica de cultivar esse gênero de forma efetiva. Embora extensa, essa introdução justifica-se, pois ela possibilita situar o cenário literário em que Camilo Castelo Branco emerge, permitindo, além disso, formular a hipótese segundo a qual a tradição do romance português amadurece e se consolida no interior da ficção camiliana.

Parece ser consensual entre críticos como José-Augusto França (1993), João Gaspar Simões (1967) que Camilo tenha sido o primeiro romancista de Portugal, no entanto, eles não evidenciam o modo pelo qual esse escritor se apropria da forma romanesca, destacando as conquistas discursivas obtidas, bem como o manuseio específico dessa forma. Abel Barros Baptista (1988)²⁰ vai mais além e sustenta que Camilo revolucionou a ordem discursiva, instaurando em definitivo o romance em Portugal. Apesar disso, Barros não revela como esse processo se desenrola e/ou amadurece no interior das produções camilianas, limitando-se a apontar a incidência de alguns traços desse gênero no folheto de cordel *Maria! Não me mates que sou tua mãe* (1848).

O autor de *Amor de Perdição* reúne em torno de si um conjunto de fatores que permitem a formulação da hipótese referida no parágrafo anterior. Em primeiro lugar, ele concebe um projeto estético-literário independente de uma matriz ideológica, política e religiosa específica²¹. Ao contrário dos escritores que o antecederam (tenha-se mente

Garrett e Herculano), Camilo não coloca Portugal como uma questão central, tendo em vista a elaboração de um plano que colmatasse a decadência pátria. Conforme Baptista,

Camilo não designa nem um liberal nem um miguelista, nem católico nem protestante, mas romancista: que não escreve romances para ilustrar qualquer interpretação de Portugal (o que não quer dizer que quem estiver interessado não possa estabelecer uma interpretação relativamente estável na ficção camiliana), que não procura atingir qualquer um fim superior, que não se fundamenta em outra coisa além do estrito interesse romanesco.²²

Do fragmento acima, vale a pena reter o termo *romancista*. É essencialmente essa condição que Camilo procura afirmar ao longo dos seus textos de ficção. No seu entendimento, conforme verificação preliminar, romancista designa um profissional das letras que exerce, acima de tudo, a competência da escrita, deixando a palavra livre de qualquer imperativo ideológico imediato. Provavelmente, contribui para isso o fato de Camilo ter conferido ao escritor uma dimensão pública descolada do seu eu biográfico, embora nele se apoiasse. Esse desenho da figura do escritor apóia-se num novo lugar criado para a enunciação, no qual a sua identidade encontra-se em constante estado de representação, não existindo experiências que correspondessem ao nome Camilo Castelo Branco, mas apenas ao domínio romanesco, como nota Baptista (1988). Ao fixar a atuação do romancista nesses contornos, o autor em questão se distingue da geração que o antecedeu, pois não imputa uma finalidade prévia que ultrapassa os valores estéticos da obra literária²³. Nesse sentido, pode-se levantar, como hipótese, que Camilo tenha apresentado uma alternativa ao projeto romântico-regenerador de Garrett e Herculano. Diferentemente desses escritores, ele parece ter deslocado seu interesse das questões políticas para a elaboração de uma reflexão programática (no interior e/ou paralelo aos seus textos ficcionais) acerca da narrativa romanesca, o que lhe permitiu esboçar e levar a cabo um projeto de implantação do romance.

Outra razão que pode ter contribuído para que o romance português tenha surgido na ficção camiliana está na trajetória artística de seu autor, deflagrada nos jornais. De acordo com Baptista (1988), a imprensa apresenta a Camilo um conjunto de possibilidades que favoreceram o movimento de renovação discursiva por ele conduzido.

Por natureza, o gênero jornalístico é palco onde interagem diversas variedades lingüísticas, favorecendo o questionamento de uma língua que se coloca como única e homogênea. Eis uma das lições que o romancista aprende nas gazetas e aplica no

romance, que, como visto antes, reclama para si uma linguagem múltipla, esteeda numa acentuada variedade discursiva. Outro aspecto que caracteriza a imprensa é modo como ela apresenta a realidade: quotidiana, fluída, às vezes, reinventada, muito similar ao que a construção romanesca exige. Possivelmente, é através dessa característica que a pena camiliana aprendeu a representar a vida portuguesa sob um viés trivial, algo que não tinha sido feito antes do autor de *A Queda dum Anjo*, conforme observa Lourenço (1985). Um terceiro aspecto do discurso jornalístico diz respeito à sua capacidade de criar novos subgêneros, tais como o folhetim, a crônica, o artigo, a nota, o registro necrológico, entre outros. Ora, o romance se funda, em certo sentido, na incorporação de diversos gêneros narrativos, traço não negligenciado por Camilo.

Inicialmente, o romance toca Camilo como uma forma importada da França e da Inglaterra. Suas primeiras produções apresentam-se como tentativas de romance, sem muitas diferenças em relação ao que ocorrera com a primeira geração romântica. Em 1848, ele publica o já citado folheto *Maria! não me mates*, obra que se filia à tendência folhetinesca do romance negro inglês. Sua origem está baseada numa notícia divulgada pelo jornal *Revolução de Setembro* que teve grande repercussão na época, o que atesta certa desenvoltura do autor no que concerne à pintura de cenas quotidianas e à exploração estratégica dos interesses do público leitor. Em 1851 Camilo dá um passo adiante, trazendo à luz *Anátema*²⁴. Embora ainda esteja aportada na tendência do melodrama, sob influência de Victor Hugo, essa obra possui a estrutura de um romance, na qual o drama humano da sociedade burguesa se faz presente de forma bastante evidente. Ademais, o autor dá mostra de que já está engendrando um projeto romanesco. *Anátema* é iniciada por uma introdução em que se discute as bases do chamado *romance de atualidade*, a popularização da literatura e a necessidade de se despojar das “alfaias [...] da escola romântica, democrática, social e regeneradora”²⁵. Essas três questões, como visto antes, ocuparam um papel proeminente na emergência do romance português.

De modo geral, tanto *Maria! não me mates* quanto *Anátema* testemunham a ascensão do romance português, momento em que ainda não existe um modelo acabado e em que a influência externa dita tendência. Essa situação, contudo, revela-se em acordo com a época, como mostra Franco Moretti:

[...] uma vez que o modelo “satisfatório” é encontrado, a história de uma forma se torna realmente diferente. Por volta de 1750, na época da primeira ascensão do romance, ainda não existe tal modelo e o romance é tão

diversificado, tão livre – tão louco, de fato – quanto podia ser: sátira e lágrimas, picaresca e filosofia, viagem, pornografia, cartas... Mas cem anos mais tarde, o paradigma anglo-francês está no lugar e o segundo surto é uma história completamente diferente [...].²⁶

Com um século de atraso em relação à *primeira ascensão*, Camilo Castelo Branco começa a atribuir cidadania portuguesa ao romance. Esse processo é concluído velozmente, haja vista a necessidade de se superar os incômodos cem anos de defasagem. No curto espaço de tempo da década de 1850, a ficção camiliana salta da *ascensão* para a *maturação* do romance, encontrando definitivamente o *modelo satisfatório* de que fala Moretti. Atestam esse segundo estágio evolutivo obras como *Onde Está a Felicidade?* (1856), *Amor de Perdição* (1862), *Coração, Cabeça e Estômago* (1862), *A Queda dum Anjo* (1866), *A Mulher Fatal* (1870), entre tantas outras que aqui poderiam ser citadas. Esses romances põem em curso diversas zonas do corpo social português (até então deixadas à revelia), notadamente àquelas relacionadas à vida quotidiana, tais como “os bailes, os funerais, as festas, os suicídios, os crimes, os cafés, os assuntos da religião, [...] a emigração, a prostituição, as procissões, a política, o comércio [...]”.²⁷ Nessas obras também comparecem aspectos importantes que singularizam a produção romanesca camiliana, quais sejam: o diálogo potencial entre leitor e narrador, a celebração do texto literário enquanto ficção, a demarcação de zonas textuais que tinha por objetivo criar estratégias de direção da leitura²⁸. “O que quer dizer que a matéria principal de seus textos são as imagens da narrativa [...]”.²⁹

Ao encontrar e aplicar um modelo de romance, a produção ficcional de Camilo Castelo Branco parece ir além da simples prática desse gênero, consolidando-o nos domínios da literatura portuguesa, legando-lhe uma tradição, com a qual, muito provavelmente, gerações de escritores contemporâneas ou posteriores a ele dialogaram. Pense-se, por exemplo, em Julio Dinis e Eça de Queiroz. O alcance dessa formulação reside no campo da hipótese, o que requer o devido exame e verificação, a serem feitos ao longo da execução deste projeto.

Embora tenha ascendido no século XVIII, na Inglaterra e na França, e no século XIX, em Portugal, o romance inscreve-se numa vigorosa tradição que estende raízes desde a Antiguidade Clássica, passando pela Idade Média, até chegar à Idade Moderna, pós-revolucionária, conforme revela Bakhtin em sua antológica *Questões de Estética e de Literatura: a Teoria do Romance*. Tentar refazer integral e detalhadamente esse longo percurso seria tarefa certamente fadada ao insucesso. Não obstante, é possível

fazer um recorte temporal menor, tendo em vista a melhor compreensão desse fenômeno que revolucionou a ordem discursiva. No caso de Portugal, cuja ascensão do romance se deu em meados do século XIX, em estreita articulação com a prática romanesca franco-inglesa do século XVIII, parece ser de grande proveito estabelecer um diálogo com este século.

A escolha do século XVIII justifica-se inicialmente por ser a época em que o romance começa a se estabelecer como gênero predominante. Em seguida, por ser o momento em que surge uma reflexão teórica acerca do romance, da qual advêm muitas das linhas-mestras da prosa romanesca moderna, como nota Bakhtin (1998). Por fim, o período setecentista abre caminho para a representação séria dos acontecimentos corriqueiros, bem como das camadas sociais inferiores. Até então, esses objetos só poderiam ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento. Em suma, o século XVIII pode ser considerado o berço das rupturas que o romance impôs à prosa de ficção oitocentista³⁰.

Particularmente, Camilo Castelo Branco aproveitou largamente o pecúlio oferecido pela literatura setecentista nos seus romances³¹. De antemão, convém notar que esse procedimento o distanciou, em certa medida, dos modismos da sua época, e garantiu aos seus textos certa independência em relação aos movimentos literários vigentes no século XIX (Romantismo e Realismo/Naturalismo), como também das propostas regeneradoras desses movimentos. Indo mais adiante, é possível supor que esse diálogo apresentou a Camilo subsídios para a implantação de um projeto romanesco em Portugal, permitindo-lhe ainda preencher, mesmo com uma grande defasagem temporal, o vácuo deixado pela quase total ausência de prosa ficcional no século XVIII português. Se o autor de *Coração, Cabeça e Estômago* revolucionou a ordem discursiva do seu país, esse feito se deu a partir de um duplo movimento. Primeiro: ele se volta para a contemporaneidade, implantando definitivamente o romance, modalidade ficcional da qual não se podia mais prescindir. Em seguida, se desloca em direção ao passado, para recuperar e/ou estabelecer a produção em prosa que não vingara a seu tempo, reunindo condições que favoreceram o cumprimento do seu projeto romanesco. Em linhas gerais, essa será a hipótese que norteará o desenvolvimento deste projeto.

Uma breve apreciação da obra de Camilo é suficiente para comprovar o intenso diálogo com textos e autores do século XVIII. Diversos estudiosos fizeram o inventário

dessa relação. Jacinto do Prado Coelho (2001) destaca o extenso conhecimento acumulado pelo romancista de São Miguel de Ceide acerca da literatura setecentista. O crítico cita referências ao Abade Prévost (*Manon Lescaut*), Voltaire (*Zaïre*, *Microgenas*, *Candide*), Choderlos de Laclos (*Les Liaisons Dangereuses*), Lesage, Crébillon, Marivoux, Rousseau (*O contrato social*, *Émile*, *Confissões*), Bernardin de Saint-Pierre (*Paulo e Virgínia*), entre tantos outros exemplos. Já Paulo Franchetti (2003), chama a atenção para a proximidade de Camilo com escritores como Stern e Xavier de Maistre.

Maria Eduarda Borges dos Santos (1999) apresenta de forma mais detalhada o apego de Camilo à produção romanesca do século XVIII. Ela aponta possíveis influências que o seu romance recebeu do gênero memorialístico cultivado por Prévost, Marivaux e Crébillon; do romance epistolar praticado por Rousseau; e, da problemática *narrador-leitor*, colocada na obra *Jacques, le Fataliste*, de Diderot.

Dada a magnitude dessa galeria de escritores e obras, seria inviável estudar detidamente a relação que os textos camilianos com ela estabeleceu. Em razão disso, esta investigação tomará como eixo a aproximação entre a obra de Camilo Castelo Branco e a de Voltaire³², proeminente escritor setecentista. Inicialmente, integrará o *corpus* deste projeto *Cenas da Foz* (1857), *A Queda dum Anjo* (1866) e *A Mulher Fatal* (1870), *A Brasileira de Prazins* (1882), do romancista português e *Zadig ou la Destinée* (1748), *Candide ou l'Optimisme* (1759), *L'ingénu* (1767) e *La princesse de Babylone* (1768), do autor francês. Antes de pontuar as possíveis linhas de similaridade que tocam essas obras, faz-se necessário estabelecer um parâmetro de comparação. Tentar-se-á salientar aqui os aspectos que evidenciam a ligação do autor português com o texto voltaireano no que concerne à concepção da estrutura enunciativa, o que desvia a comparação de possíveis afinidades político-ideológicas. Vale ressaltar ainda que a apropriação que Camilo faz da produção voltaireana se dá no domínio da relação intertextual, a qual não se perfaz sem o intenso trabalho recriador do texto novo.

Dentre os elementos comuns às obras que compõe o *corpus* deste projeto, é possível destacar o fato delas terem sido escritas por homens de letras cujas penas não podiam gozar de plena liberdade em suas respectivas épocas de atuação. Voltaire escreveu num momento em que a produção artística era financiada pelo mecenato da nobreza. Conseqüentemente, ele deveria ser e/ou parecer lisonjeiro para com os seus benfeitores, não podendo contrariar os interesses destes. Em suas *Memórias*, o autor de *Cândido* afirma: “concluí que para ter o menor sucesso que seja, valia mais dizer quatro palavras à amante do rei do que escrever cem volumes”³³. Camilo, por sua vez, exerceu

a atividade literária num período em que a aristocracia deixou de patrocinar a arte. Apesar disso, o público leitor e os editores, numa postura análoga a que fora ocupada antes pela nobreza, exigiam que suas expectativas fossem atendidas no interior da criação literária. Desse modo, pode-se inferir que a arquitetura textual das obras em questão foi, em certa medida, permeável ao atendimento de tais interesses e exigências.

De modo geral, as produções em tela são compostas por um conjunto de pequenas narrativas reunidas em torno da aventura, em geral quixotesca, de um herói. Mediante uma sucessão de contratempos e fracassos, a ingenuidade e/ou tolice do protagonista é colocada em ridículo pelo tom sarcástico do narrador. Esse protagonista é transportado para uma realidade visceralmente estranha aos seus ideais, a qual ele é obrigado a assimilar a qualquer custo. A repetição surge nessas obras como um elemento valioso, pois além de assegurar unidade às narrativas, também é alocada para promover o riso, que por sua vez, concorre para a denúncia de ilusões e imposturas.

Outro aspecto a ser pontuado diz respeito ao desenrolar das narrativas. As obras supracitadas possuem um fluxo narrativo acelerado e dinâmico, entremeado por um cabedal de pequenos capítulos, nos quais o narrador orchestra, muitas vezes ao sabor do acaso, uma série de reviravoltas. Merece destaque ainda a figura desse narrador, que destaca com frequência a sua presença no texto, seja emitindo opiniões sobre o que narra, seja explicitando procedimentos narrativos por ele adotados.

A propósito de exemplificação, tome-se em breve análise as narrativas de *Candide ou l'Optimisme* e de *Coração, Cabeça e Estômago*. Na primeira, o protagonista Cândido, ignorante em relação às coisas do mundo, é vitimado pela filosofia de Pangloss, para quem *está-se no melhor dos mundos e tudo vai da melhor forma possível*. Esse excesso de otimismo é colocado à prova por um vertiginoso encadeamento de calamidades e desventuras que incidem sobre o herói, obrigando-o a recuar no final da história e admitir a existência do mal; a perceber que o mundo em que ele vive não é bom, nem muito menos o melhor dos mundos, restando-lhe apenas *cultivar seu jardim*, isto é, trabalhar e deixar de lado o idealismo metafísico de Pangloss. Na segunda narrativa, o herói Silvestre da Silva, tão ou mais ingênuo que Cândido, se lança numa infausta aventura em busca da romântica virgem etérea. Após sete tentativas fracassadas, o protagonista de *Coração, Cabeça e Estômago*, abandona seu idealismo do *coração*, adotando uma visão cética da vida, metaforizada pelo raso materialismo do *estômago*. Se inicialmente ele almejava encontrar uma mulher elevada,

pertencente ao espaço citadino, no fim da história ele se contenta com Tomásia, uma rude camponesa, com quem decide *cultivar seu jardim*³⁴.

Tanto o narrado voltaireano quanto o camiliano contrapõem o idealismo das personagens em questão a *lições de realidade*, criando um conjunto de pequenas histórias em que os acontecimentos se precipitam com uma rapidez *clownesca*. As inquietações e anseios das personagens são simplificadas até atingirem o nível da anedota. Com efeito, a ingenuidade que os fomenta é asfixiada pelo riso. Desse modo, os pressupostos otimista e romântico que povoavam o imaginário de Cândido e Silvestre, respectivamente, são esvaziados e apresentados como irrealizáveis.

Além das flagrantes afinidades observadas entre as personagens desses escritores, bem como as semelhanças concernentes à construção da estrutura enunciativa, compete ainda sublinhar algumas referências que Camilo fez a Voltaire. Na introdução que escreveu para *A Mulher Fatal*, o romancista português deixa entrever que essa obra foi influenciada pelo legado voltaireano, notadamente no que diz respeito ao aproveitamento dos mecanismos da sátira e do riso. No decorrer dessa introdução, Voltaire aparece como um dos mestres da tradição satírica ocidental, “o ridente que transfigurou a Europa”³⁵. Ao finalizar *A Brasileira de Prazins* (1882), Camilo faz outra menção explícita ao iluminista francês, afirmando: “O meu romance não pretende reorganizar coisa nenhuma. E o autor desta obra estéril assevera, em nome do patriarca Voltaire, que *deixemos este mundo tolo e mal, tal e qual era quando cá entramos*”³⁶. Em *Cenas da Foz* (1857), ele expressa o desejo de cultivar seu romance “caldeado na forja onde Voltaire açacalou as armas com que feriu no coração o ridículo”³⁷. Por fim, é oportuno mencionar ainda a alusão feita n’*A Caveira da Mártir* (1875), em que Camilo admite o arremedo dos procedimentos cômicos do romance voltaireano.

As referências acima evidenciam o contato efetivo de Camilo com a obra de Voltaire, com também certo interesse em realizar um trabalho de absorção criativa dessa obra no interior de suas produções. Cabe, portanto, determinar em que medida o texto voltaireano influenciou o camiliano; o quanto autor de *Amor de Perdição* conhecia o legado do filósofo de Verney; o modo pelo qual esse legado é recuperado no âmbito da literatura portuguesa do século XIX; e, em que medida a incorporação e/ou diálogo com a narrativa setecentista contribui para a implantação do romance no Portugal oitocentista. Embora muito promissora, essa possibilidade de estudo ainda se apresenta como uma lacuna. Sua execução certamente possibilitará o redimensionamento do cenário literário português do século XIX, demonstrando que Camilo Castelo Branco

projetou e efetuou, ao longo da sua obra, um projeto estético-literário alternativo às gerações de escritores desse período, que articularam grande parte das suas produções a um projeto político-social que visava à regeneração de Portugal.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Eric. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Camilo e a revolução camiliana*. Lisboa: Quetzal Editores, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética A Teoria da Literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras Completas*. Porto: Lello & Irmão, 1982-1994. (17vol.).
- _____. *A Mulher Fatal*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1968.
- _____. *A Brasileira de Prazins*. Porto: Lello & Irmão, 1991.
- _____. *Cenas da Foz*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1971.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana*. Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo, 1976.
- CAMPEDELLI, Samira. Introdução. In: *Amor de Perdição*. Lisboa: Ática, 1997.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2001.
- FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, Cabeça e Estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FRANÇA, José Augusto. *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1978.
- _____. *Situation de Camilo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- MENDONÇA, Antonio Lopes de. *Memórias de um doido*. Lisboa: IN-CM, 1982.
- MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. São Paulo: Boitempo, 2003.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Da Literatura Portuguesa como interpretação de Portugal. In: *Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de literatura Portuguesa*. Curitiba: ABRAPLIP, 2003.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Camilo entre tempos: trajetórias historiográficas. In: *Anais do I Encontro Paulista de Professores de Literatura Portuguesa*. São Paulo, 2005.

SANTOS, Maria Eduarda Braga dos. *Do Diálogo ao dialogismo na obra de Camilo Castelo Branco*. Familiarção: Centro de Estudos Camilianos, 1999.

SARAIVA, Antônio José. *Herculano e o liberalismo em Portugal*. Lisboa: Bertrand, 1950.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1996.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

SIMÕES, João Gaspar. *História do romance português*. Lisboa: Estúdios Cor, 1969.

SOBREIRA, Luis. *Uma imagem do campo literário português no período romântico através dos best-sellers produzidos entre 1840 e 1860*. Évora: Atas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 2001.

VOLTAIRE. *Oeuvres complètes*. Paris: Librairie Hachette, 1876-1908.

_____. *Memórias*. Rio de Janeiro : Imago, 1995.

NOTAS

¹ Bakhtin, 1998, p. 164.

² Ibidem, p. 427.

³ Sobreira, 1998, p. 02.

⁴ Moretti, 2003, p. 197.

⁵ Baptista, 1988, p. 71-72.

⁶ Ao longo deste texto o termo *romanesco* (a) será usado como sinônimo de romance, distinguindo-se do uso habitual de muito críticos, segundo o qual *romanesco* designaria o tipo de literatura que antecedeu o romance.

⁷ Vale ressaltar que Alexandre Herculano e Almeida Garrett praticaram também outros gêneros de escrita, tais como a poesia, o teatro e a historiografia.

⁸ Note-se que, em Portugal, os movimentos romântico e liberal surgem simultaneamente, e em estreita articulação.

⁹ Lourenço, 1978, p. 86-87.

¹⁰ Baptista, op. cit., p. 74.

¹¹ Além de Alexandre Herculano e Almeida Garrett, é possível fazer referência a outros escritores, contemporâneos a eles, que também empreenderam esforços no sentido de produzirem romances, particularmente históricos. Tome-se como exemplo os casos de Oliveira Marreca, com as narrativas históricas *Manuel de Sousa Sepúlveda* (1843) e *O Conde Soberano de Castela* (1844); Rebelo da Silva, cuja tentativa culminou com *Rausso por Homízio* (1842), *Ódio Velho não Cansa* (1848), seguindo a linha do romance histórico.

¹² Baptista, op. cit., p. 77.

¹³ É importante lembrar que o programa ao qual esteve subordinado o projeto romântico não tinha um teor passadista, ao contrário, alvejava a reforma do país no âmbito do presente, todavia, a construção ficcional a que ele foi submetido inculcou-lhe esse teor.

¹⁴ Saraiva, 1950, p. 148-149.

¹⁵ Mendonça, 1982, p. 60-62.

¹⁶ Ao conceber a personagem *Eurico* da obra homônima, Alexandre Herculano afirma que tinha a intenção de construir um semideus. Ora, tal concepção é própria da epopéia, na qual o herói se livra do fardo terrestre, à custa de duras penas ou em penosas peregrinações, rompe o encarceramento humano e conquista a pátria e/ou ideal almejado (cf. Lukács, 2000, p. 57). Em contrapartida, o herói do romance emerge de um hiato entre a realidade e o ideal, sendo a almejada totalidade estreitada em idílio.

¹⁷ cf. Lukács, 2000, p. 60.

¹⁸ João Gaspar Simões, em seu livro *História do Romance Português*, faz um inventário mais completo dos romancistas dessa época, todavia, dado o curto espaço de que se dispõe no corpo deste projeto, não será possível fazer alusão a todos, restando-nos apenas apresentar os que mais se destacaram.

¹⁹ Baptista, op. cit., p. 97.

²⁰ É oportuno lembrar que Camilo era visto como o fundador do romance português já na sua época. Em 1872, Antônio Feliciano de Castilho dedica a tradução que fez da peça *Les Femmes Savantes*, na qual afirma que o autor de *Amor de Salvação* é o criador do romance nacional.

²¹ Ilustra bem essa recusa a uma corrente político-ideológica específica o episódio em que Camilo publica, entre os anos de 1852 1853, dois poemas: o primeiro em louvor a D. Miguel (absolutista) e o segundo lamentando a morte de D. Maria II (liberal).

²² Baptista, 1988, p. 143.

²³ Se por um lado o texto camiliano não se submete a uma corrente ideológica, política ou religiosa, por outro não significa que esse texto não mantenha com o discurso político, ideológico e religioso uma relação particular, de modo a assimilá-los, reproduzi-los, parodiá-los. Em suma: eles não lhe são indiferentes, todavia, não se fixa neles, de modo a fazer-lhes apologia.

²⁴ *Anátema* é considerado por muitos críticos como sendo efetivamente o primeiro romance português.

²⁵ Castelo Branco, 1982, p. 10-11.

²⁶ Moretti, op. cit., p. 201.

²⁷ Baptista, op. cit., p. 127.

²⁸ Esses aspectos foram estudados durante o projeto de mestrado *A ficção camiliana: a escrita em cena*, que desenvolvi com apoio da FAPESP.

²⁹ Franchetti, 2003, p. 31-32.

³⁰ É preciso ter em mente que o romance do século XVIII conciliava observação da realidade diária com certo exagero engraçado, com uma fantasia extravagante, de modo que ainda não há um limite bem delineado entre o verdadeiro e o imaginário, como ocorre no século seguinte.

³¹ A relação com textos setecentista não exclui a possibilidade de diálogo com produções coetâneas, o que não faz parte dos objetivos deste trabalho.

³² A escolha de Voltaire pode ser justificada, entre outras razões, pelo fato de ainda não haver um estudo que dê conta da possível influência desse escritor sobre Camilo. A possibilidade de estabelecer uma relação comparativa entre esses escritores foi apenas vagamente aludida por Eduardo Lourenço (1985) e Jacinto do Prado Coelho (2001).

³³ Voltaire, 1995, p.45.

³⁴ Faz-se necessário aqui pontuar a existência de outras possíveis linhas de similaridades entre as obras de Camilo e Voltaire, tais como a construção da personagem, a reflexão metaficcional inserida no interior das narrativas, entre outras, a serem exploradas no decurso desta pesquisa.

³⁵ Castelo Branco, 1968, p. 11.

³⁶ Idem, 1991, p. 151.

³⁷ Idem, 1971, p. 10.

HISTÓRIA E MELANCOLIA: UMA LEITURA DE *O MOSTEIRO*, DE AGUSTINA BESSA-LUÍS

Nathalia Gonçalves Fernandes Pereira - UFF¹

INTRODUÇÃO

Pensar Literatura sem pensar em História é uma tarefa de certa forma árdua, sobretudo se focarmos nosso estudo em autores que fizeram de certos fatos históricos a motivação para suas obras como Agustina Bessa-Luís. Sabe-se que a Literatura não corresponde a uma verdade histórica, mas que pode utilizá-la a seu bel-prazer de forma a recriar outra verdade, que já não é mais histórica, senão ficcional.

Se considerarmos que a Literatura é a manifestação do imaginário de uma determinada época, perceberemos que a História, em alguma medida, já se faz presente no processo criativo do artista. Contudo, este não é o foco de nosso trabalho. O que se pretende nesse trabalho é compreender como a reinterpretação de determinado acontecimento histórico se dá na literatura portuguesa contemporânea que, de forma recorrente tem se valido da presente necessidade de problematização do passado para trazer luz às perspectivas futuras.

Para início de estudo, ater-nos-emos apenas em *O Mosteiro* e, devido à brevidade desse trabalho, buscaremos analisar a obra partindo de uma perspectiva barroca, já que nesse romance, a releitura do passado português – pautado no mito sebastianista – se faz por meio de artifícios e conceitos barrocos. Não se trata de afirmar que o Barroco ainda se faz presente em Portugal, mas de perceber como Bessa-Luís, através de temas e recursos comuns ao Barroco, revisou o mito sebastianista.

É importante esclarecer que não estamos certificando que tal autora tenha empregado técnicas barrocas de forma consciente, todavia certos aspectos estão presentes em *O Mosteiro* e interessa-nos estudá-los, partindo da concepção benjaminiana de príncipe, melancolia e ruína.

1. A OBRA COMO UM TODO

¹ Mestranda em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal Fluminense.

Ao apresentar a vida de Belchior, *O Mosteiro* realiza um intrigante trabalho de desvelamento da figura de Dom Sebastião, rei português desaparecido na Batalha de Alcácer-Quibir em 1578. Dividido em cinco partes – “Belchior”, “O viveiro”, “Os doidos”, “A sedução”, “O medo” – tal obra narra as relações familiares que envolvem Belchior e as transformações por que passa São Salvador, lugar de central importância para o enredo.

Numa progressão de idas e vindas, nas quatro primeiras partes de *O Mosteiro*, através de um narrador de terceira pessoa onisciente, tomamos conhecimento da biografia de Belchior e de sua necessidade de estudar a vida de Dom Sebastião numa tentativa fracassada, como veremos adiante, de atender a seus anseios existenciais. Somente na última parte conseguimos entender a que se prestou o relato da vida de Belchior e deparamos com outra obra dentro de *O Mosteiro*: é a obra sebastica de Belchior que se apresenta. É interessante notar que há uma mudança no foco narrativo que evidencia esse fato e passam a existir duas instâncias narradoras: Belchior e outro narrador maior, que não podemos afirmar se tratar do mesmo narrador das primeiras partes do livro. Aquele apresenta sua visão sobre a vida de Dom Sebastião e busca nos escritos árabes explicações para o desaparecimento desse rei e este a que chamamos narrador maior parece duvidar da veracidade dos fatos apresentados por Belchior.

Em “Belchior”, temos um pouco da origem genealógica do protagonista Belchior e, em “O viveiro”, vemos parte dos conflitos familiares desse personagem e compreendemos a rotina do viveiro da família de Belchior. “Os doidos”, apresenta a transformação do mosteiro em um hospício e parte da vivência da população de São Salvador, ao passo que, em “A sedução”, encontramos um Belchior mais maduro, envolvido sentimentalmente com Josefina, jovem misteriosa que parece lembrar Joana de Áustria, mãe de Dom Sebastião. Em “O medo”, as biografias de Belchior e Dom Sebastião aparecem misturadas.

A vida de Dom Sebastião, contada nessa parte, apresenta uma série de paralelos com a vida de Belchior. São esses paralelos que nos permitem inferir que, na verdade, Belchior é o duplo de Dom Sebastião e, sendo assim, bastaria ao leitor conhecer Belchior para conhecer Dom Sebastião. O fato de esses personagens possuírem avós de mesmo nome – Catarina – evidencia o que afirmamos.

Nesse momento, podemos entender melhor o porquê de Belchior desejar conhecer Dom Sebastião: conhecendo este, conheceria a si mesmo. Porém tal tentativa fracassa, já que não tem dados verdadeiros para o sumiço do Desejado. Se entendermos

Belchior também como representante do povo português, vemos o desejo e necessidade de subversão da História oficial para a compreensão do atual sentimento de melancolia português. O mosteiro é a grande testemunha dos fatos narrados na obra em análise. Desde o momento da ocorrida Batalha de Alcácer-Quibir ao presente da narrativa, o mosteiro personifica em sua decadência física a ruína histórica de Portugal. As noções de ruína e melancolia são as principais chaves de entendimento da diegese criada por Bessa-Luís.

2. HISTÓRIA, RUÍNA E TRANSFORMAÇÃO

Em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin apresenta duas concepções para história: história-natureza e história-civilização. Tais conceitos são por ele trabalhados ao longo de seu livro, já que acredita que a história é um dos conteúdos principais do drama barroco. Por história-natureza, entende-se destino, já que corresponde a um tempo que destrói o homem e, por história-civilização, a tentativa de lutar contra esse tempo que tudo destrói e conduz à morte.

O drama barroco, ao encenar a história-natureza, vale-se da alegoria para mostrá-la como algo natural. Seus personagens, em muitos casos, representantes de figuras da corte, encenam a naturalização da história-natureza ao passo que revelam a tentativa do homem em vencer o destino, concebendo-o de forma politizada, no sentido de querer organizá-lo e administrá-lo segundo sua vontade.

Ao apresentar a estrutura da corte, com base no pensamento de Opitz, Benjamin afirma que:

[...] o monarca não assume uma posição central na tragédia para protagonizar um confronto com Deus e o destino, ou para corporificar um passado imemorial, como chave para uma comunidade nacional viva, e sim para confirmar as virtudes principescas, denunciar os vícios principescos, explicar as manobras diplomáticas e as maquinções políticas.¹

Essa afirmação parece coincidir com um dos objetivos de *O Mosteiro*, já que nele encontramos a presença de um monarca, Dom Sebastião, que está muito além de uma simples corporificação do passado. Para entender essa relação, faz-se necessário refletir o conceito de história, ligando-o justamente a imagem alegórica de ruína. Tal imagem surge como forma de constatação de que contra a natureza-morte não é possível lutar e revela a decadência histórica de Portugal, confluindo com a relativização das verdades históricas, assunto já mencionado neste trabalho.

A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio.²

Como bem podemos notar, a ruína é marca indelével da passagem do tempo e das transformações inerentes a ela. Ela é inevitavelmente marca de declínio e degradação. O mosteiro, testemunha da história de Portugal, trás as marcas indeléveis de um tempo glorioso que não mais pode ser recuperado. O fragmento que segue abaixo elucida de forma satisfatória o que acabamos de expor:

Algum dia pensei que tudo o que se faz na vida é um cerimonial da loucura. Depois da morte de Josefina, voltei ao mosteiro duas ou três vezes. É extraordinário como só então dei conta das modificações ali acontecidas. Um rapaz que eu não conhecia abriu-me a porta; nada tinha no aspecto geral que indicasse anormalidade, e olhou para mim com expectativa e um pouco de reserva, tal como um porteiro faria. De repente, começou a babar-se. A água viscosa caía-lhe em fio da boca, e aquilo dava uma impressão, não de repugnância, mas de melancolia. O lugar carregado com o peso dos séculos, tinha a banalizá-lo capoeiras e casebres no encosto da cerca. Uma ramagem despida, com grandes varas soltas, acompanhava a margem do adro, rematando a norte pelo cruzeiro. O frio era húmido, musgos e conchilhos dos muros cresciam por todo o lado; já se viam algumas primaveras, dum branco ligeiramente tingido de verde.

Ali estava o mosteiro, o mesmo que properara com a derrota de Alcácer-Quibir [...]

No mesmo ano da batalha, frei Domingos Teixeira foi eleito primeiro abade do convento de S. Salvador, chamando-se o primeiro abade da Reforma. Produziram-se notáveis inovações; a cerca foi rodeada pelos muros que ainda hoje existem, e construíram-se dentro fontes e jardins. Também ali passou a funcionar uma escola de Humanidades. A torre, em que se abriam janelas para ampliar a sonoridade dos sinos, foi mais tarde restituída à traça original e totalmente desligada da igreja. Perdura agora na sua forma mourisca, uma vez construído outro campanário, era ali que partia a voz do almuadem chamando os crentes à oração. De resto, há vestígios dos costumes árabes ainda em S. salvador. Os lugares parecem aduares, com as mulheres vestidas de preto e o lenço amarrado até o meio do rosto. Uma promiscuidade feita de interminável conversação, um gastar o tempo sem desordem, um viver com amor distraído o quotidiano, sem ambições arrojadas, apenas em competição de vizinhança.³

Esse interessante excerto, permite-nos relacionar quase todos os aspectos temáticos até o momento tratados. Nele temos a imagem da ruína do mosteiro, outrora símbolo da grandiosidade portuguesa e o sentimento inexplicável de melancolia perante a consciência da fugacidade do tempo. Não é sem razão tal obra intitular-se *O Mosteiro*.

3. PRÍNCIPE MELANCÓLICO

Para introduzir esse tópico, acreditamos ser necessário, de início, esclarecer o ponto de vista defendido por Belchior acerca da semelhança entre seu primo José Bento e Dom Sebastião. À medida que ia escrevendo sua obra sebástica, Belchior encontrava pontos confluentes entre o jeito de ser de seu primo e do jovem rei. Não é à-toa que o narrador das primeiras partes do livro conta “Era da própria evolução de José Bento que Belche copiava os traços do rei”⁴. Por meio de enxertos como esse, podemos precipitadamente concluir que José Bento era o duplo de Dom Sebastião, contudo tal equívoco desfaz-se quando relativizamos a veracidade do que foi apresentado. Uma leitura no nível mais profundo do texto, revela que esse narrador de 3ª pessoa, muito mais impessoal e, ao mesmo tempo onisciente, relata a visão do Belchior para isso. E há um propósito para tal: ao entrar aparentemente na visão dos fatos de Belchior, esse narrador revela-nos a não total-confiabilidade no que é narrado no momento final de *O Mosteiro*. A dúvida no que exposto por Belchior é fundamental para o propósito da obra em estudo: o questionamento da versão oficial para o desaparecimento do rei Dom Sebastião.

Se pensarmos no sentimento de melancolia, que envolve Belchior, perceberemos que este é o elo que une muito mais este personagem a Dom Sebastião. O sentimento de melancolia, no sentido proposto por Benjamin, está atrelado às idéias de luto e príncipe. Vejamos como Rouanet, em notas de tradução de *Origem do drama barroco alemão*, sintetiza esse assunto:

O personagem central é o Príncipe. [...] Por isso a condição própria do príncipe é o luto. Como tirano, está exposto à conspiração, ao atentado, ao veneno. Como mártir está condenado ao ascetismo e ao sofrimento. A melancolia de Hamlet não é assim um traço isolado. Ela é a própria condição do Príncipe. As hesitações de Hamlet são típicas, em geral, do comportamento do Príncipe. [...] O verdadeiro nome dessa hesitação é acedia, a sombria indolência da alma, traço mais geral da sintomatologia melancólica. [...]

O cortesão [...] aparece como intrigante e como santo. [...] Como conselheiro leal, ele ajudava a combater a catástrofe. Ao trair, ele encarna a catástrofe: a rebelião e a morte.

Enfim, a corte é o espaço em que se dá a salvação secular, pela qual o Príncipe quer livrar os súditos das devastações da natureza-destino [...] ‘o lugar da eterna tristeza’.⁵

Como vemos, Benjamin trabalha luto e melancolia de forma alegarizada pela imagem do príncipe. Este, sendo soberano e capaz de comandar suas atitudes, sente-se incapaz de lutar contra o destino – morte. Dessa forma, Benjamin parece trabalhar com o luto, não pelo sentimento de perda, mas, pelo de dor: dor por não poder lutar contra a história-natureza do homem. A melancolia, nesse sentido, não corresponde a uma tristeza comum. Ela atrela-se à tristeza oriunda de razões não-físicas. Entendemos melhor isso a partir do seguinte trecho:

A alma não encontra em si nada que a satisfaça. Quando pensa em si mesma, não há nada que não a aflija. Isso a obriga a sair de si, procurando na aplicação às coisas exteriores, perder a recordação do seu verdadeiro estado. Sua alegria consiste nesse esquecimento, e basta, para torná-la miserável, forçá-la a ver-se e estar consigo mesma.⁶

O estudioso Eduardo Lourenço parece tratar de melancolia, em seu artigo, “Melancolia e saudade”, sob o mesmo aspecto de Walter Benjamin:

[...] a melancolia – porque não é uma modalidade, entre as outras, da sensibilidade e do sentimento, mas uma manifestação estrutural do ser humano, afetado pela sua relação com o tempo – não pode ser confundida com expressões contingentes da nossa existência como a tristeza e a nostalgia. A tristeza e a nostalgia têm causas, origens e motivações identificáveis na ordem da experiência empírica dos homens.⁷

Transpondo essa imagem de príncipe melancólico para *O Mosteiro*, vemos Dom Sebastião, e conseqüentemente Belchior, seu duplo, como príncipe que desempenha seu papel e que se sente preso a ele. Ele é livre para mandar, mas escravo por ter de seguir sua condição de príncipe. A vida é um grande teatro e Dom Sebastião é o grande protagonista dele. Vejamos como essa situação se dá no fragmento abaixo:

A hereditarietà em D. Sebastião tem traços duma comovente exortação, é o frenético pudor de Joana a louca, que esconde apetites e paixões; é a soberba passiva dessa formosíssima Izabel de Portugal. O príncipe é um homem, com todas as perfeições somadas das mulheres dessa casa ilustre e que se apuraram que é o egoísmo com credibilidade. No entanto, o príncipe tem um coração de cera. A ruína vem muitas vezes dessas naturezas feitas para obedecer, para ocupar postos medíocres em que possam experimentar as pequenas aspirações sem chegarem a conhecer a ficção total, ou seja, a utopia. D. Sebastião, como príncipe burocrata, com algumas fraquezas e a cabeça um pouco vazia, capaz de afeções consumadas que os conselheiros tomariam como liberdades fugidias, e com razão, não teria levantado problemas ao reino. Mas foi tomado pela cauda do cometa que anuncia novos tempos e que periodicamente aparece entre duas idades; ele está destinado a

desmentir a realidade numa época em que tudo o constitui honra e sensibilidade duma civilização não passa de superficialidade. É isso o que torna as suas empresas desastrosas; vive num erro contínuo, como no teatro, em que a reflexão desmente o próprio engano. Ele não exclui a ilusão do acto meditado. A ficção em que se instala é tão bem assegurada que os seus amigos e jovens vassallos aderem a ela. São o seu público. Habitaram-se àquele rei de palco que desempenha para eles papéis que provocam o envolvimento e que produzem o efeito duma arte acabada. Ele não é na realidade um rei; adopta a natureza dum rei, não deixando que isso se pareça completamente à realidade”.⁸

Neste belo fragmento, o príncipe é Dom Sebastião. É importante esclarecer, que Dom Sebastião é o príncipe no sentido benjaminiano, não por ser por si mesmo príncipe, mas por apresentar as características tratadas por Benjamin relacionadas à questão da impotência diante da natureza-destino, luto e melancolia. O cortesão é representado pelas mulheres da casa ilustre e a corte corresponde aos amigos e jovens vassallos. As mulheres são aquelas que contribuem para a realização da catástrofe – no caso da obra estudada, o desaparecimento do príncipe – e a corte finge acreditar que Dom Sebastião é capaz de livrá-la da natureza-destino. Usamos o termo fingimento, porque Dom Sebastião é um rei de palco, que finge vencer um problema – a morte – que não pode ser solucionado.

O luto decorre justamente da impossibilidade do príncipe vencer a natureza-destino e tal sentimento serve para dar razão a sua vida marcada pela melancolia. Para Benjamin, “O luto é o estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter da visão desse mundo uma satisfação enigmática.”⁹. É o luto que leva Dom Sebastião a enfrentar a melancolia e a confrontar seus próprios medos. Sobre isso, também fala-nos Benjamin:

No drama barroco, somente Hamlet é espectador das graças de Deus; mas o que elas representam para ele não lhe basta, pois apenas seu próprio destino lhe interessa. Sua vida, objeto do seu luto, aponta, antes de extinguir-se para a providência cristã, em cujo regaço suas tristes imagens passam viver uma existência bem-aventurada. Só numa vida como a desse Príncipe a melancolia pode dissolver-se, confrontando-se consigo mesma.¹⁰

Num olhar superficial, poderíamos acreditar que a melancolia de Dom Sebastião decorre seria oriunda de seus medos e, se assim fosse, não poderíamos pensar no conceito de melancolia de Benjamin. Observemos o trecho abaixo:

Por exemplo, o medo das praias escuras encontra-se na criança de dois a cinco anos. É uma defesa visual em estado de vigília. Ora nós vemos D. Sebastião freqüentar a praia à noite, assim como o denso bosque, isto sem razão senão duma originalidade, algo ininteligível. Afastado o pressuposto do vício, resta o enfrentamento do medo que acaba por se tornar obsessivo. Todo o comportamento de D. Sebastião tem esse cunho de auto-acusação da fobia e que, por tão intensa, acaba na melancolia.¹¹

Nesse trecho, podemos encontrar a necessidade de enfrentamento de seus medos por Dom Sebastião. O fato de seu medo ser tão intenso leva Dom Sebastião à melancolia inerente a sua condição de príncipe.

A idéia de que Dom Sebastião, para além de ser um príncipe melancólico e enlutado, ser um príncipe forjado, pode ser evidenciada através do seguinte excerto:

Os mestres decerto não o querem sábio; basta-lhe que seja prudente. Mas Sebastião tem um objectivo; não é triunfar, é impressionar. A sua forte inclinação narcísica leva-o a procurar louvores onde um príncipe deve conhecer apenas honras. O seu estilo é pior do que um mau-caráter, porque é inventado. Aos oito anos, falava como um iluminado; diz coisas doudas quando devia dizer coisas escusadas. Aos doze, deixa-se vencer por um certo gosto pícaro, como o afirma o episódio na cozinha do convento.¹²

E mais adiante:

[...] D. Sebastião sai do palácio sozinho, para se embrenhar nas matas, tão escuras que fariam medo a um cavaleiro mais prudente. Vagueia nesse ermo, sem companhia, nem a da sua alma, que a não tem. Tem só um indiscriminado desejo de aplauso, e, para isso, enfrentaria todos os riscos. Ele é a imitação do herói [...]¹³

As palavras “inventado” e “imitação” revelam e reforçam a noção de Dom Sebastião com um grande ator de carácter inventado e melancólico desde a infância. Necessita de aplauso para vencer seus medos, embora se saiba manipulado pelo cortesão.

CONCLUSÃO

Mostrando a história portuguesa como um grande palco, imerso por uma trama barroca, *O Mosteiro* contribui para a contestação das verdades históricas e demonstra a necessidade de descobrir aquilo que foi silenciado, não só pelo pela versão oficial para o

desaparecimento do Desejado, um dos epítetos do rei Dom Sebastião, porém pelo transcorrer do tempo.

Essa tentativa de recriar as lacunas deixadas pela História, leva-nos a pensar no processo de construção do mito sebastianista pelo imaginário português, mito visto como representação de uma peça em que Dom Sebastião é o ator principal, responsável por encarnar a figura do príncipe enlutado.

Valendo-se de artifícios, esse texto só pode ser entendido como inacabado se considerarmos que sua mensagem é uma desdobra pautada na constante dialética entre autor e leitores. Do ponto de vista estritamente narrativo, as narrativas completam-se e, assim sendo, a narrativa inicial encerra-se junto à de Belchior.

A autora Agustina Bessa-Luís, em *O Mosteiro*, realiza um percurso de morte. Partindo da impossibilidade de luta contra o tempo, os aspectos barrocos presentes na obra apontam para a ruína ao passo que desvelam a história portuguesa.

A morte, vista como inevitável, revela a decadência em que os portugueses se encontram e contribui para o objetivo da obra de questionar a versão oficial para o desaparecimento de Dom Sebastião. O questionamento da versão oficial presta-se a desalienação, numa tentativa de limpar o céu português do nevoeiro a que estão envolvidos.

A autora trata de morte como forma de mostrar a falta de sentido da atual vida portuguesa. Nesse sentido, a morte não é vista por um viés negativo, mas como caminho necessário para a reflexão, apontando para a necessidade de uma vida mais autêntica sem o apelo ao passado glorioso, já que este não pode mais voltar. É necessário o desapego ao passado, hoje em ruínas, para construção de perspectivas futuras.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*: tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BESSA-LUIS, Agustina. *O mosteiro*. 4. ed. Lisboa: Guimarães Editora, 1995.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NOTAS

¹ Benjamin, 1995, p. 86.

² Benjamin op. cit. p. 199-200.

³ Bessa-Luís, 1995, p. 287-288.

⁴ Bessa-Luís op. cit. p. 164.

⁵ Benjmin op. cit. p. 30-31.

⁶ Benjamin op. cit. p. 166.

⁷ Lourenço, 1999, p. 20.

⁸ Bessa-Luís op. cit. p. 227-228.

⁹ Benjamin op. cit. p. 162.

¹⁰ Benjamin op. cit. p. 180.

¹¹ Bessa-Luís op. cit. p. 239.

¹² Bessa-Luís op. cit. p. 224.

¹³ Bessa-Luís op. cit. p. 228.

SALTA-POCINHAS E A CRIANÇA LEITORA E CRÍTICA EM PORTUGAL

Neila Brasil Bruno - UESC¹

A literatura infantil é, antes de tudo, imaginário, lúdico; ou melhor, podemos dizer que é a arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. A partir desta definição, Coelho afirma que:

“Literatura é uma linguagem específica que, como toda linguagem, expressa uma determinada experiência humana, e dificilmente poderá ser definida com exatidão. Cada época compreendeu e produziu literatura a seu modo.”¹

Assim, conhecer esse “modo” é, sem dúvida, perceber a singularidade de cada momento.

A partir da obra *Romance da Raposa* de Aquilino Ribeiro é possível conhecer os ideais e valores da revolução republicana. Esta obra foi publicada em 1924, com ilustrações de Benjamin Rabier, e oferecida por Aquilino Ribeiro a Aníbal (primeiro filho do escritor). Republicano convicto, em sua literatura escrita para crianças não deixou de transmitir as marcas de seus ideais.

Na dedicatória do livro feito para seu filho o autor apresenta a obra como um pequeno presente deixado no sapatinho de Natal. É interessante analisarmos as primeiras reflexões que o autor faz neste momento sobre a protagonista da história a raposa Salta-Pocinhas:

Aí fica, meu homem, no teu sapatinho de Natal, esta pequena prenda. Aceita-a com os meus beijos de pai, que ao Menino Jesus vou pedir perdão do pecado, pois que a raposa é matreira, embusteira, ratoneira, e ele apenas costuma brincar com pombas brancas e um branco e inocente cordeirinho.²

¹ Neila Brasil Bruno é graduada em Letras (2007) pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Jequié-BA). É Especialista em Leitura, Interpretação e Produção Textual (2009) pela Faculdade do Sul (FACSUL) e Mestranda na área de Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Atualmente participa do grupo de Pesquisa História da Literatura e História da Leitura.

No *Romance da Raposa*, o autor opta pelo mundo da natureza, ou seja, pelo mundo da natureza animal. Para ele os contos de fada representavam um perigo, preferindo mostrar para as crianças leitoras um mundo que estivesse voltado para a realidade. Por exemplo, a raposa Salta-Pocinhas não media esforços para sobreviver ainda que fosse preciso enganar a outros personagens que também faziam parte da história. Para Ribeiro era justo não falsificar a protagonista, pois acreditava que a verdade agrada muito mais as crianças. O autor português afirma que:

Meu livro tende a mostrar às crianças a quem me dirijo, acima dos dez anos, o mecanismo interno da astúcia, um pouco a astúcia de Ulisses, havida, sob determinados aspectos, como boa e sempre admirável e por extensão a velhacaria social. Sendo assim, era preferível que se conhecesse “a hipocrisia a que nos surpreenda tal a víbora, escondida num tufo de ervas ou mesmo de flores, quando pomos o pé”.³

De acordo com Rocha⁴, pensar nas crianças e nos problemas com elas relacionados implica a necessidade de ter em primeira linha valores do futuro. Segundo ela não se nasce com amor ou desamor pela leitura, pois ambos são gerados no confronto, precoce ou tardio. E a função dos elementos criativos de uma obra não pode ser rejeitada, pois será ela a componente provocatória para a relação afetiva inerente ao amor ou desamor à leitura. É neste contexto que podemos considerar o *Romance da Raposa*, obra muito rica sob todos os pontos de vista. Escrita a pensar nas crianças, nesta obra, o autor integra os bichos, como seres de sentimentos: “Nos dias de abundância, lembra-te dos velhos pais, Salta-Pocinhas!_Gemeu o raposão, com a lágrima no olho.”⁵ Sendo assim, os atos da vida animal são humanizados, de forma que os bichos surjam movidos por estas mesmas ações praticadas pelos homens. Ribeiro, no *Romance da Raposa*, confere pensamento humano, sentimentos e linguagem aos animais, como se estes fossem pessoas. Dessa forma, são “representadas” na obra as misérias e o desequilíbrio da sociedade portuguesa.

Ao longo da história são atribuídas a Salta-Pocinhas características que se exigem a quem queira viver no difícil mundo dos bichos. Percebemos desta forma, a dura realidade que exige adaptação dos seres ao meio. As situações e circunstâncias que Salta-Pocinhas vive são organizadas segundo uma ordem cronológica, desde a sua infância até a sua velhice. Uma das primeiras dificuldades pela qual a personagem passa é a despedida da casa dos pais e a falta de comida e de abrigo, ao vivenciar essa experiência a raposa pede ajuda ao D. Salamurdo que lhe nega: “Não tenho nada que

dar, mas, tivesse eu galinhas ou patas aos montes, sob pena de para aí apodrecerem, não era para você que vem empestar-me a casa.”.⁶

Tomemos como análise um trecho bastante significativo:

Além disso, sentia cada vez mais as torturas da fome, como se um cão estivesse a roer-lhe as entranhas; sentia também, grande raiva contra o egoísta do Salamura, ao qual não era certo, haver com o seu ardil expulsado da toca. Por isso, desenganada, a tudo perder ou ganhar, a Salta-Pocinhas bateu à aldraba da pavorosa moradia.⁷

Neste fragmento fica claro que a raposa já angustiada de passar por dificuldades e ao mesmo tempo não tendo encontrado ajuda de ninguém, arquiteta um plano contra o teixugo, já que ela não tem mais nada a perder. Salta-Pocinhas durante toda a trama só poderá contar com a sua própria esperteza e perseverança. Durante a narrativa a raposa vinga-se do Salamura aconselhado ao lobo que, como remédio, se aplique a pele de um teixugo recém-esfolada:

— Olhe meu senhor, quer que eu lhe diga? Mando-lhe pôr sobre o carão, na parte dorida a pele de um teixugo; mas a pele de um teixugo ainda quente, acabadinha de esfolar. — Ah! — Foi remédio abençoado, melhor que o boticão! O ilustríssimo pai de Vossa Mercê ficou livre da mazela para nunca mais.⁸

Após este episódio, enganado, o lobo trata de vingar-se contra a raposa deitando-lhe bando de guerra. No entanto, gorada, esta tentativa, o lobo trata de apanhar a Salta-Pocinhas na única fonte que durante uma estiagem não secara, porém a esperta raposa engana o lobo disfarçando-se de bicho palheiro. Tanto a segunda e terceira tentativa do lobo de apanhar a raposa são frustradas, pois este nada consegue.

Todas as aventuras e peripécias da raposa Salta-Pocinhas estão relacionadas à busca de alimento e abrigo, e a sobrevivência física é a grande questão assegurada pelas ações da personagem. No *Romance da Raposa*, a astúcia é a única arma que a Salta-Pocinhas tem para manter-se viva, sobre este tipo de narrativas, Coelho afirma que:

São narrativas que (...) têm como eixo gerador uma problemática social (ou ligada à vida prática, concreta). Ou melhor, trata-se sempre do desejo de realização do herói (anti-herói) no âmbito socioeconômico, através de conquistas de bens, riquezas, poder material etc. Geralmente, a miséria ou a necessidade de sobrevivência física é o ponto de partida para as aventuras da busca.⁹

É utilizando de sua astúcia e de artimanhas que a Salta-Pocinhas vai vencendo os obstáculos que surgem no transcorrer da narrativa. Tanto o lobo quanto a raposa são predadores e dentro do romance um sempre tenta vencer o outro, desta forma, a raposa de tudo faz para se libertar do jugo do lobo. O que ocorre, no entanto, é que o lobo acaba se tornando uma vítima repetida e continuada da raposa. A protagonista vai sobrevivendo às dificuldades, quase sempre bem disposta e criando saídas para vencer os obstáculos que lhe são propostos.

Na obra, a raposa é caracterizada por outros personagens: “Ora, ora, meu senhor, as raposas são uma corja de invencioneiras, trapaceiras, e disso não passam.”¹⁰; Compreendendo melhor a personagem Salta-Pocinhas, é interessante prestarmos atenção em um dos aspectos do seu perfil, surge na personagem um caráter pícaro, que pode ser comprovado através da forma como a personagem faz para sobreviver. Em *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, Ferreira destaca a característica do pícaro:

Não obstante, o pícaro tem logo de início um aspecto timbrado. É criatura mais ou menos andrajosa que se dedica a ofícios desprezíveis ou transitórios, quase sempre nómada, embora talvez se entendesse também o ladrão comum e a simples busca-vidas.¹¹

Este caráter pícaro pode ser notado na personagem Salta-Pocinhas em vários momentos, pela variedade de manhas, pela sagacidade da personagem que, quando não precisa de sustento, zomba dos animais inespertos ou brutos. Pelas suas artimanhas, o lobo é desmascarado quando se finge morto e a Salta-Pocinhas descobre a armadilha.

A raposa é capaz de encontrar os mais inesperados e astuciosos recursos para manter a sua sobrevivência, empregando táticas consideradas pelos outros como desonestas para garantir os seus interesses, e é isso que acontece ao longo de toda a trama. Quando, por exemplo, depois de enganar o lobo, comer as papas dos mateiros, ainda consegue ser por ele carregada nas costas:

E tanto gemeu a raposa, tanto se carpiu, tão de negro pintou a sorte do lobo,
se viessem a dar com ela, que o machacaz a carregou ao lombo, dizendo:
Seja em desconto dos meus pecados!
E lá ia ele, tropeça acolá, e a comadre a trautear:
Anda-me, raposinha,
Gaitera das gaiteras,
Comeste-las bôas papas
E vais às cavaleiras!
Que raio de Cantarola é essa? – perguntou o Lobo, suspedendo a marcha e de
soslaio deitando à zorra um olhar terrível.

Vou a rezar a ladainha dos santos.
Falava em papas? – voltou ele, não dissipadas de todo as suas suspeitas.
Sim, nos santos papas, compadrinho, para que nos guiem a porto de
salvação!¹²

No trecho acima podemos notar uma das ações ardilosas realizada pela raposa Salta-Pocinhas, sempre enganando o lobo, este tipo de ação está ligada a necessidade de assegurar a sobrevivência, mesmo que de forma arriscada e perigosa. A partir destes aspectos podemos considerar o *Romance da Raposa* como um romance pícaro, já que a protagonista, desenvolve uma série de artimanhas para lidar com as pressões e dificuldades do meio em que vive.

O romance é dividido em duas partes na primeira parte é intitulado com “A Raposinha” e na segunda parte como “A comadre”. A Salta-Pocinhas é a única personagem que é apresentada nas suas várias idades repartidas em juventude (primeira parte) e maioridade (segunda parte). Na segunda parte da narrativa a Salta-Pocinhas ainda continua enfrentando dificuldades e perigo, é nesta parte que a raposa acaba de enviudar-se, sente medo de sair e passa por variados problemas como: é emparedada pelo bicho-homem, porém consegue libertar-se enganando o bufo e o gato bravo; abre uma escola para os raposinhos, no entanto esta mesma escola é fechada depois de uma irrupção de caçadores, além de ser desprezada pelas outras raposas.

Ainda podemos entender a raposa como metáfora do povo português, considerando que entre os anos de 1910 a 1933 o país viveu um dos períodos mais conturbados da sua história, de trocas de governos uns após outros, numa enorme instabilidade política, sendo que a situação econômica em Portugal era difícil, e a população vivia em péssimas condições sociais. É interessante notar como o autor português cria uma personagem (a raposa) que de certa forma pode ser a representação da nação portuguesa e de suas dificuldades. Sendo assim, no ato da leitura podem ocorrer diversas representações, sobre isto Iser defende a seguinte idéia:

Na sequência das representações durante a leitura, um objeto imaginário se apresenta contra o pano de fundo de um outro que já pertence ao passado. O objeto ocupa sua posição na sequência, abrindo-se novamente para sentidos que não eram constituídos quando ele tinha sido formado pela primeira vez e ligando-se ao subsequente objeto imaginário. Dada a extensão temporal da leitura, o novo objeto se desloca para o passado e passa por modificações, inscrevendo estas naquele objeto da representação que está presente no momento. Para ser eficaz, cada um desses objetos precisa tornar-se passado.¹³

Lendo o *Romance da Raposa* a partir de reflexões feitas por Iser perceberemos que no ato da leitura a obra abre espaço para as mais diversas representações, desta forma, a Literatura representa para o leitor, não apenas o espaço para viver e imaginar novas aventuras, mas também a realidade cultural, política e social de um determinado lugar.

É interessante ressaltar que entre os animais da floresta as formas de tratamento evidenciam até mesmo a origem “social” a que estes pertencem, por exemplo, o lobo D. Brutamontes e teixugo D. Salamurdo, estes assumem títulos de nobreza, outros, no entanto, constituem a plebe como o urso, os cavalos e até mesmo a raposa. Dentro deste contexto, a plebe não medirá esforços para proclamar a república, enquanto o lobo é tido por morto:

Não há dúvidas: o corpanzil do lobo jazia por terra branco, mortuário, funerário,e, sobre ele, os bichos sapateavam. _ Comadrinha_ dizia uma voz_ vem-lhe dar um piparote..._Prima_ tornava a outra_ Olha que boa pança para embainhar o chifarote!¹⁴

Tomando em consideração os ideais do autor, perceberemos que se estabelece na narrativa um conflito entre a raposa e o lobo, o que nos permite perceber algumas representações como, por exemplo, “a substituição da monarquia da bruteza (reinado do lobo) pelo reinado da inteligência (reinado da raposa) poderia aplicar-se à passagem do Estado português da monarquia para a república.”¹⁵

Ao longo da narrativa a raposa sempre enfrenta obstáculos, mas com toda a sua manha ela consegue assegurar o sustento vital, tanto para ela, quanto para seus três filhos. Um acontecimento surpreendente é o fato de o lobo ter feito as pazes com a raposa Salta-Pocinhas depois que os bichos decidiram proclamar a república, no entanto essas pazes não duram por muito tempo, já que mais uma vez a raposa trata de enganar o lobo.

O *Romance da Raposa* é uma narrativa tipicamente insólita, basta pensarmos nos bichos falantes e na raposa que tudo faz para sobreviver, até mesmo quando tudo parece está perdido para ela. Na obra é possível percebermos o diálogo dos animais entre si e com outros animais, que se revela em um tema particularmente rico. Sendo assim, o *Romance da Raposa* é de uma inovação enorme dentro da literatura, através dele as crianças leitoras podem conhecer sobre a terra, os bichos, sobre lutas e adversidades. Ao término da narrativa sempre esperta e perspicaz a Salta-Pocinhas

consegue uma “reforma” em troca de libertar os bichos do “monstro”. A frase final do livro deixa-o aberto, na perspectiva de que as aventuras maravilhosas da raposa parecem ser contadas continuamente denovo: “E a Salta-Pocinhas viveu ainda anos, farta, mimosa como rainha mãe, muito querida dos cachorrinhos, a quem contava lindas histórias que começavam deste jeito: “Uma vez, tínhamos ido assaltar o poleiro do juiz de paz...”¹⁶

Depois deste rápido percurso pela obra o *Romance da Raposa*, cremos que este pode ser considerado um texto ideológico que permite a criança leitora conhecer a terra, os bichos e a cultura. Encontramos no romance, características picarescas, considerando que a raposa Salta-Pocinhas luta pela sua sobrevivência andando de um lado para o outro na sua labuta diária. O *Romance da Raposa* é uma obra muita rica sob todos os pontos de vista, além de que o privilégio do mundo animal é flagrado na sua autenticidade, percebe-se na obra uma riqueza da linguagem e do estilo, o que faz com que o leitor sinta-se próximo ao texto, aprendendo a ter prazer com a leitura.

REFERÊNCIAS

COELHO, Nelly Novaes. **Aquilino Ribeiro: *Jardim das Tormentas, gênese da ficção aquilina***. São Paulo: Quíron, 1973.

_____. Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. 5. ed. rev. São Paulo: Ática, 1991.

FERREIRA, João Palma. **Do Pícaro na Literatura Portuguesa**. Biblioteca Breve, Volume 59, 1ª edição, 1981.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético** – vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 1999.

METZELTIN, Michael. **Introdução à leitura do Romance da Raposa: Ciência do texto e sua aplicação**. Livraria Almedina, Coimbra, 1981.

RIBEIRO, Aquilino. **O Romance da Raposa**. 1961. Livraria Bertrand, S.A.R.L., Lisboa.

ROCHA, Natércia. **Breve História da Literatura para Crianças em Portugal**. Biblioteca Breve, Volume 97, 1ª edição, 1984.

NOTAS

¹ Coelho, 2000, p.27.

² Ribeiro, 1961, p.8.

³ Idem, 1961, “Marginália”: p.170.

⁴ Rocha, 1992, p.12.

⁵ Idem, 1961, p.18.

⁶ Idem, 1961, p.30.

⁷ Idem, 1961, p.38.

⁸ Idem, 1961, p.40.

⁹ Coelho, 1987, p.14.

¹⁰ Idem, p.35.

¹¹ Ferreira, 1981, p.8.

¹² Idem, 1961, p. 142.

¹³ Iser, 1999, p. 77.

¹⁴ Idem, 1961, p.64.

¹⁵ Metzeltin, 1981, p. 118.

¹⁶ Ribeiro, 1961, p.166.

O NARRADOR, A CRÔNICA E O LEITOR: MACHADO DE ASSIS E EÇA DE QUEIRÓS CRONISTAS

Nelson de Jesus Teixeira Júnior - UESC¹

O século XIX foi bastante representativo para o Brasil e Portugal, não apenas pela fortuna crítica literária deixada para nós hoje, por muitos escritores da época desses respectivos países, mas, também, pelo contato e “transformação” que o jornal impresso viabilizou aos seus respectivos leitores e espaços de habitação. Esse artigo discutirá, por meio de alguns recortes das narrativas machadianas, “Bons Dias!”, e trechos das crônicas queiroseanas, “Echos de Paris”, como os processos de interlocução entre esses textos assinados por Machado de Assis e Eça de Queirós dialogaram com os padrões de produção e recepção vigentes no oitocentos. Refletiremos, também, acerca das artimanhas postas nas páginas jornalísticas, enquanto formas de se construir novos paradigmas de gosto literário, criando o gosto pela leitura.

Antes mesmo de partir para análise das referidas narrativas machadianas e queiroseanas, vale pensar no traço marcante desse impresso que circulavam os textos a serem analisados, o qual por meio da: “Realidade evoca toda discursividade: o dado a ver, a apresentação [...] do mundo a equacionar-se entre o real, simbólico e imaginário, no jogo do signo em sua tripartição”¹. Logo, esse impresso trazia para dentro de si uma outra realidade redimensionada entre o real, simbólico e imaginário que, terminava tendo um caráter de continuidade construtiva na relação com o interlocutor, o qual estabelecia relação com seu cotidiano, consigo mesmo e com o seu devir. Entretanto, conforme formos refletindo no decorrer desse texto, notaremos que em alguns momentos essa tripartição apresentará traços mais acentuados: ora real, ora simbólico, mas sempre convidando o imaginário do interlocutor a elaborar novos sentidos.

Na série de narrativas intitulada de “Echos de Paris” podemos perceber que o cronista depositava enorme atenção aos feitos ocorridos na França do século XIX, o que não lhe inviabiliza estabelecer relações com o cenário português e, ainda, exercer sua

¹ Nelson de Jesus Teixeira Júnior é graduado em Letras (2008) pela Universidade Estadual de Santa (Ilhéus-BA) e Mestrando, também em Letras, pela mesma universidade. Atualmente participa do grupo de Pesquisa História da Literatura e História da Leitura.

leitura acerca dos acontecimentos que os interlocutores portugueses viviam ou sabiam. Esse traço da narrativa queirosiana já nos dá pistas de uma imprensa lusa oitocentista que se preocupava com a atualização dos fatos, interno ou externo, que os seus leitores recebiam por meio do jornal. Em uma de suas narrativas o cronista escreve sobre a França lançando um olhar diferente àquela considerada, por muitos da época, “modelo” de beleza, pensamento e modernidade a ser seguida. Entretanto, o cronista parece querer dialogar com seu interlocutor provocando-o a ver de maneira diferente a França pintada por muitos:

Um americano, muito engenhoso, já afirmou que o que caracterizava a civilização francesa era ser uma civilização completa, acabada, com todos os pontos sobre todos os ii. O conceito é agudo e brilhante. Mas não parece verdadeiro; porque cada semana, através da França, se inaugura alguma coisa que faltava — uma estrada, um aqueduto, um porto, um farol. Sobretudo, estatuas de grandes homens.²

Aqui, o narrador entende o país francês como uma nação inacabada não apenas de grandes obras, mas também, de grandes homens. Essa última ausência convida ao interlocutor português visitar, por meio do imaginário coletivo e individual, à grandiosa lista de representações dos “grandes heróis” portugueses como: D. João, D. Sebastião, Vasco da Gama... heróis que, por outro lado, conforme o cronista deixa implícito, os franceses não tinham em grande fartura.

Muito embora nesse trecho em discussão o cronista não estabeleça relação entre França e Portugal, também não impossibilita que seu interlocutor assim o faça, haja vista que, o narrador deixa suspensa a possibilidade de relações ao focar a ausência de grandes homens: “[...] inaugura alguma coisa que faltava [...] Sobretudo, estatuas de grandes homens.”³, ausência que não se configurava no lado português, principalmente se esse interlocutor recorresse ao sentimento saudosista típico do leitor português oitocentista.

Constantino Paleólogo, em seu livro **Eça de Queirós e Machado de Assis**, apresenta um traço da escrita do escritor luso, apontando para sua preocupação com seus interlocutores em “varrer” qualquer tipo de linguagem e informação ornamentária, típica de parte dos românticos, para apresentar a realidade conforme acontecia e era vivida no cotidiano:

Eça combatia pelo seu próprio direito de libertação. A sua geração já não tolerava, por mais tempo, as fórmulas românticas, onde a realidade vinha

mascarada e deformada pelas falsas concepções impostas pela censura da alma social.⁴

Essa forma de atualizar o interlocutor será recorrente nesses textos de Eça aqui estudados, visto que o cronista não abre mão de estabelecer diálogos com seu leitor e, ainda, de levar ao seu interlocutor as mais variadas formas de realidades, principalmente, as que normalmente eram veladas.

Essa discussão em torno do espaço francês e português possibilita-nos refletir sobre o primeiro trecho da crônica machadiana, em que o narrador traz para o leitor um outro panorama de habitação, o Rio oitocentista, inserindo na narrativa parte das festividades locais que deveriam não apenas ser presenciadas, mas, também, lidas de maneira reflexiva por aqueles que participavam de tais acontecimentos. Entretanto, mesmo convidando o leitor, por meio do seu sentimento de pertença, a adentrar no texto, o narrador não abre mão de fazer sua própria leitura e, por conseguinte, provocar seu interlocutor a fazer o mesmo frente ao texto:

Toda a gente contempla a procissão na rua, as bandas e bandeiras, o alvoroço, o tumulto, e aplaude ou censura, segundo é abolicionista ou outra coisa; mas ninguém dá a razão desta coisa ou daquela coisa; ninguém arrancou aos fatos uma significação, e, depois, uma opinião.⁵

Conforme visto no trecho acima, o narrador não reproduz o cotidiano de forma simples e contemplativa, ao invés disso, relê o acontecido de maneira que o mesmo aparece enquanto uma nova realidade, isso, por conta do olhar dado ao fato como recurso utilizado com fins de seduzir seu interlocutor.

É preciso lembrar que no presente texto há uma alusão ao ato de ler enquanto forma partidarista e ideológica: “segundo é abolicionista ou outra coisa”⁶, o que para o cronista, não provoca uma intervenção ideal em que o leitor construa uma significação acerca do lido. Então, o ato de ler para o narrador consiste em dialogar com o texto, ao invés de dialogar apenas consigo mesmo.

Vale lembrar que a série de crônicas “Bons Dias!” circulou no espaço carioca entre os anos de 1888 e 1889, época em que, não apenas o Brasil, como vários outros países, estavam passando por mudanças sócio - políticas. Nessas narrativas o cronista aproveitava para dialogar com seu interlocutor, atualizá-lo acerca dos acontecimentos nacional e internacional, inserir no texto fatos históricos tratados sobre o crivo da

ficcionalidade e, por fim, introjetar representações de leitores e leitura nas referidas crônicas.

Sonia Brayner em seu texto “Machado de Assis: um cronista de quatro décadas” aponta para o perfil desse escritor machadiano e o tipo de leitor a ser procurado e, principalmente formado, no dezenove brasileiro: “O folhetinista novato vai testar seus recursos de linguagem nessa faina constante, aprendendo a difícil arte de controlar um leitor de atenção arisca, a organizar transições contínuas entre assuntos díspares, a ser inteligente e sagaz [...]”⁷. Nesse caso, não sei se a palavra “controle” soe tão bem para o interlocutor machadiano, por que não dizer “convida”, já que, conforme percebido nessa citação, o cronista construía em seu texto percursos a serem trilhados de forma reflexiva e, às vezes, de maneira desobediente e independente por parte do leitor oitocentista carioca.

Esse convite aberto à leitura do interlocutor sobre o seu espaço de habitação é também um estratagema do cronista queiroseano. Em outra narrativa de Eça, o narrador convida o leitor a pensar nos acontecimentos festivos, os quais eram decretados pela lei e praticados pelo povo sem a devida reflexão. Nesse caso, o cronista aponta para um tipo de interlocutor que não apenas dialogue com o texto, como também, aplique essa leitura feita ao seu próprio *habitat*, o que o narrador faz no texto:

[...] festas decretadas, impostas por lei, nunca se tornam populares, nem duram, porque são horrivelmente fictícias. É o que sucede com os aniversários de Constituições. Nos primeiros tempos, quando ainda vivem os homens que fizeram a Constituição, lá se vão pondo pelas janelas alguns molhos de bandeiras, e lá se acendem algumas centenas de lanternas [...] Depois os anos passam, pouco a pouco se vai esquecendo o fato mesmo de que existe uma Constituição [...] Em Lisboa, a festa da proclamação da Carta Constitucional será reduzida a quatro lampiões [...] Na verdade, já ninguém sabe que há uma Carta Constitucional.⁸

Nesse trecho acima, podemos perceber que o narrador reflete sobre essas leis impostas de cima para baixo e, por conseguinte, caem no esquecimento. Com isso, podemos perceber que o cronista aponta o povo como o construtor de seus próprios motivos a serem festejados. O que se configurava como uma afronta aos desejos da elite da época, a qual, em sua grande maioria, buscava uma sociedade “mecanizada” e irreflexiva.

Nessas narrativas em estudo, tanto de Machado quanto de Eça, podemos entender que a história, enquanto ato político instituído por lei, não deveria ser dada como acabada, posto que era o leitor o “maior” receptor (ou “celebrador”) de tais fatos,

o que resulta em um diálogo de dois pólos: lei (texto) e povo (leitor). Nisso, os cronistas terminavam desenhando a atividade do interlocutor oitocentista português e brasileiro de não apenas ler e celebrar, mas, ainda, de “construir” e refletir sobre seu próprio espaço de vivência e leitura.

Em outra narrativa machadiana, nos deparamos com a descrição do narrador sobre si mesmo, o qual busca explicitar sua intelectualidade ao intitular-se leitor desde sua infância e considerar-se, ainda, leitor de seu *habitat*. Nesse trecho, há uma alusão ao ato de leitura como um traço de inteligência e, também, de sagacidade, posto que, para o narrador, ler implica muito mais do que simplesmente decodificar. Com isso, o cronista acaba convidando o interlocutor oitocentista a se comportar como um leitor que não se restringisse apenas ao espaço físico escolar e ao que o professor sugerisse como leitura:

Aos cinco anos (era em 1831), como já sabia ler, davam-nos no colégio a Pátria [...] com as mesmas doutrinas políticas que ainda hoje sustenta. A minha alma, que nunca se deu com política, dormia que era um gosto; mas os olhos não, esses iam por ali fora, risonhos, aprobatórios.⁹

Vale ressaltar que, a política que o cronista afirma não se dar muito, não se refere ao ato de politizar-se (se posicionar de forma plural) acerca do mundo e das coisas, mas, à ação de regras políticas oitocentistas (em grande parte, vindas da europa) que disciplinavam e apontavam sempre para o sujeito político ideológico.

Ainda acerca desse trecho em discussão, é preciso lembrar que nessa época a educação enquanto espaço físico de ensino era rarefeita e privilégio de poucos, entretanto, conforme visto no trecho anterior, o cronista parece dar pistas daquilo que deveria fazer o interlocutor que não teve acesso amplo ao espaço físico escolar e acadêmico: buscar ser leitor do seu próprio *habitat* e dos acontecimentos que rodeavam o espaço fluminense. Logo, aqui fica a idéia implícita de que ler é, também, construir novas páginas do seu próprio espaço de habitação.

Esse redimensionamento do ato de ler possibilita-nos pensar acerca do imaginário: “A visão imagística da imaginação não é, portanto, a impressão de objetos em nossa “sensação” [...] tampouco é visão ótica, no sentido próprio da palavra, senão a tentativa de representar-se o que na verdade não se pode ver como tal.”¹⁰. Conforme reflete Iser, a visão imagística da imaginação permite “ver” o que não está evidente aos olhos, conduzindo-nos com isso, a perceber que por meio do imaginário o interlocutor

vai além do visível. Essa atividade descrita, evocada pelo teórico alemão, remete ao imaginário enquanto ação interventiva sobre o que se lê e permite entender que por mais “fechado” que pareça o texto ou qualquer objeto a ser lido, o interlocutor pode ampliar seus *horizontes de expectativas* durante a recepção, o que nos permite enxergar o imaginário enquanto uma ação imprescindível no ato da leitura.

Retornando à análise da narrativa de Eça de Queirós, Ernesto da Cal observa em seu livro **Língua e Estilo de Eça de Queiroz** outra marca da escrita de queiroseana, a brevidade sintática, traço que faz de crônicas como essas em análise, um texto veloz – sem muitas interrupções – mas, repleto de palavras cheias de significados e, paradoxalmente, abertas a novos acréscimos de sentidos por parte do seu leitor:

Uma das características mais nítidamente definidas do seu mecanismo sintático [...] é a limitação propositada do léxico [...] Mas esta economia quantitativa o obriga [...] a extrair desse vocabulário até à última essência das possibilidades significativas que cada palavra contém, e, em segundo, a forçar cada uma delas a novas acepções, totalmente inéditas, por meio de alianças sutis e choques combinatórios.¹¹

O cronista desses textos querosianos não via o significante e o significado como ferramentas que construía o texto de forma acabada, mas, como instrumentos que levavam a narrativa ao encontro daquele que elaboraria outros sentidos, o interlocutor oitocentista luso.

Em outra crônica da série “Echos de Paris” o narrador ao refletir sobre assuntos diversos, transita principalmente sobre o papel exercido por alguns jornais ao “bisbilhotar” os comportamentos públicos. Ao abordar esse assunto, o cronista termina desenhando-se como leitor de impresso e, ainda, desenhando a ação daqueles que comemoravam a festividade da semana santa como ideal para tomar as devidas culpas frente ao que o jornal poderia apontar como problema:

Estamos na Semana Santa, e é de bom exemplo que cada um rosne o seu meia culpa e cubra a cabeça de uma pouca de cinza. Além d’isso, queridos amigos e confrades no pecado, esta carta, em que contritamente aponte alguns dos vícios mais dissolventes dos jornais, a sua superficialidade, a sua bisbilhotice, o seu partidarismo, vícios que os tornam tão pouco próprios para serem lidos pelo homem justo, já vai copiosamente larga — e eu tenho pressa de a findar, para ir ler os meus jornais com delícia.¹²

Nesse trecho citado, podemos perceber certa dose de ironia do narrador ao considerar apto, apenas os “justos” a não lerem os jornais que apontavam o caráter social e político dos leitores lusos que dialogavam com essas narrativas em estudo. Com isso, o cronista apontava para um justo “inexistente”, o que implica afirmar que todos deveriam ler o impresso e, conseqüentemente, vir a ser apontados e “transformados” pela voz enunciativa do jornal... Quem não se lembra da célebre frase de Jesus: “Jogue a primeira pedra quem não tiver nem um pecado”, nesse caso da narrativa, “Pare de ler quem for justo”...

É preciso lembrar, ainda, o tipo de funcionalidade desenhada para o impresso nessa época, o qual parece ter a ação de mapear não apenas os acontecimentos de dentro e de fora de países como Portugal e Brasil, como também, de construir perfis de leitores ficcionais que agissem em seu espaço de vivência como um ser ativo e reflexivo que pudesse interferir na construção de seu *habitat* e de si mesmo.

No último trecho em análise da narrativa de “Bons Dias!”, o narrador discute acerca das ações que fugiam do espaço carioca, e que, mesmo distante, mantinham relação com alguns acontecimentos do Brasil. Trata-se da polícia brasileira e a inglesa. Nesse texto o cronista constrói uma relação entre a polícia e a galinha bastante próxima, posto que, a galinha tem a dificuldade de beber água por conta de sua pevide – película que aparece na língua das aves – e, no caso da sociedade carioca, sua “pevide” era a polícia, a qual servia apenas para cumprir as ordens da elite burguesa, impedindo a construção de um cenário mais democrático e acessível a todos. Segue o texto em discussão:

Vive a galinha com a sua pevide. Vamos nós vivendo com a nossa polícia. Não será superior, mas também não é inferior à polícia de Londres, que ainda não pôde descobrir o assassino e estripador de mulheres. [...] Eu, desde algum tempo, ando com vontade de propor que aposentemos a Inglaterra... Digo, aposentá-la nos nossos discursos e citações.¹³

A relação entre as polícias brasileira e inglesa não se dá apenas como ato comparativo, mas, o narrador faz uma leitura acerca dos atos da polícia de um grande país do velho mundo e, no final, deixa clara a idéia de supremacia nacional local, haja vista que, se a Inglaterra não resolve seus próprios problemas, por que ainda continuar tendo esse país como referência para o Brasil?.

No referido texto de “Bons Dias!” o cronista discute, ainda, sobre fatos que cercavam o espaço internacional – como é o caso de Jack estripador – o que aponta para uma imprensa e crônica que não apenas refletia sobre o cenário do Rio, como também, se preocupava em atualizar seu interlocutor acerca das informações que vinham do velho mundo e tinha relação com fatos que aconteciam, ou poderiam acontecer, aqui no país.

Logo, conforme percebido nas análises feitas nos textos querosianos e machadianos, tanto o cronista de Machado de Assis quanto o de Eça de Queiroz buscavam estabelecer relação dialógica com seus interlocutores, não apenas atualizando-os com os acontecimentos do seu dia-a-dia, como também, levando-os a “ler” espaços distantes como França, Inglaterra... que tinha relação com seus respectivos *habitat*. Esses cronistas construídos pelos citados escritores, edificavam, ainda, várias estratégias discursivas que eregiam um “entre-lugar” no espaço do jornal impresso. Nesse “entre-lugar” se encontravam os perfis de leitores reais e possíveis, dimensões cotidianas reais e ficcionais... o que lançava sobre essas narrativas estudadas uma função que transcende ao ato puro de decodificação do lido.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Bons Dias**. Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: HUCITEC, 1997.

BRAYNER, Sonia. In: Machado de Assis: um cronista de quatro décadas. CANDIDO, Antônio. **A crônica**. O Gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campina – SP, UNICAMP, 1992.

DA CAL, Ernesto Guerra. **Língua e Estilo de Eça de Queiroz**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

QUEIRÓS, Eça de. **Echos de Paris**. Porto: Livraria Chardron, 1920.

GOMES, Mayra Rodrigues. **Jornalismo e ciências da linguagem**. São Paulo, Edusp, 2000.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético** – vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 1999.

PALEÓLOGO, Constantino. **Eça de Queirós e Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.

NOTAS

¹ Gomes, 2000, p.34 – 35.

² Queirós, 1920, p. 55.

³ Queirós, op. cit., p. 55.

⁴ Paleólogo, 1979, p. 41.

⁵ Assis, 1997, p. 56.

⁶ Assis, op. cit., p. 56.

⁷ Brayner, 1992, p. 410 – 411.

⁸ Queirós, op. cit., p. 64 – 65.

⁹ Assis, op. cit., p. 74.

¹⁰ Iser, 1999, p. 58.

¹¹ Da Cal, 1969, p. 75.

¹² Queirós, op. cit., p. 202.

¹³ Assis, op. cit., p. 126.

O PASTOR AMOROSO: UM ECO PESSOANO CONVERGINDO PARA ‘COORDENADAS DA POESIA LÍRICA NO SÉCULO XXI

Nildecy de Miranda Bastos - UFBA*

Só uma grande intuição pode ser bússola nos descampados da alma; só com um sentido que usa da inteligência, mas não se assemelha a ela, embora nisto com ela se funda, se pode distinguir estas figuras do sonho na sua realidade.

(Fernando Pessoa)

Para a pesquisadora Maria Aliete Galhoz, em introdução ao livro *O eu profundo e os outros eus*, “a obra de Fernando Pessoa é de uma complexidade e fixidez que dificultam qualquer interpretação garantida e certa” (p. 16). Essa afirmação vai ao encontro de outra, do crítico Michael Hamburger, para o qual “a verdadeira questão para o leitor de poesia é *como* determinado poeta está pensando num poema particular ou em parte de um poema, e como esse modo de pensamento funciona em relação à totalidade do que o poema realiza” (p. 27). Buscando solucionar o impasse do lado de cá, isto é, do ponto de vista do que, como leitor, se pode ler na obra pessoana, somos levados a considerar palavras Emil Staiger, que teoriza sobre a existência “de um remanescente da existência paradisíaca na poesia lírica” (1975, 23).

Para tanto, Steiger se refere a certa necessidade de compreensão sem conceitos, quando ouvimos, no poema, os sons e os ritmos tocados pela disposição do poeta. Em “O pastor amoroso”, conjunto poemático que integra a obra assinada pelo heterônimo pessoano Alberto Caeiro, encontramos a encenação de um ritmo que destoa do cenário contemporâneo, em vista da densidade e tensão que este sugere ao tratamento dado à poesia lírica, mediante a qualidade de percepção estética própria ao contexto atual.

“O pastor amoroso” evoca a exceção e as dissonâncias. A primeira delas é própria dissonância entre o texto do poema e a obra do heterônimo Alberto Caeiro, já que este se caracteriza por uma rejeição à subjetividade e à metafísica, propondo, em sua simplicidade essencial, deixar-se guiar por uma motivação apolínea na forma de ver

* Doutora em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura pela UFBA – Universidade Federal da Bahia.

o mundo. Entre “O guardador de rebanhos” e o de “O pastor amoroso”, ambos assinados pelo heterônimo Alberto Caeiro, estabelece-se, portanto, uma polaridade entre a serenidade concêntrica do primeiro e certa distração do segundo. Em “O pastor amoroso” há alguma desordem, provocada pela interferência da emoção. Neste poema, Caeiro sai da sua personagem disciplinada e se deixa influenciar pelo mundo sensível, através da experiência amorosa, como se lê nos versos:

O pastor amoroso perdeu o cajado,
E as ovelhas tresmalharam-se pela encosta. (p. 167)

Esses versos parecem contrastar com os seguintes, antológicos, de “O guardador de rebanhos”:

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos.
E com as mãos e os pés

Os versos de “O pastor amoroso” remetem a uma movimentação da subjetividade, por via da alteridade. Um sujeito tocado pelo sentimento amoroso se desloca de uma perspectiva de concentricidade objetiva e sua percepção se dilui, dispersando o ser antes reunido e agora entregue às imagens construídas sob os efeitos de seu estado enamorado. Seu modo de amar é agora “de outra maneira mais comovida e próxima...” (p. 166).

O sujeito poético de “O guardador de rebanhos” eliminando os vestígios da subjetividade, volta-se para a fruição direta da Natureza, buscando as sensações das coisas tais como são. Opõe-se radicalmente ao intelectualismo, à abstração, à especulação metafísica e ao misticismo, negando o mistério, o oculto.

A dissonância entre o pastor de espírito recolhido em “guardador de rebanhos” e o pastor cujos sentidos se dispersam sob o efeito do estado lírico em “O pastor amoroso” se transformará, no entanto, em mera aparência, se reconsiderarmos o poema em termos de perceber que, sob interstícios dessa possível diferença, insinua-se uma convergência de aspectos ligados ao mistério, ainda que, numa passagem de “O guardador de rebanhos”, o eu-lírico pessoano tenha-nos deixado a seguinte reflexão: “O mistério das cousas? Sei lá o que é o mistério! O único mistério é haver quem pense no mistério” (p. 139). Confessamente avesso à metafísica, esse sujeito poético se põe, do mesmo modo, distante do pragmatismo da realidade imediata. Seus sentidos parecem se

deixam desfrutar de um estado paradisíaco, o mesmo que, por outra estratégia de percepção, preenche os sentidos do sujeito poético em “O pastor amoroso”.

Assim, portanto, subjetividades em trânsito no cenário do mundo contemporâneo ecoam na dicção pessoana pelo viés de uma necessidade antiga. Nessa ressonância, apresenta-se um componente lírico em desacordo com o tratamento estético dispensado à poesia contemporânea, própria de um cenário dessacralizado e cruel, em que os homens, mergulhados num crescente ceticismo, desacreditam dos elementos que remetem à esfera do sagrado, do mito e do mistério.

Fernando Pessoa escreveu os textos de que ora tratamos ainda nos anos iniciais do século XX. As circunstâncias de modernidade de lá para cá se transformaram, com a utilização cada vez mais intensa dos processos tecnológicos, com as descobertas surpreendentes na área da engenharia e da genética, o que tornou a vida dos seres humanos cada vez mais atrelada a uma estrutura de comunicação que uniformiza os modos de viver.

A poesia lírica se depara, hoje, com códigos estéticos próprios, mediante a noção de ‘categorias negativas’ descrita por Hugo Friedrich em sua “Estrutura da lírica moderna” (1978). Conforme esse autor, a poesia moderna passou a buscar uma nova originalidade, na substituição do quadro idealizante pela anormalidade, pois a poesia recorre a fórmulas de

desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentinidade brutal, deslocamento, modo de ver astigmático, estranhamento (FRIEDRICH, 1978, 22).

A categoria do feio no mundo moderno já não significa, para Hugo Friedrich, apenas uma oposição ao belo, mas um valor em si: “O grotesco deve aliviar-nos da beleza e, com sua ‘voz estridente’, afastar sua monotonia” (FRIEDRICH, 1978, 32).

Essa estética do avesso não perpassa os versos de “O pastor amoroso” em que há um sopro respiratório pouco comum ao ritmo do homem das metrópoles atuais, muito mais afeito ao fragmentarismo e à inadaptação próprias ao poema “Tabacaria”, do heterônimo pessoano Álvaro de Campos.

Colhemos em “O pastor amoroso” o lirismo de versos longos expressos num ritmo sereno, cuja largueza provém do estado de espírito de um sujeito lírico arrebatado e, como tal, distanciado dos acontecimentos da vida comum. O sujeito lírico desse

poema permanece na “falsa verdade” proporcionada pelo amor que o invade e que o recarrega para retornar à realidade de modo consciente, conservando a serenidade:

Quando se ergueu da encosta e da verdade falsa, viu tudo:
Os grandes vales cheios do mesmo verde de sempre,
As grandes montanhas longe, mais reais que qualquer sentimento,
a realidade toda, com o céu e o ar e os campos que existem, estão presentes.
(e de novo o ar, que lhe faltara tanto tempo, lhe entrou fresco nos pulmões)
E sentiu que de novo o ar lhe abria, mas com dor, uma liberdade no peito. (p. 167)

Toda a estrofe transcrita reflete a característica de um modo de olhar que vê o mesmo de uma maneira nova, em que as qualidades do sentir se refinam em presença do incidente. No caso do poema em análise, tal incidente é o encantamento proporcionado pelo amor. O amor provoca uma espécie de desastre – o desacostumamento, o que ocorre como nos lembra Freud em seu texto “O estranho” (????) “quando passamos a rever as coisas, pessoas, impressões, eventos e situações que conseguem despertarem nós um sentimento de estranheza, de forma particularmente poderosa e definida” (p. 284). De modo singular, o verso “e de novo o ar que lhe faltara tanto tempo, lhe entrou fresco os pulmões”, aponta para uma nova maneira de perceber o mundo, porque o ar que faltara ao eu lírico sempre estivera lá, embora ele não tivesse dado conta disso. O estranho é nesse caso o mesmo, re-embalado pelo encantamento, resgatado do seu desgaste cotidiano.

Esse processo de estranhamento tem a ver com uma espécie de busca da origem, com uma instância que faz o mundo renascer fresquinho, em estado de paraíso, em cada ato de percepção. Essa é, aliás, uma função da poesia, que existe para instaurar o desconcerto pela via do impacto das imagens, ou do entrelaçamento dissonante dos ritmos.

“O pastor amoroso” articula dissonância e desconcerto, que se traduz na sugestão de existir poeticamente, apesar do desafio de estar inserido num mundo veloz e fragmentário, movido por uma organização que nos cobra eficiência, racionalismo, e competência para constantes respostas automáticas. O desconcerto se dá pela proposta - inusitada para o nosso contexto - de um existir consciente, que busque atender a uma necessidade de plenificação do homem. A dissonância se dá, em princípio, pelo descompasso entre o apelo utilitarista dos eventos da vida cotidiana e a reivindicação da possibilidade de exercitar um olhar estranho, o que não significa uma forma de se tornar alheio, pois o eu-lírico afirma: “Não me arrependo do que fui outrora/ Porque ainda o

sou” (166). Tais versos, de certo modo, podem ser lidos como percepção de que é possível exercitar um viver em poesia, sem deixar de responder às necessidades da vida prática.

Há, porém, um modo de lê-los mais distanciado do senso comum, isto é, o conteúdo desses versos nos remete à noção do poder educador da obra de arte, descrita por C. G. Jung quando este se refere à relação dos arquétipos com a tradição: “Partindo da insatisfação do presente, a ânsia do artista recua até encontrar no inconsciente aquela imagem primordial adequada para compensar de modo mais efetivo a carência e a unilateralidade do espírito da época” (2001, 130).

A imagem compensatória é encontrada em “O pastor amoroso” através da presença do outro, conforme os versos:

O amor é uma companhia
Já não sei andar só pelos caminhos,
Porque já não posso andar só.
Um pensamento visível faz-me andar mais depressa
E ver menos, ao mesmo tempo gostar de ir vendo tudo.
Mesmo a ausência dela é uma coisa que está comigo
E eu gosto tanto dela que não sei como desejar.

Se não a vejo, imagino-a, e sou forte como as árvores altas.
Mas se a vejo tremo, não sei o que é feito do que sinto da ausência dela.

Todo eu sou qualquer força que me abandona,
Toda a realidade olha para mim como um girassol com a cara dela no meio.
(167)

O estado amoroso que permite ao eu-lírico “ver menos, e ao mesmo tempo gostar de ir vendo tudo” o faz “forte como as árvores altas”. Embora ele se disperse, pois ele mesmo afirma em seguida que perdeu o cajado e que, por isso, “as ovelhas tresmalharam-se pelas encostas”, o saldo de sua aventura é positivo:

Quando se ergueu da encosta e da verdade falsa, viu tudo:
Os grandes vales cheios do mesmo verde de sempre,
As grandes montanhas longe, mais reais que qualquer sentimento,
A realidade toda, como o céu e o ar e os campos que existem, estão presentes.
(E de novo o ar, que lhe faltara tanto tempo, lhe entrou fresco nos pulmões)
E sentiu que de novo o ar lhe abria, mas com dor, uma liberdade no peito.

Emil Staiger (1975) compreende que “deve haver em criações líricas tantas estruturas métricas quantos possíveis climas a expressar-se”. O clima distenso expresso no poema “O pastor amoroso” é encenado na amplitude de versos longos e na sugestão de um movimento respiratório tranqüilo. Há uma harmonia completa entre tom e

mensagem nesse texto, como se pode verificar no trecho anteriormente transcrito, em que a linguagem, despojada de tensões, soa com a luminosidade conferida pela presença abundante de vogais abertas. Há uma leve sonoridade, que perpassa a longitude dos versos, apoiada na aliteração.

Resgatar o clima instaurado pelo poema abre espaço para trocas implicadas numa releitura do passado em presença de circunstâncias atuais, em que um cuidado deve mediar os discursos da experiência humana, para que a subjetividade possa expressar-se.

REFERÊNCIAS

FREUD, Sigmund. *O estranho*. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. V. III. Rio de Janeiro-R.J., editora Imago. 1996.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. São Paulo: Duas cidades, 1978.

JUNG, Carl G. *O espírito na arte e na ciência*. Trad. Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 2001.

PESSOA, Fernando. *O Eu Profundo e os Outros Eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975 (Biblioteca Tempo Universitário, p. 16).

O VERSO RELIDO NOS VERSOS DE OUTRO VERSO: DE POETAS, LEITURA E POESIA EM MOÇAMBIQUE

Otavio Henrique Meloni - UFF¹

Cada escritor cria os seus precursores

Jorge Luis Borges

As palavras do escritor argentino nos remetem a uma das mais interessantes questões que envolvem o fazer literário e seus desdobramentos de leitura: O quê e como lêem os escritores? Por vezes, quando lemos um romance ou alguns versos, nos esquecemos de que todo texto se encontra repleto de referências e citações, ainda que, em alguns momentos, isso não seja perceptível na pele da escrita. Porém, a escrita é sempre um gesto posterior ao da leitura. E as relações que as duas atividades podem exercer ultrapassam, muitas das vezes, aquilo que acreditamos ter compreendido ou apreendido do texto que acabamos de ler. A leitura, portanto, pode ser uma via de muitos caminhos, não só interpretativos de si mesmos, mas ressignificados em textos outros.

Mas o pensamento de Borges ainda nos alerta para uma outra questão, não de menor importância: como as leituras pessoais dos escritores interferem na sua escrita? Sabemos que um texto, a partir do momento que é “recortado” para integrar outro contexto, assume novos significados, pois se desprende, ainda que não completamente, de sua raiz inicial. Porém, há algo que envolve os dois textos para a formação de um novo espaço de significação: o que encontraremos da comunhão harmônica entre o texto pinçado de outra obra e o que está sendo construído. Compagnon nos fala sobre essa propriedade da citação:

¹ Doutorando do programa de pós-graduação em letras da UFF e bolsista CAPES.

A citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me apropriado dela. Também a sua assimilação, assim como o enxerto de um órgão, comporta um risco de rejeição contra o qual preciso me prevenir e cuja superação é motivo de júbilo. (...) A citação é uma cirurgia estética em que sou ao mesmo tempo o esteta, o cirurgião e o paciente: pinço trechos escolhidos que serão ornamentos, no sentido forte que a antiga retórica e a arquitetura dão a essa palavra, enxerto-os no corpo do meu texto (como as papeletas de Proust). A armação deve desaparecer sob o produto final e a própria cicatriz (as aspas) será um adorno a mais. (COMPAGNON, 2008, pp. 37 –38)

A citação, pois, acaba assumindo um papel fundamental para as respostas que aqui buscamos, já que está na sua essência a “criação” de um espaço anterior ao texto ao qual os escritores nos remetem incondicionalmente. É neste mesmo espaço que encontraremos seus precursores, como se refere Borges na epígrafe, “inventados” – através das citações e das referências textuais – pelos próprios escritores. Esta aparente inversão do processo criativo acaba por nos colocar diante de um novo problema: o que devemos ler antes? A pergunta se torna extremamente retórica já que, nesse caso, a ordem cronológica vai ser derrubada pela lógica do processo sugerido. Vemos-nos nas mãos do autor e em seus olhos, sendo guiados em sua escrita por suas leituras e assim não podendo tomar decisões precipitadas sobre o que nos propomos a ler.

Tal processo de composição literária não é nenhuma novidade em sistemas literários já consolidados, como o português, o brasileiro, os de língua inglesa, etc. Porém, o que nos chama a atenção é como um território ainda dominado por preceitos coloniais tão rígidos consegue ir à contramão de um processo natural de assimilação e incorporar, em sua composição, tantos e distintos referenciais. Falamos de Moçambique, ainda em sua perspectiva colonial, vivendo um instante de profunda repressão cultural e de literatura de divulgação panfletária. Um espaço aparentemente impróprio para experimentações e expansões do imaginário local desenhado sobre os anseios pessoais e coletivos. É neste cenário que começamos a perceber diversidade em que a poesia moçambicana se estabelece, lê o seu momento sócio-histórico e busca, na cultura universal, traços formadores de uma identidade literária.

Se o caminho da poesia moçambicana nos parece distinto do seguido pelas letras das outras colônias portuguesas em África, não nos espanta que assim tenha acontecido. O contato direto com a África do Sul e com o mar índico mediando trocas culturais e comerciais com outros povos que não o português, fazem com que os poetas locais tenham

um ambiente mais diversificado, no qual a resistência cultural pode ser afirmada não só pelo viés das tradições, mas na demonstração de que é possível conciliar referências externas com o imaginário local. É lógico que este não é o caminho de todos os poetas moçambicanos daquele momento, porém é o dos principais nomes que começam a pensar o espaço de Moçambique como um território de afirmação cultural, o que, no nosso olhar, se torna em um projeto maior do que pensar a literatura como instrumento de luta. Tal pensamento, porém, não nega que estes autores estavam – cada um a seu modo – inseridos nas questões políticas da antiga colônia, mas demonstra que estavam interessados em debater e denunciar suas realidades sem esquecer o caráter criativo e formador da literatura.

Entre recortes dos modernistas brasileiros, fiapos poéticos de Shakespeare e Fernando Pessoa, sob a voz rouca e o ritmo de improviso cortante do jazz norte-americano encontramos José Craveirinha e Rui Knopfli. O primeiro, poeta mestiço, comprometido com o projeto de liberdade engendrado contra o governo colonial português, afirmando a “nacionalidade” moçambicana sobre pilares culturais híbridos e formadores de uma nova nação. O outro, poeta branco, nascido em Moçambique, tendo constantemente sua nacionalidade colocada a prova, imerso à sua escrita como local de afirmação identitária. Dois poetas que escrevem em um mesmo período, enfrentam – por vias distintas – um turbilhão de acontecimentos políticos e acabam por construir seus universos literários alicerçados sobre este panorama. Entre recusas e aceitações, um itinerário poético que nos ajuda a compreender um pouco do período em que escrevem. A palavra que, potencializada, ganha outros ares de composição para demonstrar sujeitos poéticos cindidos, em busca de um lugar seu, ainda que na leitura e escrita. Uma rede textual tecida de referências várias e, às vezes, improváveis, a demonstrar que o verso relido é um novo verso esboçado na memória de alguém. A escrita de leitores.

Seriam muitos os exemplos que poderíamos utilizar para comprovar a perspectiva de autores/leitores dos dois poetas, mas optamos por centrar nossas análises em uma das referências comuns aos dois autores. Falamos de Manuel Bandeira. Partimos do modernista brasileiro para demonstrar como os dois moçambicanos – apesar do mesmo espaço, momento e semelhantes técnicas de escrita – tendem a construir seu universo poético sobre pilares de força ancorados na universalidade da dor, do sentir e do querer. Desse modo, o gesto de criação, na poesia dos dois autores, adquire um viés de liberdade que talvez não

encontremos em nenhum outro poeta do período. Para Craveirinha, tal sentimento funciona como combustível que direciona ao verso uma força vital inatingível na leitura e só perceptível na força da escrita. Dando vida a imagens definitivamente moçambicanas, ainda que traduzam, releiam ou reportem a outros espaços e outras realidades. Um bom exemplo disso é o poema “Fábula”:

Menino gordo comprou um balão
e assoprou
assoprou
assoprou com força o balão amarelo.
Menino gordo assoprou
assoprou
assoprou
o balão inchou
inchou
e rebentou!
Meninos magros apanharam os restos
e fizeram balõeszinhos.
(CRAVEIRINHA, 1982, p. 18)

No poema, a questão da liberdade está totalmente imbricada com a construção imagética do texto. Seguindo o próprio título, que já presume a idéia sequencial de história e moral da história, encontramos uma situação de aflição crescente, metaforizada no encher do balão do menino gordo. O ato de inflar pode ser ainda remetido à capacidade exploração do colonizador (menino gordo) ou ao crescente desenvolvimento dos movimentos pela libertação, organizados pelos “meninos magros”. Esta leitura, aparentemente contempla um espaço tipicamente moçambicano de meados do século XX. Porém, se analisarmos com mais cuidado perceberemos que Craveirinha nos deixa uma teia aberta, na qual a sensibilidade do leitor e a temática “fabularia” de exploração e revolta pode ser aplicada ou percebida em qualquer local do mundo, por qualquer pessoa. Cabe ainda buscar como caminho de interpretação e aproximação o poema de Manuel Bandeira, de nome “balõeszinhos”. Vejamos um trecho:

(...)
Os meninos pobres não vêem as ervilhas tenras,
Os tomatinhos vermelhos,
Nem as frutas,
Nem nada.

Sente-se bem que para eles ali na feira os balõeszinhos de cor são a única

mercadoria útil e verdadeiramente indispensável.

O vendedor infatigável apregoa:

— "O melhor divertimento para as crianças!"

E em torno do homem loquaz os menininhos pobres fazem um círculo inamovível de desejo e espanto.

(BANDEIRA, 1993, p.120)

Pelo trecho citado, notamos que a visão que Craveirinha confere à imagem dos baldeezinhos se assemelha a de Bandeira, tendo em vista que os baldeezinhos representam um momento de escape, de liberdade para os “meninos pobres”. Mais uma vez, as leituras externas interferem na percepção de um texto que se faz cosmopolita por sustentar várias esferas de compreensão e referências distintas que vão muito além das apenas possíveis em seu imaginário local.

Já em Knopfli, poeta marcado por sua desterritorialização, Bandeira aparece com sua Pasárgada, terra prometida e inventada para os anseios de um sujeito poético calcado nas decepções e no sofrimento pessoal. Knopfli, não esconde o desejo de ter a sua Pasárgada, mas nos mostra que a idealização do poeta brasileiro não cabe em sua realidade. Assim, temos um diálogo entre o poeta Bandeira e o leitor Knopfli que possibilita o último a considerar, argumentar e questionar a escrita do primeiro:

Também eu quisera ir-me embora
pra Pasárgada,
também eu quisera libertar-me
e viver essa vida gostosa
que se vive lá em Pasárgada
(E como seria bom, Manuel Bandeira,
fugir numa vez pra Pasárgada!).

Entanto tudo me prende aqui
a este lugar desta cidade provinciana.

Como deixar ao abandono o olhar
Luminoso dessa mulher que eu amo?
Quem responderá às inquietas
Perguntas de minha filha pequena
(cabelo curto, olhos de sonho)?
Quem, no sereno da noite, para as beijar
com ternura e nos braços acalantar?
E esta vida, este sítio,
E estes homens e estes objectos?
E as coisas que amei e as que esqueci?
E os meus mortos e as doces recordações,
as conversas de café e os passeios no

entardecer fusco da cidade?
E o cinema todos os sábados, segurando
com força a mão de minha mulher?
Eles nem são amigos do rei
e a entrada lá é limitada.
Por isso é que eu não fujo
duma vez, pra Pasárgada.
(KNOPFLI, 2003, p. 44)

Como vemos, Knopfli marca em seus versos que toda a alegria exposta por Bandeira lhe é impossível já que ele e as pessoas que ele ama não são amigas do Rei. O moçambicano, com isso, nos mostra que não basta estabelecer locais idílicos para promover um escape do sujeito se este mesmo sujeito não levar consigo o pouco que lhe resta da realidade. Apesar de todos os contratempos do moçambicano, ele não quer abrir mão dos passeios a tarde, do cinema com a esposa ou mesmo dos filhos. Logo, sua Pasárgada só existe na leitura, em seu papel de leitor imerso ao mundo de letras a que se propõe. Por isso Knopfli se permite mudar o tom do poema de Bandeira, invertendo a idéia original de escape e tornando-a retorno à realidade. Isso fica muito perceptível se compararmos o final dos dois poemas. Se para Knopfli a constatação final é não ir para Pasárgada, para Bandeira é no final que Pasárgada se consolida como único lugar de felicidade possível, contrapondo o idílico ao sofrimento da realidade:

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
— Lá sou amigo do rei —
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada.
(BANDEIRA, 1993, p. 143)

Assim, os dois poetas iniciam um trabalho de criação que consegue ao mesmo tempo atingir o imaginário local, refletindo e debatendo os temas sócio-políticos e culturais do momento moçambicano, e interagir com outras esferas de cultura, arte e experiência, transformando o espaço do poema em campo de formação e de informação. Retomamos a epígrafe do trabalho para consolidar este desfecho: “Cada escritor cria os seus precursores.”

A constatação de Borges apenas confirma uma tendência que muitas das vezes ignoramos: Os autores são também leitores, e sempre o foram. Assim, o cosmopolitismo de uma poesia ainda colonial nos faz pensar até que ponto o homem e o poeta caminham juntos no verso, evidenciam e propõe leituras, sendo sua sociedade uma população de livros e seu desejo eterno integrá-la.

REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. *Kafka e seus precursores*. In: _____. *Outras inquisições*. Trad.. Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 127-130.
- CRAVEIRINHA, José. *Obra poética I*. Lisboa: Caminho, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1996.
- KNOPFLI, Rui. *Obra poética*. Lisboa: INCM, 2003.
- PESSOA, Fernando. *Poesia completa*. Rio de janeiro: Nova Aguilar, 1986.

FLORBELA(S) PARA ALÉM DE SI, A REESCRITURA DA CRÍTICAOtávio Rios - UEA/UFRJ¹

Às primeiras décadas do século XX recai o peso e a qualidade da poética de Fernando Pessoa, cuja projeção, muitas vezes, não nos deixa entrever – ou ao menos nos deter – no estudo da produção literária de outros escritores do seu tempo. Esta comunicação poderia ser, então, mais uma a tratar da máscara e do artifício da criação neste que é um dos maiores poetas de nossa língua, ainda mais se se pensar que neste ano comemoramos os 75 anos de publicação da *Mensagem*. No entanto, o motivo da fala que ora se propõe é o de se pôr em foco a escrita de Florbela Espanca, cuja obra é analisada pela crítica como um desdobramento de sua conturbada biografia (cf. Dal Farra, 2007). Mas não irei partilhar de tais julgamentos, nem tentar invalidá-los. O que se busca é desvelar outra possibilidade de leitura da poesia florbeliana, em que sua estética é chamada a, de algum modo, comungar da heteronímia pessoana, isto é, a perceber o momento da escritura como condensação de um processo intelectual e, por excelência, ficcional. Para iniciar o itinerário ora proposto, leio o poema “Ser Poeta”, publicado em Charneca em Flor, no ano de 1931:

Ser Poeta é ser mais alto, é ser maior
Do que os homens! Morder como quem beija!
É ser mendigo e dar como quem seja
Rei do Reino de Aquém e de Além Dor!

É ter mil desejos o esplendor
E não saber sequer que se deseja!
É ter cá dentro um astro que flameja,
É ter garras e asas de condor!

É ter fome, é ter sede do Infinito!
Por elmo, as manhãs de oiro e de cetim...
É condensar o mundo num só grito!

E é amar-te, assim, perdidamente...

¹ Professor Assistente de Literatura Portuguesa na Universidade do Estado do Amazonas e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É pesquisador em treinamento da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-afro-brasileiros da UFRJ, sendo beneficiário de bolsa concedida pela Fundação Calouste Gulbenkian. Para contatos com o autor: otaviorios@gmail.com.

É seres alma e sangue e vida em mim
E dizê-lo cantando a toda a gente!

O soneto apresentado integra a seara dos mais belos e esteticamente lapidados textos poéticos de Florbela Espanca. Desvelando não apenas um eu-lírico dilacerado, um eu-lírico que parece querer se fazer confundir com a imagem criada da própria autora ao longo das décadas que sucederam à sua morte, põe em discussão o fazer literário e evidencia, a partir do debate engendrado, uma concepção de arte literária que vai, paulatinamente, se aproximando do fingimento, artifício de que os célebres poemas de Fernando Pessoa (“Autopsicografia” e “Isto”, por exemplo) e de Camões (“Enquanto quis fortuna que tivesse”) são exemplos.

No primeiro quarteto, de saída se observa que a palavra poeta está grafada em letra maiúscula; e a escolha certamente não é aleatória, mas um modo de indicar ao leitor que o Poeta de que se trata aqui não deve ser imediatamente colado à pessoa de Florbela – embora dela não se afaste totalmente –, pois se tece um postulado que é extensível a todos os poetas, manipuladores da linguagem que realizam o “logro magnífico”, a “trapaça salutar” (BARTHES, 2007) com a língua. O uso da palavra Poeta e não do seu correspondente feminino reforça a utilização da maiúscula, criando-se uma não-distinção entre homens e mulheres que se dedicam à arte escrita. Em seguida, o soneto coloca o Poeta em posição superior, elevada em relação aos homens comuns. Percebe-se que o texto diz que “ser Poeta é ser mais alto, é ser maior/Do que os homens!”, pois o artista é capaz de enganar, de morder como se beijasse, de transmutar um ato em outro. É essa capacidade do Poeta que o torna hábil a simular “ser [um] mendigo e dar como quem seja”, situação que, além de artificiosa, ou seja, feita como artifício, é contraditória, como é a condição do artista. Esse mendigo, desapegado da matéria e de olhos postos no espírito e na idéia, da qual a poesia é a máxima expressão, é o “Rei do Reino de Aquém e de Além Dor!”. Atente-se que o reino do Poeta está, em ambos os lados, circundado pela Dor, esta também maiusculada como forma metonímica e simbólica dos sentimentos trágicos que o Poeta foi capaz de forjar para si.

A segunda estrofe vai reforçar o desnorreamento, o alheamento ao mundo real, que, desligando-se, vai se aproximando do mundo da arte, dessa idéia de expressão e de combate de que nos falou Antero de Quental; e este é, certamente, dos autores que mais força exerceu sobre a formação de Florbela Espanca. Volto ao soneto: a segunda estrofe, portanto, sinaliza o despertar para o desejo de reconhecimento de sua arte,

embora não saiba, muitas vezes, que tipo de arte exatamente “deseja”. Assim, a criação literária de Florbela também trilha um caminho de autognose, que por construir um duplo por meio da linguagem poética, só durante a leitura/escrita da poesia pode verdadeiramente conhecer seu eu-lírico, sua nova identidade – ficcional e mítica. Em outras palavras, não é a Florbela, mulher real que viveu entre 8 de dezembro de 1894 e 8 de dezembro de 1930 que importa à análise dos sonetos que aqui se vai apresentar, mas o Poeta, fruto do desdobramento de um eu fragmentado, ser moldado exclusivamente pela linguagem. Com essa imagem ficcional que a autora fez de si, é possível que o “astro que flameja” finalmente desperte a força criativa, o impulso de criação, que, arrebatando os sentidos do Poeta possibilita uma viagem em direção a maior liberdade possível: o fingir ser *outro*, o inventar o outro que se quer ser, cinzelar sua máscara literária multifacetada, da qual não se pode ter uma dimensão total, mas somente a pedaços, que o eu-lírico só literariamente permite que o leitor entreveja.

Do primeiro terceto, quero destacar o último verso que o compõe e que parece resumir, com maestria, a tônica do soneto: “É condensar o mundo num só grito!”. Ao mesmo tempo em que é capaz de criar uma outra realidade para si, outra possibilidade de relação com o mundo, o Poeta possui a rara habilidade de condensar “o mundo” num só grito, de se expressar pela Dor e a partir da Dor. Percebe-se, então, que é por meio da linguagem, posto que o grito seja linguagem universal, que é transmutada e condensada a realidade em mundo ficcional. Já na última estrofe, torna explícita a ligação entre amar e sofrer, quando diz “E é amar-te, assim, perdidamente.../ É seres alma e sangue e vida em mim”. Ao longo das três primeiras estrofes, o Poeta dedicou-se a desnudar a problemática que envolve a temática da criação, formando, por um processo que se assemelha ao clássico soneto camoniano em que define o amor (“Amor é fogo que arde sem se ver/É ferida que dói e não se sente”), o estatuto de ser poeta, a condição de artista, ao mesmo tempo de autor-criador e autor-ator. Criar é representar por meio da linguagem uma nova realidade.

Somente na última estrofe é que surge um “tu”, quem sabe uma falsa segunda pessoa, estratégia utilizada para tornar a exposição ainda mais acentuadamente dramática e trágica. No último verso do poema, estabelece-se, definitivamente, a ligação entre essas duas partes: as artes do poeta e os seus sofrimentos do esteta – matéria de sua criação, maldição e bênção, que precisa ser conhecida por toda a gente, como arremata o texto de Florbela: “E dizê-lo cantando a toda a gente!”. E mais uma vez o verso florbeliano se aproxima do texto de Camões, agora n’*Os Lusíadas*, que diz, com

grande vigor e não menos consciência de sua arte: “Cantando espalharei por toda a parte/Se a tanto me ajudar o engenho e a arte”.

Fugindo a uma análise biografemática, que tenta associar a imagem de Florbela Espanca, mulher cuja vida amorosa é conhecidamente complicada, ao eu-lírico evidenciado na obra poética, insiro, em harmonia com Jorge Valentim (2008), que só recentemente descobri ter publicado substancial artigo perscrutando a mesma seara, a escritura de Florbela ao lado de outros grandes autores-atores do início do século XX: Fernando Pessoa, como já vimos, e Mário de Sá-Carneiro, que em conhecido poema diz: “Eu não sou eu nem sou outro,/ Sou qualquer coisa de intermédio:/ Pilar da ponte de tédio/Que vai de mim para o Outro”. E, se Florbela não pode ser efetivamente estudada como uma modernista, posto que do movimento de *Orpheu* resguardou larga distância, não se pode, da mesma forma, renegar-lhe o caráter de vanguarda que sua poesia também encena. Sem abrir mão de uma tradição, que remonta, como vimos e veremos, a Camões, a Bocage e a Antero – e ao longo dos sonetos tentarei apontar aproximações mais evidentes –, o eu-lírico identifica-se com a imagem de um outro poeta que padece e goza as sementes desse período *finissecular*, decadentismo como ficou conhecido em nossa história da literatura. Menos que interregno, como quis Massaud Moisés (2003, p. 252-255; 2002, p. 481: “uma espécie de interregno, sem vínculo maior com as tendências em voga”) em seus brevíários adotados em algumas das faculdades de letras de nosso país, Florbela parece-me ser elo, não estando, portanto, incomodamente disposta na esquina do século, mas por ser esquina, é guia que pode conduzir, pela mão, ao caminho da tradição e com esta dialogar proficuamente.

Passarei agora, pontualmente – e espero não ser cansativo –, a evidenciar nuances da máscara florbeliana em sonetos escolhidos a partir das compilações de Zina Bellodi e Maria Lúcia Dal Farra, duas das mais reconhecidas críticas da poesia de Florbela. Entretanto, advirto que a separação desses aspectos que se estabelece é uma opção didática, que visa somente à exposição dos diversos ângulos desse jogo literário. Leio o poema “Eu...”, publicado em 1919, no *Livro de Mágoas*:

Eu sou a que no mundo anda perdida,
Eu sou a que na vida não tem norte,
Sou a irmã do Sonho, e desta sorte
Sou a crucificada... a dolorida...

Sombra de névoa tênue e esvaecida,
E que o destino amargo, triste e forte,
Impele brutalmente para a morte!

Alma de luto sempre incompreendida!...

Sou aquela que passa e ninguém vê...
Sou a quem chamam triste sem o ser...
Sou a que chora sem saber por quê...

Sou talvez a visão que alguém sonhou,
Alguém que veio ao mundo para me ver,
E que nunca na vida me encontrou!

Da mesma forma que o soneto anterior, o eu-lírico se debruça por questões abstratas. Um olhar sobre o campo semântico que se constrói ao longo dos dois primeiros quartetos permite sustentar a opinião: Sonho, sorte, dolorida, sombra, névoa, destino, triste, morte, alma, luto. Em seu deslizar pelas veredas de seu mundo ficcional, o Poeta – e novamente desejo reiterar que se trata da máscara que Florbela construiu para si – parece ensimesmar-se e olhar para trás, como Orfeu na tentativa de resgatar Eurídice. A punição é o reacender dos sentimentos, uma explosão de sentidos que, por sua magnitude, parece terem sido exacerbadamente ampliados. Esse sentimento que preenche o duplo de Florbela assenta-se, no poema em questão, no tripé melancolia-saudade-tragédia. Embora no último verso do segundo quarteto, refira-se a uma “Alma de luto”, se pensarmos em luto e melancolia a partir dos postulados de Freud (1974), verificaremos que se trata de uma imersão no reino da melancolia, pois a tristeza emanada do poema não encontra, aparentemente, uma razão visível, concreta. É assim que o psicanalista explica que o luto se inicia e se encerra, visto que, no caso da perda de um parente, por exemplo, ocorre naturalmente a superação da dor. Não é o que ocorre no poema “Eu...”, acertadamente integrado ao livro que se diz “de Mágoas”, ou seja, de dor, de sentimento, de sofrimento, portanto. E o fato do eu-lírico se definir como “irmã do Sonho” apenas acentua o caráter trágico de sua existência, de desgraçada, de “crucificada”, como se pode ler no texto. A melancolia do soneto parece encontrar sua expressão acabada no verso “Sou a que chora sem saber por quê...”; sua melancolia decorre do desencontro com o outro, evidenciado no trecho “Alguém que veio o mundo para me ver,/E que nunca na vida me encontrou!”.

Eduardo Lourenço, este agudo filósofo, destaca, em seu *Mitologia da Saudade* (1999), que “toda a melancolia é já espelho, lugar em que se quebram as núpcias reais entre o eu e a vida, em que o presente se interrompe, suavemente repellido pelo sentimento de fragilidade ontológica do teatro do mundo” (p. 16). Teatro do mundo, essa pode ser a chave para se compreender o soneto “Eu...”: uma teatralização do ser,

uma construção deliberada de uma imagem fragilizada, que muito contribuiu, sobretudo após a apropriação por Guido Battelli – professor da Universidade de Coimbra e amigo pessoal de Florbela que, postumamente, editou *Charneca em flor* (1931) – para a configuração do mito florbeliano, uma mulher sofrida que, na impossibilidade de interlocução e com a necessidade de extravasar os sentimentos que a arrebatam, escreve sobre amor.

Gostaria de me deter um pouco mais neste soneto. E convido a que voltemos os olhos ao primeiro verso do último terceto, que diz: “Sou talvez a visão que alguém sonhou,”. A que visão e a que sonho estaria se reportando o eu-lírico? A visão sonhada não seria essa imagem do outro, esse espelho, que apesar de se colocar em posição oposta (defronte) pode, sim, resguardar alguma imagem do poeta empírico? E novamente volto ao jogo de máscaras literárias: se o espelho pode revelar, também pode distorcer, visto que, como nos permite inferir o texto poético, trata-se de uma “visão”, criada a partir de um sonho, de um devaneio, de um projeto estético. O assunto é demasiado instigante, mas o tempo é finito, preciso avançar: leiamos Florbela a partir da de uma temática do encontro/desencontro amoroso, com o soneto “Amar!”, publicado na lavra de *Charneca em Flor*, em 1931:

Eu quero amar, amar perdidamente!
Amar só por amar: Aqui... além...
Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente...
Amar! Amar! E não amar ninguém!

Recordar? Esquecer? Indiferente!
Prender ou desprender? É mal? É bem?
Quem disser que se pode amar alguém
Durante a vida inteira é porque mente!

Há uma primavera em cada vida:
É preciso cantá-la assim florida,
Pois se Deus nos deu voz, foi pra cantar!

E se dia hei de ser pó, cinza e nada
Que seja a minha noite uma alvorada,
Que me saiba perder... pra me encontrar...

O soneto abre com uma afirmação categórica do eu-lírico: “Eu quero amar, amar perdidamente!”. E se o Poeta deseja, conscientemente, esse amor, também tem a consciência de que ele é perdição, de que é arrebatamento. Mas uma nova ruptura parece acontecer na máscara e dela salta uma pequena lasca, das mais importantes na poesia de Florbela, que é a necessidade de sentir-se viva por meio do sentimento, por

mais negativo ou positivo que ele possa ser. O eu-lírico quer “Amar só por amar”, não sendo de relevância se o sentimento é correspondido. Essa via de mão única, em que a máscara literária revela o desejo entontecido de amar, tem seu retorno na forma do desencontro amoroso. Como amar alguém que não lhe ama? E essa temática, como se percebe da leitura completa da obra da escritora, é uma dos mais constantes fios que conduzem sua estética. E logo adiante, no último verso da primeira estrofe, diz: “Amar! Amar! E não amar ninguém!” Estamos aqui falando de um amor fictício também? Um amor maiusculado, metonímico e simbólico, e, por isso mesmo, impessoal porque não está direcionado a um amante específico? Parece-me que o desejo de amar se sustenta e se completa no próprio desejo de sentir o amor por ele mesmo. Ao leitor que poderia questionar essa postura “Indiferente!”, como diz o texto, frente à personalidade do amor, revela, quase defendendo seu posicionamento sem desvelar totalmente que se trata de uma máscara, que “Quem disser que se pode amar alguém/Durante a vida inteira é porque mente!”. Aliando-se, portanto, à impessoalidade desse amor que o eu-lírico sente temos efemeridade, que, quase contraditoriamente, coloca o sentimento entre o arrebatamento, ou seja, a paixão, e o reverso dessa situação, a indiferença ao amor.

No primeiro terceto, mais uma vez o texto poético nos indicia que se trata de uma grande teatralização do sentimento, cuja função estética é permitir, por meio do sentir, a construção de uma imagem do duplo frágil e sofrido. É somente pensando em uma dramatização do sentir que o verso “É preciso cantá-la assim florida,”, que mais uma vez denota a vontade de que o sentimento do Poeta seja externalizado e tornado público, ganha força na cadeia significativa do soneto, já preparando, também, com seu “florida”, a possibilidade da morte aventada na última estrofe. Aliás, a imagem das flores, assim como a do amor, parece se construir em cima dessa oscilação, posto que a flor possa remeter a uma significação positiva, de felicidade, como negativa, de sofrimento. Mais uma vez, o texto de Florbela alinha-se ao de Camões (Amor é fogo que arte sem se ver”), pois que define o amor e o amante como seres contraditórios, pouco racionais, que valem pelo sentir e não pelo ser. Poderia ir além de lembrar que “Flores têm cheiro de morte”, como sugere a letra de Marisa Monte. O último verso, embora pareça, aparentemente, despedido do restante do soneto, engendra a temática do desencontro amoroso, visto que é necessário “perder” para “encontrar”. E os dois verbos, em sua ambivalência, permitem uma dupla leitura: perder-se para encontrar-se e desta forma anular-se como ser ficcional que, do ponto de vista de uma visão realística do mundo, não é capaz de sentir; ou perder-se nos braços do suposto e indefinido amado

para, finalmente, encontrar a felicidade? Não é tarefa simples resolver essa equação de forças e de signos, o que declino de fazer por força de pura incapacidade. Dou continuidade à presente abordagem: com as novas lentes, outra lasca se desprende da máscara: a erótica verbal.

A escritura de Florbela é – e continua sendo e, talvez, continuará a sê-lo – uma escrita identificada, por parte da crítica especializada e do leitor, com o apelo erótico, possivelmente desde que José Régio, ainda na primeira metade do século XX, definiu o “donjuanismo feminino” em sua escritura, lançando novos rumos para os estudos desta que é uma das escritoras portuguesas menos compreendidas e investigadas. Desde então, costuma se associar, repetindo o crítico, a imagem de Florbela Espanca, mulher real que se casou três vezes e se divorciou duas, à de Mariana Alcoforado, figura bastante discutida no meio acadêmico, muitas delas por polêmicas quanto à real existência como escritora barroca – e portuguesa, destaque-se. De qualquer forma, Espanca e Alcoforado aproximam-se pela via de uma produção poética que tenta identificar nos textos aspectos de suas vidas, vidas que, em muito, scandalizaram a sociedade de suas épocas. Mas continuarei a reproduzir essa análise biografemática? Não. Advogo em favor de outra proposta.

Como disse há pouco, se a melancolia e o sentimento amoroso podem ser lidos pelo viés de uma máscara literária, acredito que a erótica que se apresenta nos textos florbelianos é mais uma nuance desse duplo ficcional. Também penso que apontar a poesia de Florbela como uma poesia erótica porque traz aspectos sensuais em alguns sonetos é limitador, embora não caia em erro. Mais que uma escritura da cena erótica, do jogo dos corpos, em presença e em ausência, o poema em questão vale como *Eros*, ou seja, criação, invenção. Moldar uma máscara, maquiá-la, colocá-la frente ao espelho e, daí, tirar a expressão que esse duplo tem do amor também me parece extrema tarefa de criação, de um prazer que se escoia pelo corpo da palavra. A palavra, a textura do soneto também é sensual porque seduz, tira da via primeira de interpretação desses textos, que era a construção de uma mulher fragilizada. Antes frágil, dolorida, sofrida, a máscara deixa aparecer seu espírito de transgressão, em que se apresenta em sua forma mais potente. O sonho do erótico, já trazido à cena literária desde as cantigas medievais, ganha pelas mãos de Florbela e pela encenação de sua imagem especular novo sabor: o de saber teatralizar a sensação erótica. Octavio Paz, em *A dupla chama*, aproxima erotismo e poesia, dizendo: “A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e o rito e a linguagem em

ritmo e metáfora.” (p.12). E mais adiante: “A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda é uma erótica verbal.” (p.12). Volto o olhar ao texto de Florbela, sem mais demoras, para ler “Volúpia”, ainda de *Charneca em Flor*:

No divino impudor da mocidade,
Nesse êxtase pagão que vence a sorte,
Num frêmito vibrante de ansiedade,
Dou-te o meu corpo prometido à morte!

A sombra entre a mentira e a verdade...
A nuvem que arrastou o vento norte...
- Meu corpo! Trago nele um vinho forte:
Meus beijos de volúpia e de maldade!

Trago dalias vermelhas no regaço...
São os dedos do sol quando te abraço,
Cravados no teu peito como lanças!

E do meu corpo os leves arabescos
Vão-te envolvendo em círculos dantescos
Felinamente, em voluptuosas danças...

Como está materializado, o tom orgiástico e o desejo erótico inauguram o soneto, que os caracteriza como um “êxtase pagão”. O Poeta, ainda na primeira estrofe constrói o seguinte verso: “Num frêmito vibrante de ansiedade,”, cuja leitura, mais que identificar uma plasticidade ou imagística erótica transpõe essa nuance do duplo especular de Florbela da imagem para o som: a presença de vogais líquidas e de vibrantes múltiplas na primeira metade do verso permite a leitura de um exercício sexual, posto que o fim do verso apresenta um relaxamento, que se faz presente também no aparelho fonador, com a mais simples de todas as vogais: /a/. Se o ato erótico é um ato duplo, de tensão e relaxamento, o rito de entregar-se ao mesmo ato, consumando o desejo, também é precedido da mesma duplicidade: divino e profano; sinal de vida e de desfalecimento, morte. Poderia, aliás, enveredar uma leitura dessa proximidade *Eros/tânatos*, reforçado pelos versos “São os dedos do sol quando te abraço,/ Cravados no teu peito como lanças!”, mas não o faço agora, está reservado à análise do último soneto, que mais que problematizar a questão, em decorrência da limitação a que todos estamos expostos, irá expô-la, talvez sugeri-la como reflexão. Olhemos os dois últimos versos do poema: “Vão-te envolvendo em círculos dantescos/Felinamente, em voluptuosas danças...”. Neles se percebe que a melancólica, frágil e vitimizada Poeta transformou-se em felino, adquiriu forças, e cerca seu hipotético amante com suas

“voluptuosas danças”. Nesta última expressão desejo deter-me e lembrar que a dança é um dos mais eróticos ritos do reino animal. De origem desconhecida, é possível que a tenhamos herdado a do instinto primeiro de que somos revestidos como animais, de necessitarmos seduzir, encenar no palco do amor o desejo pelo outro. A questão no soneto de Florbela é que este amante é uma máscara literária e este outro é, possivelmente, mais uma criação do que uma realidade.

Assim, a idéia que se tentou traçar nesta comunicação é a de que longe da unidade do “sujeito Florbela Espanca” que a crítica construiu como autora em que sua obra reflete a sua vida, os temas que se apresentam em sua carreira literária, sobretudo no *Livro de Mágoas* e *Charneca em flor*, os dois que mais analisei, podem, sob um outro viés, fazer parte de uma máscara literária que o Poeta se utiliza para teatralizar sua vida e, assim, construir-se e constituir-se como mito pessoal, , como sugere Renata Soares Junqueira em *Florbela Espanca – uma estética da teatralidade* (2003).

Por fim, deve-se salientar que essa máscara permite que a literatura de Florbela Espanca transite entre o campo da tradição lírica, que se forma a partir de Camões, e as searas da vanguarda no século XX. Não se trata de uma vanguarda de ordem da fôrma poética, mas, o que é – talvez – mais importante: uma vanguarda temática e de autodeterminação literária que poucos escritores em língua portuguesa atingiram. No grande baile de máscaras da virada do século, Florbela Espanca emerge como figura capital, anfitriã dos salões do fingimento poético.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Aula*. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: as primeiras apropriações da obra e da biografia. In: BUENO, Aparecida de Fátima *et al.* *Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 183-198.

ESPANCA, Florbela. *Poemas* (edição, estudo, organização, introdução e notas de Maria Lúcia Dal Farra). São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974. v. XIV.

JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Espanca – uma estética da teatralidade*. São Paulo: Unesp, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade* seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2002.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladyr Dupont. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.

VALENTIM, Jorge. Ressonâncias do amor e do desconcerto: ecos camonianos na poesia de Florbela Espanca. In: *Revista Letra* (Rio de Janeiro), v. 1-2, 2008, p. 85-94.

MEU PAÍS É MEU CORPO

Paulo Roberto Machado Tostes – UFF

Mas se agora aportado estivesse o
meu barco na funda concha do teu
ventre, o que é que te descobriria
dentro?

Eduardo White

1. O POETA EDUARDO WHITE

Com uma produção que já reúne mais de uma dezena de livros publicados desde *Amar sobre o Índico* (1984) até o mais recente, *A fuga e a escrita húmida do amor* (2009), Eduardo White, poeta moçambicano nascido em Quelimane, traz à poesia uma proposta temática bem caracterizada por uma subjetividade que reflete uma relação mais erótica com o mundo. Além disso, sua poesia se concentra de forma recorrente e intensa numa textualidade que, ao conjugar a vida e a morte, o princípio e o fim, aponta para a experiência de quem não se basta com o espaço material do verso: “Então o homem fechou de novo os olhos, estendeu os/ braços, deixou prender a cabeça para o meio do escuro e a/ língua foi, vermelha, de encontro à chuva, foi provar, não/ sabemos, ou aprender a água” (2004, p. 20-21).

Em meio aos limites da palavra, a poesia whiteana navega entre o céu e o mar, tentando traduzir o que o firmamento e a água não podem comunicar aos olhos, buscando, então, na expressividade do corpo, uma “metaforicidade existencial”. É nesse sentido que a proposta desta análise, a partir de *O país de mim* (1989), volta-se para um objeto muito significativo da poesia de Eduardo White – o corpo.

Contrário às restrições impostas por movimentos estéticos ou ideologias políticas, White resumiu a motivação de seu lirismo: “eu escrevo exatamente [sic] como a poesia me pede” (WHITE in: LABAN, 1998, p. 1208). Consoante a essa perspectiva, Carmen Tindó Secco também afirma que:

paralelamente à poética de ethos revolucionário [...] [existiu uma poesia caracterizada] por uma preocupação universal, um apurado trabalho estético e uma feição existencial; nela não [eram] trabalhadas explicitamente as questões políticas, embora alguns dos poetas também [demonstrassem], de modo implícito, solidariedade e simpatia pelas causas ideológicas (1999, p. 24).

Convidado a empreender uma retrospectiva de sua produção poética desde o instante em que se reconheceu poeta, White preferiu não fazê-lo, optando, dentre a imprevisibilidade do futuro e a revisão do passado, pela surpresa daquilo que está no devir, afirmando, assim, sua condição: “sou o que estou para ser e não o que fui sendo” (WHITE, in: MANJATE, 2003, p. 2).

Em entrevistas concedidas a Michel Laban, Patrick Chabal e Rogério Manjate, White faz várias referências literárias que o influenciaram. Além de Glória de Sant’Anna, os moçambicanos Fernando Couto, Reinaldo Ferreira, José Craveirinha, Sebastião Alba e Rui Knopfli, entre outros, contribuíram para que ele encontrasse os tons de toda paixão que se reflete em sua poesia (IBIDEM, p. 1199).

Contudo, segundo o próprio poeta, suas maiores influências vieram da América Latina. White se revelou um leitor assíduo de Neruda e Lorca, embora a contribuição brasileira tenha sido a mais significativa:

Dos brasileiros, eu vou-lhe dizer, bem assumido: o Carlos Drummond de Andrade. Li também o João Cabral de Melo Neto; o Vinícius de Moraes também é um bom poeta. Manuel Bandeira, dos antigos, também. O Mário de Andrade... mas o Carlos Drummond de Andrade é o poeta que mais me toca porque consegue trabalhar a violência da realidade com toda a beleza e a seriedade com que os olhos de um poeta podem ver essa realidade [...] (WHITE, op. cit., p. 1203).

Portanto, percebe-se que o espaço metafórico-existencial, em *O País de mim*, é a possibilidade de se sonhar um outro país após a colonização e a independência, permitindo reconhecer também que essa condição está calcada, sobretudo, na sensibilidade de quem se projeta na existência das coisas para, em seguida, transmutá-las numa escrita intensa, que é profundamente afetada pela experiência amorosa com o outro e com a pátria.

2. MEU PAÍS

A escolha, para esta análise, de alguns poemas do livro *O país de mim*, de Eduardo White, tem por objetivo analisar o espaço metafórico de uma poesia que é profundamente envolta pelo sensorial, e como essa condição alude à dimensão existencial do poeta.

Em *País de mim*, esse objeto se determina semanticamente, e sua elaboração se opera sob a oscilação permanente entre a busca de uma substância (*Eros ou Tânetos*) e a manifestação de um espaço que ao mesmo tempo parece limitar essa busca: “Não sei se agora / era um corpo que escreveria / ou um país como este que é o meu, / com feridas fundas / e vozes de sangue por entre os dentes [...]” (WHITE: 1989, p. 32).

Todavia, noutro trecho do poema, o poeta busca transmutar o país tão violentamente dilacerado pela colonização, em um corpo que possa ser uma fonte de celebração:

Teu corpo é o país dos sabores, / da súplica e do gozo, / é essa taça onde bebo / toda a loucura a que me converto, teu corpo, meu Deus, teu corpo, / é a vida, / os estames altos. / os gestos lentos, / as carnes e as águas, / teu corpo é essa casa feliz / onde se celebra / a loucura e o frio dentro das falésias, / teu corpo é um amor de suplícios, / amor que não sobra, / não resta / e que nem mesmo de fadiga cessa. (IBIDEM, p. 24)

Entre o que pode oferecer o corpo, pleno de sabores, e o que dele se pode usufruir, e que não termina nem mesmo sob a fadiga da experiência amorosa, o eu-lírico que aparece nesse poema tem seu duplo – Moçambique, que, transmutado na pele da amada, torna o corpo mais telúrico, pois identificando a mulher com o país, a poeticidade do texto parece implodir como um corpo ao dizer toda alegria e angústia do amante.

O corpo, concebido metaforicamente como o país dos sabores e ao qual converte toda sensibilidade do poeta, é a perspectiva de quem se lança no mundo antes de tê-lo como objeto discursivo. Nesse sentido, pode-se considerar que a metáfora que aí se apresenta resulta sempre de uma experiência de quem se dá à existência com todos os seus riscos e sabores. Isso faz com que o processo figurativo da metáfora que se desenrola no poema não seja simplesmente uma relação predicativa, no caso, tudo aquilo que possa ser o corpo para o poeta – a taça, a vida ou uma casa feliz, mas uma “desfiguração”, no sentido de se pensar que a figuração não traz a imediação do vivido.

Sendo assim, é justamente por esse caráter desfigurativo e, portanto, suscetível a múltiplos contornos, que a metáfora, na poesia whiteana, participa mais do real. É claro que não se trata de nenhuma propriedade mágica da metáfora que possa propiciar tal

participação ou aproximação. Uma vez que o caráter literal da linguagem se ocupa da nomeação “mais verdadeira” de um objeto ou evento, esse caráter perde o movimento com o existente e separa o real do imaginário, tornando a existência das coisas algo mais distante e “irreal”.

Diferentemente, a realidade tal como é percebida, está sempre em movimento e não impõe nenhuma demarcação definida entre o real e o imaginário: “o corpo onde se celebra a loucura é todo amor que nem de fadiga cessa”. Daí esse movimento não apontar para uma verdade absoluta acerca do corpo, mas aludir ao horizonte que se lhe apresenta diante da existência e, por isso mesmo, inesgotável.

Nessa condição, pode-se considerar que o país dos sabores é a experiência que, no corpo, se saboreia quando este saboreia o mundo, e, por isso, suscita metaforicamente alusões que permitem comparações ou atributos que possam existir em comum entre a metáfora e uma condição subjacente da realidade.

Certamente, não contornar os objetos e eventos seria privá-los de uma identidade, mas dar-lhes tão-somente um significado é reduzi-los e sacrificá-los em sua condição inesgotável. Assim, considerando-se que a metáfora não alcança a existência em sua plenitude, aquilo que ela é não é o que pretende ser (ou o que lhe foi designado), isto é, o que ela faz ver não é o que pretende ver, pois, em vez de presentificar um objeto, a metáfora é a desfiguração de uma presença, um ideal não atingido. E o que existe, por sua vez, não podendo estar totalmente presente para o homem, só pode se afirmar metaforicamente, nesse sentido, como uma presença que continua ausente.

Na obra *A metáfora viva*, de Paul Ricouer, é possível identificar a capacidade heurística do discurso poético que livra a metáfora do estatuto de simples expressão subjetiva ou mero adorno de linguagem, bem como da redução ao fato de ser apenas um bom artifício de persuasão do leitor ou ouvinte. Ricouer estabelece, então, que não é apenas o enunciado que é metafórico e nem simplesmente a palavra, como em Aristóteles, embora o efeito esteja aí concentrado, mas mostra o que esse enunciado faz como função referencial do discurso: ele suspende uma referência de primeiro grau, ostensiva, por ser impertinente a predicação, se considerada no seu sentido literal, para abrir uma referência de segundo grau, indireta, mediada. Esta remete não à realidade imediata tal como se aprende pelos meios lingüísticos e conceituais, mas ao mundo da vida.

Para Ricoeur, a metáfora, sobre a qual se debruçou em *Teoria da interpretação*, é a “pedra de toque do valor cognitivo das obras literárias” (2000a, p.57), assim, esse valor cognitivo, o dar-se como conhecimento, está relacionado à metáfora que pulsa no interior do poema, e é “viva”. Inovação que revela em *A metáfora viva* “um mundo outro que corresponda a outras possibilidades de existir” (2000b, p.350). E se a metáfora é, como também acredita o autor, uma miniatura do poema, ou de toda a sua ambigüidade (2000b, p.150), nesse sentido a poesia é reinvenção, como a metáfora também o é.

Enquanto a metáfora clássica é entendida como figura de estilo que permite a expressão de sentimentos e idéias por meio de uma associação de semelhança entre dois elementos, implicando um desvio do sentido literal da palavra para o seu sentido livre, numa perspectiva fenomenológica, a força metafórica da poesia de White resulta de um fazer poético intimamente correlacionado à existência.

Em consonância com essa visão, o pensamento de Merleau-Ponty permite pensar que a transmutação do corpo em sabores é possível porque o poeta está:

Imerso no visível graças ao seu corpo, também ele visível, aquele que vê não se apropria daquilo que vê: apenas se abeira com o olhar, acede ao mundo, e por seu lado, esse mundo, do qual faz parte, não é em si ou matéria. O meu movimento não é uma decisão do espírito, um fazer absoluto que decretaria, do fundo do isolamento subjetivo, qualquer mudança de lugar miraculosamente executada no espaço. Ele é a sequência natural e a maturação de uma visão. (2002, p. 20)

Dado que o corpo é concebido como sede da percepção na sua relação com o mundo, ele se apresenta como um ente sensível que se volta sobre outros entes sensíveis, e sua capacidade de visão, por exemplo, não é algo estranho ao mundo, mas um poder que se baseia na visibilidade do próprio corpo que “resplandece de um si”¹ ao confrontar o silêncio que invade o ser, frente a uma súbita imagem Logo, em meio aos extremos da linguagem, a poesia acaba por mostrar o reverso da própria linguagem: o silêncio e a não significação.

No caso de White, o corpo, enquanto expressão vital e plural de significados, é também o portador de um lirismo que deve reverter os danos do *Tânatos* que dominaram o período da guerra. Nesse sentido, o teórico francês Georges Bataille qualificou como erótica toda “aprovação da vida até na morte” (1987, p. 11), e como se observa numa

¹ Referência de Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*, à condição do corpo que não se encontra ignorante de si.

entrevista do poeta moçambicano: “eu escrevi sobre o amor quando se morria” (WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1185), declarou o poeta.

Buscar a plenitude de *Eros* abriu espaço a reflexões significativas em alguns de seus versos: “o que será que nos entristece perante a nossa morte? / O que será que nos desencanta tanto? / Dentro da morte também se vive!” (WHITE, 1989, p. 81); “e aqui estamos, amor, vivos / na nossa morte” (WHITE, 1989, p. 83).

Rita Chaves, por sua vez, também afirma que na poesia de Eduardo White:

os reflexos da História de seu país, a situação dramática de seu povo e a necessidade de intervir de alguma maneira se inscrevem em seu projeto literário. O que surpreende, talvez seja a vertente particular que adota para se relacionar com a violência de uma atmosfera climatizada pela sucessão de guerras (2000, p. 134).

A vertente particular com que se apresenta a poesia whiteana, visivelmente marcada por um teor existencial, ao facultar o mundo enquanto experiências e imagens que se sobrepõem de modo inesgotável, permite ao leitor pensar o aspecto metafórico na poesia como uma condição que imerge, no real, para trazer possibilidades novas de existir, em vez de fixá-lo numa forma cristalizada. Nesse sentido, a ficção estética promove uma relação entre a apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade, tornando infundável a fronteira entre a razão desses fatos e a razão da ficção. A poesia e a metáfora, conjuntamente, propõem então a possibilidade de uma outra relação com as coisas: a experiência da “irrealidade”, por meio da qual a imaginação alarga o campo do real percebido, conferindo a essa irrealidade sentidos que até então eram ocultos.

Corroborando também, nesse sentido, Paul Ricoeur em seu estudo sobre a questão da metáfora sugere que:

[...] há uma analogia estrutural entre os componentes cognitivos, imaginativos e emocionais do ato metafórico completo e que o processo metafórico delineia sua solidez e sua totalidade a partir dessa analogia estrutural e desse funcionamento complementar. (1992, p. 160)

O procedimento de significação visual, captado por uma interpretação reflexiva da emoção estética, permite verificar que a apreensão sensorial do mundo não se constrói

apenas por signos, mas também pela possibilidade de transmutar uma realidade sensorial, como uma experiência eminentemente estética.

De acordo com a proposta de se pensar a metáfora do corpo numa perspectiva fenomenológica, aqui se faz necessário repensar a relação entre poesia e metáfora e, sobretudo, como esta última se engendra, em meio à opacidade do mundo. Disso é possível reconhecer que o objeto dado, e sempre suscetível ao conhecimento e reconhecimento, está atravessado por uma rede de experiências que refletem, metafórica e existencialmente, o poeta no mundo, sendo o país, aqui, intensamente avivado sob a pele de sua poesia.

Noutro trecho da escrita de White – *Um navio na língua*, pode-se considerar que se trata de um poeta que busca a existência na palavra e não, necessariamente, uma palavra para o que existe. Não é de surpreender-se que sua poesia proponha um caráter eminentemente sensorial, como se lê:

A minha língua é um diverso que respeito, um espaço onde me transfiguro, não um apetrecho do qual me sirvo, mas sim o humano concreto que sou e se vê porque existe. Aí como é bom dizer gente não há e supô-la, dizer um cheiro que não é senti-lo, dizer um chão que não está e pisá-lo e ao mesmo tempo ver tudo isto porque a língua encheu de movimento o inabitado, ungiu o perfume no ocultado, estrumou a terra no volatilizado. Deu-lhes as cores que quis e inventou-as nas que nunca existiriam. Elegeu-as como realidade numa realidade que nunca tiveram e deu à minha a visão das visões que não houvera. (WHITE, 2001, p. 13)

É evidente, porém, que quando se fala dessa dimensão sensorial, o que se tem em mente é o efeito específico de uma modalidade de organização verbal. Esta, captada pela experiência e, enfim por todo o corpo, é capaz de produzir no leitor sensações que não devem, entretanto, ser confundidas com percepções ópticas do mundo físico. Nessa linha de raciocínio, é que se pode entender uma operação metafórica das coisas, de forma que estas também possam evocar um outro procedimento frente à existência.

Nessa perspectiva, tem-se em Merleau-Ponty, a busca do que ele chamou a noção de intencionalidade como base para compreender o fenômeno da percepção, e, neste caso, da metáfora, que também tangencia a relação sujeito-objeto:

Fomos habituados pela tradição cartesiana a nos desprendermos do objeto: a atitude reflexiva purifica simultaneamente a noção comum do corpo e da alma definindo o corpo como uma soma de partes sem interior e, a alma, como um ser totalmente presente a si mesmo, sem distância. Essas definições correlatas estabelecem a clareza em nós e fora de nós: transparência de um objeto sem

dobras, transparência de um sujeito aquilo que é exclusivamente aquilo que pensa ser. O objeto é objeto de ponta a ponta e a consciência, consciência de ponta a ponta. Há dois e somente dois sentidos da palavra existir: existe-se como coisa ou existe-se como consciência. A experiência do corpo próprio, ao contrário, revela-nos um modo de existência ambíguo. (1994, p. 230-231)

As considerações que Merleau-Ponty apresenta acerca da intencionalidade apontam que, no campo do sensível no qual está imbricado o corpo-mundo, é que emergem os sentidos fundamentais de toda experiência, e que se nota na constituição do texto. Assim, tem-se um sentido que não é buscado apenas numa direção, mas que acompanha as inúmeras possibilidades do horizonte da experiência vivida.

Todavia, como aponta Merleau-Ponty nos seus últimos textos, não se trata de abandonar as noções de sujeito e objeto, mas de redimensioná-las a partir de uma investigação que possa ultrapassá-las. A superação das concepções de sujeito e objeto não é pensada como a instauração de uma nova síntese-tese, porém, volta-se muito mais para o ambíguo campo do sensível, onde se instala a pluralidade de sentidos, permitindo-se, assim, a possibilidade de se recuperar toda presença do corpo no mundo.

No que tange à obra de Eduardo White, essa presença expressa tanto o prazer estético proporcionado pela sua leitura, quanto uma nítida experiência sensível do erotismo que emana de sua poesia. Segundo o próprio poeta:

devíamos convocar as palavras com as quais nos sentíssemos bem, as únicas palavras que fossem capazes de se enrolar na nossa boca. Porque a palavra é como um beijo. Eu defino a palavra assim: a gente sente-lhe o gosto e é um beijo tátil, sente-lhe o gosto e sente-lhe as formas, e toca, é esta a palavra, não vale a pena estar ali a forçar ((WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1207)

Considerando-se que o real vive do silêncio e que a linguagem é um meio operante que não pode saber-se senão no que se faz signo a signo, é mediante a experiência sensível do poeta com a qual se abre às coisas, que se delineia na sua poesia um outro procedimento metafórico. Este aponta não para uma percepção do existente fora da ordem do mundo aprioristicamente concebido como unidade lógica e real, mas à lógica de um mundo em que a metáfora é envolta pelo sensorial. Noutro poema de White, tem-se:

Talvez pudesse cantar-te assim: / – És o Índico / numa tarde quente de janeiro, / tranqüila vestes a súbita frescura / e beijas a precisa boca dos pássaros / a lenta maturação dos moluscos / sob a costa, / teu corpo é de água, / pura / e de vagas e

de espuma, / teu corpo que eu habito / como quem procura / a verde memória das algas, / a doçura, a loucura, a poesia. / Teu corpo lembra-me certos navios / que chegam / pela mão das correntes / e que se anunciam à terra, ao porto / do acaso, / ou, ainda, / o verde esbatido, / o azul intenso, / a adormecida palmeira / que, erecta, espia os céus, / teu corpo que ninguém suspeite, / dentro do profundo cheiro dos mariscos, / da música sonora dos búzios, dos arbustos, / teu corpo é do sol que repousa / à ilharga do mundo / e se extingue sem vestígios, / o cacimbo, a noite, / a delicada plenitude. / Teu corpo, essa mágica palavra, / que se não diz / para que não se quebrem os encantos, / flor, lume, colina / de sabores tão intensos. (1989, p. 27-28)

No trecho acima, verifica-se que, além de um processo metafórico que se faz na construção predicativa², a possibilidade de se cantar o corpo, conferindo a este a dimensão do Índico numa tarde quente de janeiro, bem como todas as imagens que se vão desenrolando no poema, não apenas remetem-no à exuberância da natureza junto ao oceano que banha o país, e que poderia ser uma imagem mais viva do corpo, mas é antes a perspectiva de quem se lança ao mundo para tê-lo como objeto “mais vivo” a ser cantado. Nesse sentido, Alfredo Bosi considera que:

Toda imagem pode fascinar como uma aparição capaz de perseguir. O enlevo ou o mal-estar suscitado pelo outro, que impõe a sua presença, deixa a possibilidade, sempre reaberta, da evocação. Para nossa experiência, o que dá o ser à imagem acha-se necessariamente mediado pela finitude do corpo que olha. A imagem do objeto-em-si é inaferrável; e quem quer apanhar para sempre o que transcende o seu corpo acaba criando um novo corpo: a imagem interna, ou o desenho, o ícone, a estátua. (1990, p. 14)

Observa-se que a experiência da imagem, sendo anterior à da palavra, ela enraíza no corpo, particularmente na visão, por meio da qual são alcançadas as formas do mundo, tais como cores, dimensão, presença, enfim. A imagem se afirma, então, como um modo de presença que busca suplantar o contato direto com as coisas, mantendo, juntas, a realidade destas e sua existência para o homem. Ela é que permite “apanhar” não apenas a aparência do objeto, mas alguma relação entre quem vê e essa aparência.

O poema, por sua vez, se afirma pela metaforização e conjugação de uma ausência e presença, reativada pela memória e pela imaginação, e não pela representação realista de

² Segundo Paul Ricoeur, sendo a metáfora resultado de uma predicação impertinente, ela gera uma tensão que traz à tona uma face desconhecida da realidade, o que significa dizer que o filósofo francês atribui à linguagem literária em geral um caráter cognitivo e ontológico.

um referente. Importa na correlação entre a imaginação e a presentificação do afeto, não um sentido a ser buscado, mas o que, segundo Merleau-Ponty, impele o sensível:

O sensível não é feito de coisas. É feito também de tudo que nelas se desenha, mesmo no vazio dos intervalos, tudo que nelas deixa vestígio, tudo que nelas figura, mesmo a título de desvio e como uma certa ausência: ‘o que pode ser apreendido pela experiência no sentido originário do termo, o ser que pode dar-se em presença originária’ [...]. (1975, p. 442)

O conhecimento, na vivência recíproca homem-mundo, que não é adequadamente concebido nem como resultado de dados empíricos nem através da suposição de uma natureza determinada racionalmente, torna necessário, para Merleau-Ponty, um novo conceito de sentido e de ação que possa ser acrescentado ao idealismo lingüístico. Sentido e significado não estão, pois, ligados a realizações lingüísticas, antes, eles são imanentes a todos os modos de ação e vivência. Vê-se que a linguagem é um instrumento de concepção do mundo, mas sua função de deduzir esse mundo não se conclui naquilo que pode ser obtido a partir de uma análise dos significados.

Assim, a perspectiva merleau-pontyana permite também uma crítica sobre a operacionalidade clássica da metáfora, pois, ao refletir imagetivamente o arrebatamento do poeta em relação ao corpo existente, aponta para uma experiência que antecede a poesia. Concomitantemente a essa condição, tem-se um desejo de estar em contato direto e incessante com o mundo tal como ele é (ou poderia ser), mediante a dimensão do corpo que se dá à experiência, e pelo qual as coisas se permitem ser “vistas” pela poesia.

Já, do ponto de vista da análise predicativa, observa-se que o todo enunciativo é produzido pelo enunciado como um todo, cuja função se caracterizou metaforicamente, e que resulta de uma tensão entre os termos da enunciação metafórica: “ – És o Índico [...] e beijas a precisa boca dos pássaros [...]”. A metáfora aqui suscita uma outra interpretação dos termos em questão, pois nesse tipo de enunciação a estranheza entre esses termos rompe a significação literal e possibilita às palavras um sentido novo (interpretativo), fruto dessa tensão.

Essa primazia da semelhança se fortalece no discurso da alteridade – questão de grande relevância no pensamento de Ricoeur – a semelhança metafórica se forma a partir do diferente, e o mantém estabelecendo as relações entre os distantes. O que aparentemente

não possui equivalência alguma, a semelhança metafórica os aproxima e recria as categorizações de grupos:

[...] a metáfora mostra o trabalho da semelhança porque, no enunciado metafórico, a contradição literal mantém a diferença, o “mesmo” e o “diferente” não são simplesmente misturados, mas permanecem opostos. Por esse traço específico, o enigma é retido no próprio coração da metáfora: *Na metáfora, o “mesmo” opera apesar do “diferente”* (RICOUER, 2000, p. 301, grifo nosso)

Sendo, pois, a metáfora um constituinte elementar do princípio das línguas, ela possibilita, nas entrelinhas da significação, não apenas um alargamento das percepções sobre a realidade, mas também a confirmação do fim da pura designação – se é que esta existe. Por isso, mais do que a visão tradicional enquanto imitação e transposição, aqui se pode perceber que a metáfora aponta para uma experiência que não é simplesmente da e na linguagem. Ao fazer com que o autor retorne à condição de inventor, ela é o sinal de que, ao suplantando a pura e simples designação, seu objeto se torna uma criação poética, justamente porque está permeado por uma intenção de exprimir alguma coisa para a qual não existe um modelo que lhe garanta o acesso pleno à realidade, sempre inesgotável.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2 ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.

CHAVES, Rita. *Eduardo White: o sal da rebeldia sob ventos do oriente na poesia moçambicana*. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo & SALGADO, Maria Teresa (orgs.). *África e Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, pp. 133–55.

LABAN, Michel. *Moçambique: encontro com escritores*. Volume III. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998.

MANJATE, Rogério. “Sou o que estou para ser”. In: *Maderazinho. Revista Literária Moçambicana*. Edição 05, Maputo, outubro de 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Ed. Vega, 2002.

_____. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *O filósofo e sua sombra, Sobre a fenomenologia da linguagem, A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, In: *Textos Escolhidos* (Os Pensadores), v. XLI. São Paulo: Editora Abril, 1975.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2000a.

_____. *A metáfora viva*. Trad. São Paulo: Edições Loyola, 2000b.

SECCO, Carmen Lucia Tindó (org.). *Antologia do mar na poesia africana do século XX: volume III: Moçambique, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*. Rio de Janeiro: UFRJ, PG-Letras Vernáculas e Setor de Literaturas Africanas em Língua Portuguesa, 1999a.

WHITE, Eduardo. *O país de mim*. Maputo: AEMO, 1989.

_____. *Os materiais do amor*. Maputo: Editorial Nadjira, 1996.

_____. *Dormir com Deus e um navio na língua*. Braga: Terra Labirinto, 2001.

_____. *O homem, a sombra e a flor & algumas cartas do interior*. Maputo: Imprensa Universitária, 2004.

BLIMUNDA E A MULHER DO MÉDICO, MODOS PARA VER O FEMININO EM JOSÉ SARAMAGO

Pedro Fernandes de Oliveira Neto - UERN¹

Pela boca dos homens é que sempre nos tem chagado, Senhor, a
expressão de Tua vontade. Quando virá, Senhor, o dia em que,
directamente, cara a cara, nos dirás o que a nós sobretudo
importa?

José Saramago, *In nomine Dei*

1

Muitas são as falas em torno do feminino. Desde a década de 1960 e de 1970, mais especificamente com os estudos de Beauvoir, que se vem dizendo discursos em manifestações, congressos, palestras, comunicações, escrevendo-se textos e mais textos sobre a questão. No entanto, não será o direcionamento de uma crítica feminista o que deverá ser dado neste texto, mas a exposição desses ecos do feminino na composição do romancista, sua constituição na escrita de José Saramago e o que eles significam na sua composição. São os ecos escutados e sentidos em alto som e relevo; ecos perceptíveis aos ouvidos e aos olhos mais comuns que se ponham a ler alguns dos romances, contos, textos para teatro, ou poemas do escritor português. Extra universo literário, recuperamos duas visões com que Saramago sempre tem colocado para as ‘mulheres significativas’ à sua vida pessoal: a primeira advém das dedicatórias com que constantemente tem assinado seus livros: “À Isabel, porque nada perde ou repete, porque tudo cria e renova” (*Memorial do convento*); “A Pilar/ A minha filha Violante” (*Ensaio sobre a cegueira*); “A Pilar os dias todos” (*Ensaio sobre a lucidez*); “A Pilar, que ainda não havia nascido, e tanto tardou a chegar” (*As pequenas memórias*) “A Pilar, minha casa” (*As intermitências da morte*); “A Pilar que não me deixou morrer” (*A viagem do elefante*). E a segunda é a memória doce com que sempre tem falado de sua avó do Alentejo, dona Josefa Caixinha.

¹ Aluno do Mestrado em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

Assim, parece que devemos concordar com Ana Paulo Arnaut (2007), quando esta diz que “o grande respeito, admiração, fascinação e afeição que o escritor emprega na construção de suas personagens femininas está como um claro trabalho de Saramago em elevação para o presente ficcional de figuras de seu mundo, com a avó Josefa” (tradução literal minha para: “The great respect, admiration, fascination and affection that the reader senses accompanied the construction of the female characteres in Saramago’s wor right up to the present seems to have migrated straight from the world he shared with grandmother Josefa (and also other chidhood worlds) to this fictional world.”) . Citemos alguns desses ecos na leva significativa de figuras femininas que povoam o universo literário saramaguiano: Leonor, a viúva de *Terra do pecado* (1947), primeiro romance do escritor; Adelina e M., faíscas de pintura de H., em *Manual de pintura e caligrafia* (1977); Faustina e Gracinda Mau-Tempo, companheiras de vida, de armas e de homens no Alentejo, em *Levantado do chão* (1980); Lúdia e Marcenda, musas de poesia e de cama, em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984); Joana carda e Maria Guavaria, bússolas condutoras no desrumo d’A *jangada de pedra* (1986); Maria Sara, fator-causa que leva Raimundo à re-escritura da *História do cerco de Lisboa* (1989); Maria de Magdala, estância fabulosa, redentora e signo do amor carnal e espiritual, em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991); a mulher do médico, Odisseu feminino na polis virtual de *Ensaio sobre a cegueira* (1995); Maria Isasca e Conceição Madruga, d’A *caverna* (1997); a mulher da limpeza, que larga seus afazeres no palácio e sai de “balde de vassoura” pela “porta das decisões” a acompanhar o homem d’O *conto da ilha desconhecida* (1997); Clara de Assis, em *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987); Gertrud von Utrecht, o feminino que questiona Deus, e Divara, a irradiante, em *In nomine Dei* (1993); ou, para finalizar a galeria, “a grande fileira de mulheres deitadas” à “espera com indiferença a penetração dos perseguidores”, em *O ano de 1993* (1975).

2

Sobre o feminino na obra do escritor português também muito já foi dito. Pelos dois terrenos terem muito ditos, logo, pode parecer estarmos dizendo sem muito que dizer, podendo, às vezes, fazermos repetitivo ou óbvio demais; ainda mais, tendo em vista que, Blimunda e a mulher do médico são as duas personagens que mais comentários têm recebido dos olhares que se põem a tratar do feminino na obra de José Saramago.

Com efeito, dentre as obras do autor, todas, ou pelo menos quase todas, conforme foi notado, apesar de marcadas por essa singularidade e originalidade de (re) invenção do feminino, são os romances *Memorial do convento* e *Ensaio sobre a cegueira*, os que parecem ter sido encarados como únicos, ilhas, que por seus conteúdos, deixam entrever a questão do feminino. Talvez isso se dê pelo fato da singularidade assumida por ambas as personagens ‘protagonistas’ da trama.

Com todo esse burburinho, entretanto, as abordagens de que tivemos conhecimento até o presente não nos parecem suficientes e, certamente, nunca deverão ser, tendo em vista que, quaisquer que sejam os enfoques dados a uma obra de arte, ela será sempre inesgotável de sentido. Logo, parece pertinente uma vez mais voltar a estes dois romances de José Saramago e mais uma vez deitar um olhar para estas duas mulheres, que pelo caráter assumido perante a crítica, as chamamos de ‘modo’, no sentido de ‘modelos’, para o desenvolvimento de um olhar ainda planar acerca das incursões femininas na produção literária saramaguiana. Trata-se de duas figuras que, apesar dos condicionamentos já sofridos pelo olhar da crítica, ainda carregam peculiaridades importantes de serem reveladas, principalmente, no que diz respeito à sua gênese e seu sentido no interior dos romances que elas povoam.

As reflexões que aqui serão desenvolvidas tomam-se por base três textos que propulsores a esse olhar que agora deitamos. Trata-se da fala de Ana Paula Arnaut em: *José Saramago, a literatura do desassossego*, e de duas falas de Pedro Fernandes: *Fios e tessituras do feminino em O conto da ilha desconhecida e Blimunda, a aproximação de um retrato*. Este texto que agora se desdobra deve ser tratado como um exercício de leitura, porque é, antes de tudo, um percurso pessoal que visa o engendramento das duas figuras femininas em questão, Blimunda e a mulher do médico, e a intersecção de ambas para findar em encaminhamentos mais gerais.

3

Blimunda surge no romance acompanhada pelo padre Bartolomeu de Gusmão, num auto-de-fé, onde sua mãe, Sebastiana Maria de Jesus, “um quarto de cristã-nova” que tinha “visões” e “revelações”, é condenada pela Inquisição ao degredo em Angola. É durante esse auto-de-fé, que ela conhece Baltasar – soldado maneta, trabalhador no açougue do Terreiro do Paço depois de voltar dos combates na Guerra de Sucessão, na Espanha. Ele é predestinado por Sebastiana à filha e é com ele que Blimunda passará compor uma história de amor após ser casada num ritual poético, sensual, erótico e

profano, celebrado pelo padre Bartolomeu de Gusmão. Em outro ritual semelhante, Blimunda é batizada e recebe a alcunha de Sete-Luas, por oposição a Baltasar, o Sete-Sóis.

Blimunda tem um dom, adquirido ainda quando estava na barriga da mãe; é o dom de ver o interior das pessoas, para isso devendo está em jejum e na lua certa. É esse dom que fará dela a figura central do romance e da “trindade terrena” na construção da passarola, máquina de voar projetada por Bartolomeu de Gusmão, só possível de ir à órbita pela força do éter, “as vontades humanas”, espécie de alma, “nuvem fechada sobre a boca do estômago”.

Esta é, em linhas gerais, Blimunda, a dos “olhos excessivos”. Atenção seja dada para dois elementos na composição dessa mulher. O primeiro é esse seu nome, que como o nome de Baltasar e em relação com o dele, ganha significação ao longo do romance. Aliás, esse nome Blimunda não foi disposto ao acaso, o próprio Saramago admitiu, certa vez, que fez uma minuciosa pesquisa em dicionários onomásticos para sua composição (Refiro-me a entrevista concedida por José Saramago ao Jornal de Letras, publicada em 15 de maio de 1990). Logo, seu nome contribui diretamente na tessitura das redes semânticas da narrativa. Basta entender que sua forma ‘gerúndia’ já denota se tratar de um sujeito em fechamento, em trânsito, marcado por uma abertura ao futuro; Blimunda recupera esse caráter nas próprias linhas do tecido narrativo, não sendo fixa, mas em constante atividade, deixando-se cerzir ao mesmo tempo em que alinhava o desenvolvimento da trama. O som desse nome parece o som dos designativos dos cavaleiros medievais, sendo ela própria, Baltasar e Bartolomeu cavaleiros na empreitada da construção da passarola, com destaque para Blimunda, a que recolhe as vontades por onde andam as pessoas “em procissões, em autos-de-fé”, “nas obras do convento”, disposta a todo custo, até debaixo da peste e da morte, a por em voo o invento e equiparar-se ao “Cristo, a Virgem e alguns escolhidos santos”.

Seu sobrenome, de Jesus e Sete-Luas, apontam para sua posição, a de ser limítrofe entre o sagrado e o profano, entre o divino e o terreno: de Jesus integra possíveis derivações semânticas do cristianismo e Sete-Luas, algo que remete à simbologia cigana¹

Mas como tudo nesse romance aponta para uma direção oposta à comum, ao significado que traz o signo linguístico lua, sem luz, passiva do sol, o narrador injeta outras forças semânticas, uma vez que, Blimunda pode ser tudo, inclusive luz mortíça, sombra passiva, mas não se reduz, em momento algum, apenas a esses princípios. Sua

capacidade de ver o que está além é já prova disso e a recolha das vontades, bem como, a tomada de decisão que parece ser a maior desse romance: a de não entregar-se Blimunda à morte, no meio de um peste que varria Portugal inteiro e quando do desaparecimento de “seu homem”; além de ser pelas suas mãos junto às de Baltasar o deslazar das cordas para a subida da passarola ao céu. Tudo lhe compete: seja o filtrar das ações de insanidade da Inquisição e da Coroa, seja a participação ativa na tomada de decisões nas grandes empreitadas ao longo da diegese.

Entretanto, Blimunda é intimamente complementar a Baltasar; o leitor deve atentar para essa característica, pois é ela que vem distorcer a ótica de uma crítica feminista para a personagem. Não é Blimunda o feminino que se constitui por oposição direta ao masculino, mas o feminino que se constitui como por uma extensão dele, conforme nos mostra o próprio desenrolar das ações de construção e de voo da passarola:

[...] mas já Baltasar, com a foice, rapou a maior, e Blimunda, com a extensão, cortou e pôs ao sol as raízes havendo tempo ainda esta terra dará alguma coisa do que deve ao trabalho. [...]

Nem sempre o trabalho corre bem. [...] É excelente o gancho para travar uma lâmina de ferro ou torcer um vime, é infalível o espigão para abrir olhais no pano de vela, mas as coisas obedecem mal quando lhes falta a carícia da pele humana, [...] Por isso Blimunda vem ajudar e, chegando ela, acaba-se a rebelião [...]

Uma vez por outra, Blimunda levanta-se mais cedo, antes de comer o pão de todas as manhãs, e, deslizando ao longo da parede para evitar pôr os olhos em Baltasar, afasta o pano e vai inspecionar a obra feita, descobrir a fraqueza escondida no entrançado, a bolha de ar no interior do ferro,²

Blimunda aproximou-se, pôs as duas mãos sobre a mão de Baltasar, e, num só movimento, como se só desta maneira devesse ser, ambos puxaram a corda [...] A máquina estremeceu [...] girou dias vezes sobre si própria, enquanto subia³

Atentemos para o comportamento de Blimunda. Não é ela nenhuma radicalista como parece ser algumas das faces do movimento feminista. Isso faz dela enquanto feminino sem ser necessário de dotes masculinizadores.

A lua, que lhe condiciona os seus poderes, como condiciona o ritmo biológico da mulher e da Terra, medida de tempo, faz de Blimunda também a imagem de Eva do Gênesis cristão, frutificadora da vida, ainda que essa não se lhe apresente ao longo da sua existência, mas ficará prenhe do sopro de Baltasar quando no desfecho da trama.

O segundo elemento que se deve dar atenção é para o dom de Blimunda. Não é esse dom senão a capacidade de pelos seus “olhos excessivos” captar e mostrar o que de

real há no mundo. Ela recobra, desse modo, o caráter da Primavera mítica, a que arranca a humanidade da cegueira, do olhar comum, o olhar que é forjado pelas ideologias e o poder conferido pelas duas maiores forças que regem a sociedade humana, a religião e a política.

É com seus pés fendidos como cortiça depois de vagar Portugal inteiro à procura de “seu homem” que Blimunda encerra a trama comportando em si a vontade de Baltasar e as dimensões que rege cada um de nós e a própria humanidade.

4

Igualmente a Blimunda, a mulher do médico surge de maneira sutil, um traço quase que imperceptível no romance. Depois de acompanhar o marido, uma das primeiras vítimas a ser acometida pelo mal branco, em peregrinação para o que fazer com o caso, deixa-se passar por cega, quando da recolha dele para a quarentena. A partir daqui se dará início uma trajetória que começa como de servidora e ajudante aos que a ela se achegam e finda como a de condutora na pólis desabitada, pós-manicômio. Se aquela personagem do *Memorial do convento* chamava atenção por ser a de “olhos excessivos”, essa de *Ensaio sobre cegueira* parece cumprir maior expressividade, principalmente porque, dentre todos os inundados pelo mar de leite, é a única que preserva a visão, “a que nasceu para ver o horror”.

Como dito sobre Blimunda, é necessário chamar atenção para duas características na composição dessa personagem. O primeiro é o fato de apenas ela ter a capacidade de preservar a visão ao longo da trama. Essa capacidade sua é um dos elementos da rede de metáforas que alimenta esse romance, que o faz sê-lo visto pelo seu avesso; isto é, antes de ser um “ensaio sobre a cegueira”, sê-lo um “ensaio sobre a visão”, um ensaio sobre “a responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam”. A mulher do médico ao não cegar encarna outro caráter que é o de condutora dos flagelados no percurso que os conduzirá a iluminação do processo absurdo que sofrem⁴. Há, nessa dimensão, uma camada complexa: ao passo que ela conduz um grupo de cegos pelos labirintos virtuais do mar branco, conduz o fio da própria narrativa, sabendo que, é sob seus olhos panópticos que tudo se desenrola, e conduz a própria humanidade.

Insistindo na constatação tão já repetida de que a cegueira sobre a qual trata esse romance é uma alegoria para o atual estágio porque passa a sociedade, em que frequentemente os limites entre a civilização e barbárie são rompidos⁵, a capacidade

dessa personagem de preservar a visão aponta também para o entendimento da capacidade de preservar a consciência moral, a lucidez, esta que será tão bem retratada sob sua figura reaparecida no romance posterior a este, *Ensaio sobre a lucidez* (2004). A mulher do médico encerra em si o caráter de coletividade ao sê-la ‘artefato’ para as necessidades humanas de ver e de reparar o senso de racionalidade, este que nos faz diferir do instinto que rege os animais.

O traçado épico que se instaura com a saída dos cegos do manicômio é também o eco de uma voz desapontada, que somente se apaga por através dessa força propulsora, farol indicador, “a liberdade guiando seu povo”. É por isso que a mulher do médico reporta também à figura de grande líder. Reconhecendo a cegueira como ocupação, alienação, será ela que, pelos sacrifícios excessivos, deverá dá norte aos desrumados que a seguem e fazê-los com que aos poucos, se destoem, da rotina, do habitual, do corriqueiro, que a esfera da opressão os incutem, para se porem em real estágio de visão. Recuperamos aqui dois excertos do romance que direcionam bem o que foi dito: o primeiro dá conta do sepultamento dos mortos no manicômio – atentemos para a reflexão que faz o narrador sobre uma dessa película ideológica que cega a humanidade ao longo dos milênios, a religião; e o segundo é o diálogo da rapariga de óculos com a mulher do médico – aqui, atentemos para o sentimento de culpa, outro construto ideológico instaurado pela religião e o modelo do estágio social que adotamos:

Não puderam cavar mais fundo que três palmos. Fosse o morto gordo e ter-lhe-ia, ficado de fora a barriga [...] Não houve orações. Podia-se pôr-lhe uma cruz, lembrou a rapariga de óculos escuros, foi o remorso que a fez falar, mas ninguém ali tinha notícia do que o falecido pensara em vida dessas histórias de Deus e da religião, o melhor era calar, se é que há outro procedimento tem justificação perante a morte, além disso, leve-se em consideração que fazer uma cruz é muito menos fácil do que parece, sem falar do tempo que ela se iria aguentar⁶.

Não temos salvação, repetiu a rapariga dos óculos escuros, Quem sabe, esta cegueira não é igual às outras, assim como veio, assim poderá desaparecer, Já viria tarde para os que morreram, Todos temos de morrer, Mas não teríamos de ser mortos, e eu matei uma pessoa, Não se acuse, foram as circunstâncias, aqui todos somos culpados ou inocentes, muito pior fizeram os soldados que nos estão a guardar, e até esses poderão alegar a maior de todas as culpas, o medo, Que mais dava o pobre homem me apalpassem, agora ele estaria vivo e eu não teria no corpo nem mais nem menos do que tenho⁷.

É de se notar por esse último excerto, a forma como a mulher do médico tenta ‘redimir’ a companheira de camarata da culpa de ter levado a morte ao cego que lhe

assediava. Isso nos leva a entender que o papel determinado a ela está para além do de líder e do de guia: está no papel de uma espiritualidade outra; como uma sacerdotisa que instaura outro olhar para as convenções mais comuns humanas, a culpa, o medo e o pecado.

O que nos chama atenção como segundo elemento constituinte dessa personagem parte dessa observação de oráculo, de aconselhadora, exposto pelo último excerto: diz respeito às decisões dessa mulher em cenas como a do estupro coletivo, em que ela mata o líder dos cegos e a condução dos rituais, depois de voltar para casa, quando saem da camarata.

O brutal sadismo dos estupradores, sua total animalização e a especificidade dos detalhes regidos pelo olhar perscrutador do narrador são, por aproximação, o terror e sofrimento porque passaram e porque ainda passam as mulheres. Não há como não lembrar, aqui, a paisagem de *O ano de 1993*, em que a voz histórico-épica diz:

Por isso a grande fileira de mulheres deitadas espera com indiferença que é simulada a penetração dos perseguidores/ Elas mesmas levantam a roupa e oferecem à luz do Sol e aos olhos as vulvas húmidas/ Silenciosamente suportam o assalto e abrem os braços enquanto a raiva corre pelo sangue para o centro do corpo [...] / Com um estalo seco e definitivo os dentes que o ódio fizera nascer nas vulvas frenéticas/ Cospem cerce o pénis do exército perseguidor que as vaginas cospem fora com o mesmo desprezo com que os homens perseguidos haviam sido degolados⁸

A morte à tesouradas do cego infame é simbólica. Parece-me ser, como corte coletivo dos pênis dos soldados, a castração de um regime, de um modelo social, regido à mão masculina, um regime que não deu certo. Tanto que será, a partir dessa morte, que ela se constituirá definitivamente como condutora do grupo dos cegos.

Depois de chegarem à casa do médico, uma série de ações são processadas; afora a do banho das mulheres, há uma reunião em torno da mesa e da água. Devemos chamar atenção para o caráter de condução da mulher do médico nesses rituais, que são, na verdade, rituais de purificação, de passagem, de rememoração do passado. É pelo banho, por exemplo, que as mulheres expostas em sua total liberdade, deixam-se lavar pela chuva, líquido divino que as purificam de tudo aquilo que as macularam, o corpo e a alma, ao longo, dos dias em que estiveram no manicômio e quando saíram à rua; o banho é o rito de passagem, de trânsito para a iluminação que ocorrerá, dentro em breve, rito comandado pelo olhar da mulher do médico, elevada a categoria de Deus: “Só Deus nos vê, disse a mulher do primeiro cego, que, apesar dos desenganos e das

contrariedades, mantém firme a crença de que Deus não é cego, ao que mulher do médico respondeu, Nem mesmo ele, o céu está tapado, só eu posso ver-vos” (SARAMAGO, 1995, p.266-267)⁹.

Por toda sua trajetória ao longo da diegese, a mulher do médico vai somando ao longo dela o conjunto dos elementos contrários ao universo real humano, concentrando em si a finesse de uma luz chamada esperança.

5

À guisa de uma conclusão, torna-se necessário de fazer algumas intersecções entre ambas personagens. É evidente que, o ponto comum primeiro entre Blimunda e a mulher do médico reside na capacidade, até certo ponto, superior de ver para além, no sentido de captar o que é/está no mundo, o que está velado ou selado pelos véus e velcros das correntes ideológicas. Já em *Memorial do convento* o narrador saramaguiano nos alertava para a distinção longamente processada no corpo do *Ensaio sobre a cegueira*: “este é o dia de ver, não o de olhar, que esse é pouco, é o que fazem os que, olhos tendo, são outra qualidade de cegos”¹⁰

Depois, são-lhe a capacidade de seres bussolares, que mesmo em meio ao caos preservam o dom de guias, a inteireza interna, capazes de deslizar com abnegação e sensibilidade pelas linhas enviesadas, construtos de um mundo masculino. Para se constituírem enquanto poder elas têm, ambas, de matar um homem – Blimunda mata um frade franciscano que, como o cego da camarata, tenta lhe estuprar –, mas não é intuito desse feminino saramaguiano levar às costas como Atlas toda a carga do mundo. Do contrário, o mundo carece é da união de ambos os sexos para uma condução segura.

Blimunda e a mulher do médico são antíteses complementares do masculino. Atenção seja dada também na relação de tratamento operada no distintivo que substitui o nome próprio em *Ensaio sobre a cegueira* que por correspondência às alcunhas em *Memorial do convento* – Sete-Luas e Sete-Sóis – caracteriza esse elo entre o feminino e o masculino: ela é a mulher do médico. A preposição ‘do’ parece cumprir o caráter de extensão de adição e não o de submissão dos elementos linguísticos.

Ambas instituem a abertura para um olhar de união humanizadora, ausente da culpa e do medo, duas categorias, por assim dizer, que tem castrado os sujeitos humanos; ambas são as que carregam a responsabilidade de revelar o arcabouço dessa “coisa que não tem nome”, “essa coisa que somos”. E por isso o olhar. Os olhos são janelas da alma, diz o dito popular. Os olhos são o que de mais sensível há no humano:

“sem olhos os sentimentos vão tornar-se diferentes, não sabemos como, não sabemos quais”¹¹. Pela finesse do olhar, as duas mulheres em questão apresentam-se como mães da humanidade, capazes de assim serem sem parir, mas que concentram todo o instinto que mais lhe regem, o instinto que as fazem ser maternas. Pelo olhar é que ambas presenciaram a redução do homem à barbárie: a primeira presentifica a História, regida pelas insanidades do poder político e, principalmente, do poder religioso; a segunda atenta para o estágio de selvageria a que chegamos. Somente pelo instinto é que parece advir a solução e, se até isso os homens subverteram, cabe a essas mulheres sugerir modos outros de olhar, processados na cadeia das fases instintivas que as regem, como a lua a reger Blimunda.

Devido especialmente ao caráter delas manifesto contra a violência, que no tempo atual foi assumido com algo comum nas sociedades modernas, Blimunda e a mulher do médico são, sem dúvidas, tipos que se deslocam como bandeiras brancas contra todas as formas de barbárie e de opressão.

6

Em linhas gerais, o que Saramago parece nos propor, com toda sua galeria de mulheres, e isso é uma hipótese, é a instauração de um mundo outro, regido pelo feminino, mas o feminino como extensão do masculino, conforme verificado. Só pela união afetiva de ambos, parece ser possível re-inventar, re-engendrar uma nova forma de habitar o mundo. Até porque é utopia destruir todo império falocêntrico e os signos femininos reais que ocuparam as cadeiras da História, foram, em sua grande maioria, fajutos, mulheres masculinizadas que mais reforçaram a cadeia de poderes masculinos.

À mulher, entretanto, parece residir ainda, uma possível resposta para o caos a que estamos reduzidos, porque foram e são as que mais sofrem o mal do mundo. Que o digam Blimunda e a mulher do médico; nenhuma das duas sente-se felizes pela capacidade que têm, justamente porque parecem sentir-se castradas em se firmarem enquanto redentoras da humanidade, de modo que, ver o que há de real no mundo, é para elas, por serem mais sensíveis, um fardo de dor social.

No mais, recortemos aqui a fala de Figueira (2008) comentando acerca do feminino em *Ensaio sobre a cegueira*; fala que estendo à intersecção das duas figuras aqui postas em análise:

A figura feminina [...], não sendo, na sua humanidade tão excepcional, nem totalmente improvável, nem inteiramente verossímil, tem, assim, um caráter

simbólico, uma tonalidade vagamente onírica em que há de melhor em cada um de nós, representa uma esperança de salvação, encerrando em si a possibilidade de, ainda que dificilmente – tal como os nossos melhores sonhos – se transforma um dia em realidade.¹²

O papel da mulher incutido por Saramago é o mesmo que o do fundamento crítico e ético do escritor. As viagens desenvolvidas por esses sujeitos ao longo dos dois romances dão conta da necessidade de retorno a cadeia primordial de onde viemos, o afastamento de nós próprios, para recomeçar e aprender com os fatos desastrosos que vimos tecendo ao longo da existência. A partir de Perrone-Moisés (2000), que vê em todos os romances de Saramago um “não” oposto a infelicidade histórica do homem, é possível afirmar que o feminino é, sem dúvidas, a concretude também desse “não”: Blimunda, por seus atos, renegará todos os princípios castradores e opressivos da religião; a mulher do médico renegará os mesmos princípios na ordem social e política. Por elas são-nos indicadas as possibilidades de escapar do estabelecido como ordem: seja pela fantasia, seja pelo amor, seja pela solidariedade; e a capacidade de livrarmos dessa fatalidade cega, que é o destino entregue às mãos alheias.

REFERÊNCIAS

- ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago, a literatura do desassossego*. Disponível em www.kufs.ac.jp/Brazil/03docentes/Arnaut.pdf. Último acesso em: 11 de fevereiro de 2007.
- ARNAUT, Ana Paula. The child that I am. In: *Dublin Review of Books*. Disponível em: www.drbr.ie/more_details/08-09-28/the_child_that_i_am.aspx. Último acesso em 14 de janeiro de 2008.
- DUARTE, Livia Lemos. *Barbárie e humanização, no Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago*. Disponível em: www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa3/16-livia.doc. Último acesso em 14 de janeiro de 2008.
- FIGUEIRA, Ana Maria. *A (des)construção da figura feminina em Ensaio sobre a cegueira*. Disponível em: www2.fcsh.unl.pt/docentes/cceia/Mestrado_TL/Ensaio_cegueira_ana_figueira.pdf. Último acesso em 14 de janeiro de 2008.
- OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. Acerca do feminino em *O conto da ilha desconhecida*. In: *Nau literária – revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*. Porto Alegre: PPG-LET-UFRGS, vol. 05 n.1, jan/jun 2009.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. Blimunda, a aproximação de um retrato. In: *Anais do XIII Seminário Nacional e IV Seminário Internacional Mulher e literatura*. Natal/RN: EDUnP, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. As artemages de Saramago. In: *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. (edição de bolso)

SARAMAGO, José. *A segunda vida de Francisco de Assis*. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

SARAMAGO, José. *A viagem do elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Editorial Caminho, 2005.

SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARAMAGO, José. *In nomine Dei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SARAMAGO, José. In: *Jornal de Letras*, Lisboa, 15 de maio de 1990.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SARAMAGO, José. *O ano de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SARAMAGO, José. *Terra do pecado*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. De cegos e visionários: uma alegoria finesse secular na obra de José Saramago. In: *Anais do Congresso da ABRALIC*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, v. 3.

NOTAS

- 1 . Oliveira Neto, 2009, p.7
- 2 . Saramago, 2007, p.87-88
- 3 . Saramago 2007, p.189
- 4 . Silva, 1998, p.692
- 5 . Duarte, 2004
- 6 . Saramago, 1995, p.86
- 7 . Saramago, 1995, p.101
- 8 . Saramago, 2007, p.34-35
- 9 . Saramago, 1995, p.266-267
- 1 0. Saramago, 2007, p.77
- 1 1. Saramago, 1995, p.242
- 1 2. Figueira, 2008, p.14

A FIGURA DO CORVO EM TEXTOS DE CARDOSO PIRES

Rachel Hoffmann - UNESP¹

INTRODUÇÃO

Quem se dedica ao estudo da obra do escritor José Cardoso Pires logo se depara com a recorrência de procedimentos, trechos e personagens, fato que acaba por criar uma complexa rede textual, na qual é possível acompanhar o desdobramento de certos temas. Em nosso percurso de análise dos escritos do autor português, identificamos a presença de uma imagem singular, a do corvo, a qual ganha importância dentro da tradição cultural da capital portuguesa, por ser personagem da lenda de São Vicente.

Segundo a lenda, dois corvos acompanharam o martírio do santo em diferentes momentos: primeiro, defenderam-no do castigo imposto pelo governador de Valência, impedindo que feras o atacassem e, depois, com a morte do mártir, acompanharam e velaram por seu corpo, ao se posicionarem, um à frente e outro atrás da barca que o levava a Portugal.

Verifica-se a reiteração da existência do corvo em pelo menos três narrativas de Cardoso Pires: “Por cima de toda folha”, publicada em *O burro em pé* (1979), *Lisboa, livro de bordo* (1997) e “A república dos corvos”, impressa em livro homônimo de 1988. São narrativas de diferentes naturezas, as quais se ligam não apenas pela adoção da mesma personagem, mas também pelo uso de processos semelhantes, tais como a articulação do discurso irônico e o emprego da paródia.

1. A LENDA DE S. VICENTE ENTRE OUTROS TEXTOS SOBRE LISBOA

Conforme posto no subtítulo mesmo da obra, e já notado por alguns críticos que escolheram estudá-la, como Nascimento (2008) e Bridi (2007), a narrativa, intitulada *Lisboa, livro de bordo: vozes, olhares e memorações* (1997), desafia noções de gênero e

¹ PPG-Letras/ UNESP-SJRP/ Bolsista Capes

de autoria ao se fazer pela inserção de diversos textos e pontos de vista distintos a respeito da cidade de Lisboa.

Propondo-se primeiramente como uma espécie de guia turístico, o texto resiste a qualquer enquadramento, colocando-se à margem e, assim, diferenciando-se das narrativas que elegem Lisboa como tema. Como bem notou Bridi, sobre o livro *Lisboa, livro de bordo*: “trata-se de um pseudo-roteiro, ficcionalização do gênero, em que são evocados, de maneira pessoal e coletiva ao mesmo tempo, espaços tornados significativos pela convivência profunda com a cidade: um guia feito à margem [...] ou ainda, um guia marginal”ⁱ.

No entrecruzar de vozes e textos, realizado em tal narrativa, abre-se espaço para a manifestação da ironia, centrada principalmente numa sensível mudança de comportamento por parte do narrador, que, de certo modo, adota e refuta a eleição de certos lugares, de presença marcada em guias turísticos convencionais, bem como assume uma postura bastante diversa ao explorá-los. Nesse sentido, são notáveis as primeiras páginas do texto, as quais encaminham (e descaminham) o leitor em sua jornada de decifração:

Logo a abrir, apareces-me pousada sobre o Tejo como uma cidade de navegar. [...] vejo-te em cidade-nave, barca com ruas e jardins por dentro, e até a brisa que me corre me sabe a sal [...] O convés, em praça larga com uma rosa-dos-ventos bordada no empedrado, tem a comandá-lo duas colunas saídas das águas que fazem de guarda de honra à partida para os oceanos.

[...]

[...] Nós, tanto quanto me apercebo, estamos os dois em mais ou menos: tu, cidade desfocada pela luz mundana dos videoturistas que te vieram espreitar de miradouro, eu um pouco a margem porque, para mim panorâmicas e vistas gerais são quase sempre frases feitas ou cenários de catálogos.

[...]

[...] ninguém poderá conhecer uma cidade se não a souber interrogar, interrogando-se a si mesmo”ⁱⁱ.

Chama nossa atenção no primeiro trecho a presença do verbo “abrir” sem que haja antes dele um sujeito que se ligue à ação. Dessa maneira, o início da narrativa torna-se ambíguo, sugerindo que a abertura a que o narrador se refere é a do próprio livro, numa alusão a ação do leitor que tem em mãos o objeto de leitura. Nesse sentido, se delinea uma das linhas de interpretação do texto, segundo a qual, se entende que a Lisboa aqui explorada não se liga à realidade empírica da cidade, mas sim, se relaciona com a construída no imaginário do narrador e no de tantos outros autores que adotam a capital lusa como tema de suas produções.

Nesse primeiro momento, há uma comparação entre a cidade e o transporte que se opera no mar. Assim, ela é constantemente renomeada com os neologismos “cidade de navegar”, “cidade-nave”, ou ainda é chamada de “barca”. Nesse processo, o “Padrão dos Descobrimentos” é transfigurado em uma embarcação, movimento observado na presença dos vocábulos como “convés” e “rosa dos ventos”.

A direção, em que a suposta barca estaria, proporciona a reflexão acerca do posicionamento dos portugueses a respeito de sua própria identidade. Desse modo, a visão voltada ao mar encena o olhar dirigido ao passado de glórias, das grandes navegações e grandes descobrimentos.

A essa primeira focalização da capital, imagem que parece, em um primeiro momento, um tanto laudatória e encantada, somam-se as duas outras passagens. Nelas vemos as primeiras tentativas de o narrador se distanciar de tais imagens arraigadas, na construção de avaliações que acentuam seu senso crítico ao mesmo tempo em que marcam seu posicionamento particular. Desse modo, é interessante notar a progressiva aproximação entre a voz narrativa e a entidade da metrópole, aspecto que revela uma intimidade, visível principalmente pelo uso do pronome pessoal “nós”, o qual personifica a capital lusa.

Em tom de cumplicidade, o narrador passa a dissertar sobre as condições da cidade, referida como “tu” e definida no apostrofo “cidade desfocada pela luz mundana dos videoturistas que te vieram espreitar dos miradouros”, e também fala sobre suas próprias condições de voz à margem. De maneira inusitada, o narrador explica seu posicionamento, reintegrando o visual e o textual na construção: “para mim panorâmicas e vistas gerais são quase sempre frases feitas ou cenários de catálogos”.

Num movimento contrário aos guias tradicionais, a voz narrativa propõe que o percurso de conhecimento da cidade passe pelo trajeto de decifração do mesmo sujeito que a indaga; declaração essa que repercute no texto cardoseano, o qual, no exercício de mobilização de vozes várias, espera que o leitor busque suas próprias fontes e caminhos para a seleção de significados possíveis para a narrativa.

A intimidade entre a voz narrativa, a cidade e, até certo ponto, o leitor continua na focalização do local em que o narrador teria vivido. Tal local constitui-se como um espaço descrito de forma bastante singular: a partir da realização de uma série de referências a textos da literatura portuguesa, já consagrados pela tradição. Em seu modo transfigurado, tais citações revelam a postura irônica do narrador, que, em suas

construções, põe em tensão os limites entre o real e o fictício, entre a cidade empírica e a textual:

Sou daqui, desse largo e dessa janela, ficas a saber. Um pouco atrás (num quarto da Travessa das Freiras, segundo as biografias oficiais) é que o romancista Camilo, muito dado a amores de perdição, praticou seus erotismos com a Dona Plácido, mais a baixo, fim da Rua dos Arroios, ficava o cortiço onde o primo Basílio do respeitado Eça de Queiroz abelhou entre lençóis a despassarada Luízinha que andava fugida dos beirais, e por aqui já se está a ver como Arroios, um século atrás, era um verdadeiro folhetim de alcovas tresmalhadas que a História passou a escrito. Espero bem que, lá no largo, os bêbados dos meus anos de menino não soubessem de tanta devassidão, ressonando em inocência à sombra das palmeiras e gatos de telhadosⁱⁱⁱ.

Ao remeter a seu lugar de nascimento, o narrador se posiciona atrás de uma janela, como quem espia as situações mais inusitadas da cidade. Os fatos que ele passa em revista têm relação com a intimidade de diversas personagens. Primeiramente, menciona o romance real entre Camilo Castelo Branco e D. Plácido, utilizando-se para isso da apropriação e inserção do título da famosa obra camiliana *Amor de Perdição* (1862). Desse modo, sugere que a vida amorosa do citado autor português era tão agitada e tumultuada quanto a dos personagens de seus romances.

Posteriormente, a alusão ao livro *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queiroz, numa construção que cita suas personagens e as indicia como reais, principalmente ao sugerir o parentesco entre Basílio e Eça (personagem e criador), novamente desafia as fronteiras entre a realidade empírica e o imaginário, colocando-as, por meio da linguagem trabalhada artisticamente, em um mesmo patamar. Nessa última estratégia, chama a atenção o uso dos termos “abelhou” e “despassarada”, neologismos que remetem a contextos da esfera animal, acentuando e tornando caricato o erotismo da cena.

Na declaração de que Arroios era um “verdadeiro folhetim de alcovas”, além de se referir a vocabulários próprios da produção literária, citando-se a forma textual do folhetim, remete-se à sensualidade das situações exploradas na passagem, pelo uso do substantivo “alcovas”. Por fim, numa tirada irônica, o narrador finge esperar que os bêbados que via em sua infância não soubessem de “tanta devassidão” (num uso do advérbio que denuncia o emprego da linguagem controversa). Relatando a suposta inocência deles, a voz narrativa sugere que a devassidão das personagens citadas anteriormente era bem maior do que a de tais bêbados, que supostamente existiram.

Observa-se, na narrativa, que o enredamento do texto, a partir da apropriação de outras obras, se estende às narrativas populares, lendas, etc. chegando até mesmo a certas obras do próprio escritor José Cardoso Pires. Na exploração das imagens símbolos de Lisboa, os corvos não ficam de fora; são lembrados e trazidos, assim como a lenda de São Vicente, de modo veemente e transmutado:

São Vicente, está provado, entrou no Tejo em cadáver navegante sob a guarda de dois corvos. Já ressequido e mirrado, acrescente-se. Já relíquia de sacrário, boca roída, dentes de fora. Chegou nessa figura e, embora santo, não teve uma palavra para a cidade que o recebeu [...].

Os corvos não. Os corvos, depois de uma viagem tão vigilante, mal se apanharam em terra puseram-se aos pulinhos para desentorpecer e, metendo por bicos e travessas, entraram logo em convivência [...].

Mas embora com um ou outro desvio para espairecer, nos bairros da capital é que os corvos propriamente faziam vida. Pátio do Corvo, em São Vicente de Fora, Rua dos Corvos às Escadinhas de Santo Estêvão, Terreiro do Corvo, na Sé – como se vê, o mapa municipal assinala-os ainda hoje em personagens de respeito [...].

[...]

Vicentes, assim é que a gente lhes chamava [...] De ave ao deus-dará [...] chegou e ficou tão nosso que ganhou nome de santo [...]

[...]

Hoje conhecemos os corvos do brasão e é se queremos. Os verdadeiros levaram sumiço [...].

[...]

Terão ido por esses mares à procura de cadáveres navegantes?^{iv}

Na passagem, o narrador remete à lenda de São Vicente. É notável a forma pela qual o santo é qualificado: nomeado primeiramente de “cadáver navegante”, ele passa a ser referido por meio de características negativas, como “ressequido”, “mirrado”, de “boca roída”, com “dentes de fora”; qualificações que se ligam a certa decrepitude do corpo, num processo de dessacralização. O mártir ainda é nomeado ironicamente de “relíquia de sacrário”, numa utilização do termo próprio das tradições católicas, o qual acaba, por intuito irônico, acentuando as características mortais do santo.

Na realização dessa imagem negativa, o narrador acrescenta que o mártir, embora dotado de santidade, não teria saudado ou homenageado a cidade que o recebeu, afirmação irônica que, atribuindo à personagem intenções e vontades, resulta na construção de uma imagem arrogante do santo. A suposta altivez dessa imagem da tradição, bem como a preferência pela focalização dos corvos da lenda, torna visível o movimento do próprio texto, que, pela paródia transfigura a lenda e a re-significa.

O processo paródico continua num certo alargamento da carga semântica do substantivo “corvo”^v. Além de relacionar-se com os personagens da lenda e referir-se aos pássaros presentes em Lisboa, o termo “corvo” aparece nos nomes de diversos

locais da capital lusa, numa enumeração que mostra concomitantemente o alastramento dos animais pela cidade, o de seus nomes pelas ruas, e o da lenda, como parte integrante do imaginário português. Em contrapartida, o nome do santo também estende suas conotações semânticas, podendo se referir aos próprios pássaros, os quais passam a ser chamados de Vicentes.

2. O CORVO VICENTE X LÀLINHA: IDENTIDADES PORTUGUESA E ANGOLANA EM FOCO

A narrativa “Por cima de toda a folha”, inserida em *O burro em pé* (1979) também é um texto de difícil inserção em qualquer categorização de gênero. Ela conta a história de Celeste, criança portuguesa que, juntamente com sua mãe viúva e a avó, retorna a Portugal, fugindo da Guerra de Angola. Do país africano, a menina só leva Làlinha, boneca negra, feita pela avó, brinquedo que será visto com maus olhos pela sociedade portuguesa da época.

O embate entre a menina, a boneca e as outras personagens que vivem em Lisboa mostra, ora pela adoção do discurso direto, ora pela inserção da fala irônica do narrador em 3ª pessoa, pontos de vistas distintos que repercutem na problematização das identidades portuguesa e angolana:

Pegavam nas chávenas, de dedo espetado, e bebiam fazendo boquinhas em cu de pomba, cada golo sua sentença. Estavam sobrevoadas por palavras. [...]

O pior é que o olho de Dona Natividade também andava, para baixo e para cima, atrás da Celeste e, portanto, atrás da Làlinha [...] Ninguém lhe ouvia uma crítica fosse a quem fosse por causa da religião e porque andava a ver se convencia Nossa Senhora do Ó a dar-lhe um filho, menino ou menina. Mas quando lhe convinha bastava pingar um olhar ou fechar-se no não dito para toda a gente se pôr a tecer enredos.

Uma ocasião estava ela a mastigar o silêncio nos biscoitos da vizinha, ouviram-na sair-se com esta: “Que pena aquela criança. Tão sossegadinha e tão agarrada àquilo...”

As sábias das amigas correram imediatamente ao engodo: “Também digo, Dona Natividade, também digo. Uma boneca tão desgraçada, não é?”^{vi}

A mediocridade da sociedade lusa da época, trazidas nos excertos pela focalização das vizinhas de Celeste, é indiciada na primeira passagem nos modos como tais senhoras tomavam as chávenas: com uma pose visivelmente forçada, “de dedo espetado”, bebiam e conversavam sobre amenidades. A descrição do formato da boca na

ação de tomar o chá demonstra a queda para a linguagem de baixo calão, como a sugerir também a má qualidade das intenções e assuntos de suas conversas.

Na segunda cena, focaliza-se uma vizinha de Celeste: uma senhora de idade, viúva e sem filhos. A nomeação de tal personagem de “Natividade” indicia a ridicularização da mulher que molda suas atitudes de acordo com o desejo excessivo de ter filhos. Devota de Nossa Senhora do Ó, D. Natividade se esconderia atrás de uma imagem de senhora beata e bondosa, deixando apenas em alguns momentos vir à tona seu caráter mais mesquinho, visível aqui na declaração que dá a respeito da boneca Lâlinha.

A pequenez de atitudes da vizinha é trazida pela ação de remoer pensamentos como quem mastiga bolachas, segundo o texto, hábito costumeiro em meio a conversas com outras donas-de-casa. Em sua afirmação: “Que pena daquela menina”, a personagem feminina demonstra uma falsa consideração com os sentimentos de Celeste e, pelo uso do advérbio de intensidade “tão”, e do pronome indefinido “aquilo”, para se referir à Lâlinha, torna visível seus preconceitos.

A ironia direcionada à vizinha se estende a suas amigas pela qualificação forçada em “as sábias das amigas”, mostrando novamente, pela posterior inserção das falas em discurso direto, o racismo e a rivalidade da sociedade portuguesa com relação ao brinquedo, quase um resquício da Guerra de Angola.

No entanto, não é apenas pela inserção de outras vozes que se mostram os posicionamentos e as imagens de Portugal e de Angola. Tais aspectos ainda são vistos tanto pela descrição da boneca, como pela transfiguração da lenda de S. Vicente e pela focalização do olhar da menina Celeste a respeito das nações lusa e africana:

Era uma negrinha só ternura e ainda por cima indefesa porque tinha um braço estropiado, provavelmente roído por qualquer bicho do mato. Mas o braço pouco importava, a criança gostava ainda mais dela por causa dessa fatalidade. Principalmente não podia esquecer os olhos, que eram como duas pétalas de marfim sobre um cheiro de canela.

[...]

Já na cinza do entardecer apareceu-lhe um corvo vicente a saltitar no caminho (Olá?) um daqueles corvos-carvoeiros que conhecem tão bem as pessoas que nem se dão ao trabalho de mexer a asa quando alguém mete com eles [...].

[...] Celeste, claro, avançou; o Vicente, muito senhor, limitou-se a apressar os saltinhos e a ficar fora de alcance [...] E serapico, pico, pico, a Celeste despejou uma lengalenga [...] convencida de que o irritava [...] Serapico, pico, pico, quem te deu tamanho bico foi o pai do mafarrico mais a velha do penico que partiu o abanico nas orelhas do burrico [...].

Parecia um jogo (uma estupidez, diria o corvo)^{vii}.

As descrições da boneca Lãlinha e do corvo Vicente parecem se complementar e ao mesmo tempo se diferenciar, mostrando indiretamente o ponto de vista da menina Celeste que, tendo saído de Angola, encontra uma nova realidade na capital portuguesa e a interpreta segundo suas impressões. Lãlinha é descrita positivamente a partir do uso do diminutivo, de modo a demonstrar a relação de afetividade entre a garota e seu brinquedo. Na qualificação da boneca, o narrador sinaliza a falta de um braço, motivo pelo qual a menina lhe reserva um carinho maior. E finaliza com a imagem que transfigura os olhos do brinquedo em “pétalas de marfim” (apelo imagético) “sobre um cheiro de canela” (aspecto olfativo), numa construção sinestésica que chama a atenção para a produção de efeitos do texto.

De modo diferenciado e um tanto inusitado a introdução e a descrição da personagem corvo se dão pelo entrecruzar do caminho de Celeste com o do pássaro. O animal, primeiramente ligado a lenda de S. Vicente, pelo uso do nome do mártir como uma espécie de qualificador, saltita e nega-se a estabelecer uma comunicação com a menina, marcando-se com uma espécie de arrogância que não permite que ele brinque com ela.

Se em um primeiro momento o pássaro é chamado de corvo, em um segundo é denominado “Vicente”, como substantivo próprio marcado pelo uso de maiúscula. Sua suposta seriedade e altivez, denotada pela expressão “muito senhor”, contrasta com seu movimento repetitivo de saltar, atitude que é ridicularizada e ao mesmo tempo usada pela garota para tentar interagir com ele. A atitude de saltar, além de fazer com que a menina o siga, seja intencionalmente ou não, ainda faz com que a figura do corvo corresponda de alguma forma com a figura da boneca: a ela falta um braço e a ele a própria ação de voar. Os dois poderiam ser vistos como símbolos das identidades incompletas de Angola e Portugal em suas buscas por auto-afirmação.

Na tentativa de brincar com o animal, a criança lança versos com repetições (pico, pico) e rimas próprias de brincadeiras infantis. Nas primeiras, simula-se o movimento do pássaro que não pode ou se nega a voar e nas segundas visualiza-se tanto a ironia, em outra forma de caracterização do corvo, como tipos de jogos *non sense*. Nesse sentido, a expressão “quem te deu tamanho bico” refere-se concomitantemente a parte do corpo de Vicente e a sua pose e caráter reservado, enquanto que a recorrência das palavras “mafarrico”, “penico”, “abanico” e “burrico” perpetuam o som e encenam a perseguição do pássaro pela menina.

Na exploração da imagem do corvo em todo o texto há uma re-contextualização da lenda de São Vicente, num processo paródico em que o corvo adquire uma imagem um tanto independente da do santo, passando a morar no Bar Quibala, como se mantivesse laços com a vida mundana. Por outro lado, o posicionamento de indiferença do animal, frente aos demais portugueses, parece mostrar uma auto-valorização, quase como um isolamento proposital do pássaro que deambula por Lisboa.

Nessa narrativa, o corvo ainda aparecerá em outros momentos, como personagem secundária ou como símbolo-fantasma de um Portugal do passado, país marcado por muitas conquistas jamais repetidas em sua História. Nesse sentido, a narrativa ainda reintegra imagens das nações lusa e angolana, sem deixar de transfigurá-las:

Não se atrevia a olhar para trás, cada vez se sentia mais fechada nos segredos da Ilha, mais espiada pelos sons e pelos sinais da escuridão [...] Agora, sim, podia deitar uma última olhadela à mata para saber do que tinha escapado. Voltou-se e qual não foi o seu espanto viu elevar-se, por cima da mancha do arvoredo, a cidade capital dos impérios num esplendor de luz e de nuvens sangrentas. Parecia uma coroa suspensa sobre a noite, terra e oceanos. Lisboa, murmurou a pequena Celeste [...].

[...]

No dia seguinte [...] soube ainda melhor que falava de ilha nenhuma; que havia simplesmente uma mata, mimosas, verde cheiro, e que essa mata ficava entre o mar e a estrada para capital da pátria, Lisboa [...] Para ela (e para Lâlinha) havia de ser sempre a Ilha. Era a Ilha, pronto. Era a ilha, era a Ilha e era a Ilha^{viii}.

A denominação de Lisboa como “Ilha” pela menina, além de encerrar um julgamento da criança ante a realidade que presencia, ainda pode ser entendida como uma metáfora da própria realidade da nação portuguesa como única dentro do contexto europeu. Literalmente ilhada pela adoção de políticas ultrapassadas na época da Guerra de Angola, Portugal assume mais uma vez, pela realização da guerra na África, a tentativa de se impor como pequeno grande império, que ganhou suas riquezas pela exploração marítima.

A imagem das nuvens sangrentas completada pela luz e semelhante a uma coroa, faz com que se relacione o país com o símbolo de Cristo a remeter a uma figura da nação lusa como terra sofrida, mas escolhida para ser o futuro grande império. A pequenez da nação lusa também é afirmada pela menina, que ignora o que lhe é dito pelos mais velhos e reafirma o país como uma ilha, numa repetição recorrente que, além de dialogar com a linguagem infantil, perpetua seu julgamento.

No desfecho da narrativa, a boneca Lâlinha, após ser bastante perseguida, é escondida na toca de um coelho e encontrada por um vendedor. Sem saber o que fazer com ela, ele a joga no rio Tejo, num movimento final que tem um significado particular no texto:

Quer isto dizer que as águas do outrora Camões receberam a Lâlinha no seu deslizar luminoso. E ela foi à flor da corrente, e passou torres e faróis, e mosteiros e padrões, e navegadores de bronze, heróis de pedra, memórias. Direita ao mar, aos oceanos^{ix}.

O lançamento da boneca ao mar ganha ares elevados por se referir ao local em que é arremessada como lugar que antes recebeu Camões e outros nomes ilustres. A enumeração de espaços, a referência ao termo “memórias” e a utilização do polissíndeto intensificam as distâncias temporais e territoriais cruzadas por ela. E as últimas expressões marcam uma espécie de volta da boneca a caminho da África ou ainda acentuam sua condição de ser sem local definido, como se novamente a questão da identidade angolana fosse problematizada permanecendo à deriva, esperando para ser decifrada.

3. O CORVO ANTI-HERÓI

De modo diferente do ocorrido com as duas narrativas analisadas anteriormente, no conto “A república dos corvos”, o pássaro assume o papel principal. Todo o texto ocorre em função de suas deambulações por Lisboa, as quais mostram nitidamente seu gradual, porém cada vez mais intenso afastamento das imagens simbólicas originais da lenda de S. Vicente. Assim, o corvo, nessa narrativa, passa o dia a vadiar, paquerar, ou simplesmente a esperar um momento exato para tirar proveito de alguma situação. Verdadeiro anti-herói, ele não deixa, entretanto, de ser uma figura intrigante que se revela paulatinamente ambígua. Paralelamente à transfiguração de sua imagem, operada no conto, ocorre uma inversão de sentidos da própria lenda, em construções que ora explicitam ora escamoteiam a ironia presente na linguagem de todo o texto:

São Vicente para ser São Vicente e entrar na História como entrou, teve necessidade de dois corvos para o acompanhar que, por sinal, lhe foram sempre fiéis até hoje. Ora, duma ave como esta, tão convivente e tão enigmática, conta-se muita coisa. A própria Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, depois de muitos rodeios, afirma que o corvo é velhaco e ladrão, e

isto, bem entendido, com a devida consideração pela agudeza e independência no trato que toda a gente lhe reconhece.

“Caguei para a Enciclopédia”, diz o Corvo. E para comprovar alça a cauda e, zás, despede um esguicho de caca esbranquiçada. Caca esbranquiçada numa criatura tão negra é que ninguém esperava^x.

Na passagem citada, um primeiro exemplo das transfigurações operadas em todo o texto é a inversão do grau de importância das figuras do santo e dos corvos. Em sua primeira afirmação, o narrador deixa entender que foram as ações dos pássaros que permitiram a viabilização do santo como mártir e não os próprios sofrimentos que S. Vicente foi capaz de suportar por sua fé. Nessa operação, há um rebaixamento da figura do santo e uma primeira elevação da figura do animal, posição, no entanto, que é desafiada quando se empenha na leitura irônica de trechos como: “uma ave tão convivente e tão enigmática”. Entende-se, então, que a repetição insistente do advérbio de intensidade “tão”, revela, na verdade, uma avaliação negativa por parte do narrador, que em diferentes momentos da narrativa assume pontos de vista distintos e esconde suas intenções.

É somente a partir da transcrição da “voz” da Enciclopédia que o corvo se manifesta de maneira livre, defendendo-se de modo a afastar-se completamente de qualquer figura solene, desafiando a voz da autoridade e da tradição. O uso do termo chulo e da atitude escatológica ilustra a veia satírica, a perpassar todo o conto.

De natureza um tanto quanto agressiva, o Corvo só manterá relações cordiais com a vizinha galinheira, senhora viúva, de quem se desconhece o passado. A vizinha, de modo análogo ao pássaro, será descrita de maneira irônica, recurso agora mais perceptível, devido à visão caricatural que o narrador tem dela:

[...] Parece uma gata gorda de bigodes assanhados, uma bichana doméstica que preenche o tempo a dar à agulha [...]. Mas isso não passa de aparência porque, coitada, o que a consome é aquele coração que Deus lhe deu [...]. Daí estar sempre no cadeirão a balouçar, a balouçar, como se procurasse dar ar ao peito ou, então, como se tomasse balanço para se projectar pelos ares, rumo a Deus nosso senhor^{xi}.

A repetição do som /g/, marcando os traços depreciativos da personagem, produz um ruído que os intensifica. Juntamente com esses elementos, a imobilidade e a conformação aparecem de maneira implícita na referência à mulher como uma “bichana doméstica”. A visão caricaturesca com relação à galinheira é ainda parcialmente atenuada pelo uso da conjunção adversativa “mas”, que introduz uma nova fala irônica

do narrador, aspecto reforçado pelo adjetivo “coitada”, que aparece propositalmente entre vírgulas. A ironia ainda se manifesta na linguagem popular cristalizada em “coração que Deus lhe deu” e “Deus nosso senhor”.

De maneira semelhante, mas um tanto mais violenta, as demais personagens, como um sacristão franciscano e uma freira que anda de bicicleta, também serão ridicularizadas. Isso porque, no momento em que as focaliza, o narrador acaba por compartilhar da visão crítica do corvo, que recusa a tentativa das demais personagens de identificá-lo com os corvos da lenda:

Empoleira-se no tonel mais alto da casa para se manter afastado da ignorância descarada que tomou voz ao balcão, mas o sacristão de vinho franciscano sobe permanentemente de tom e não pára de fabular. Está com diarreia de língua que não há milagre que a estanque, e o mais chato é que se repete, igualzinho, de dia para dia [...].

[...]

Em frente, no largo do hospital, passa uma freira de bicicleta a levantar uma revoada de pombas. Como uma bruxa imaculada a cavalo numa vassoura, pensa o Corvo [...].

Tlão, tlão – é o sino da capela a tocar. Lá vai a freira de bicicleta, armada em pomba do Espírito Santo, lá vai ela [...] ^{xii}.

Na passagem, percebe-se o entrelaçamento das vozes do narrador e do corvo, tornando impossível se distinguir quem julgava ignorantes os fregueses da tasca em que o animal vivia. O afastamento do corvo corresponde à elevação do tom do sacristão, ironizado primeiramente por sua posição religiosa estar atrelada na escrita diretamente à bebida em “o sacristão de vinho franciscano”. Esse julgamento depreciativo leve ganha nuances mais pesadas ao se comparar a fabulação do religioso com uma “diarreia de língua”, construção metafórica que denuncia abertamente a fala do sacristão como tediosa e inválida.

A declaração de que o sacristão repetiria as mesmas histórias, seguida das expressões “igualzinho” e “dia-a-dia”, intensificam a recorrência de suas ações. O uso do diminutivo no primeiro termo ganha conotações negativas ao assinalar a mediocridade de uma sociedade e de uma cultura que vive de relembrar e de repetir as mesmas narrativas.

No segundo trecho, uma freira de bicicleta será vista pelo Corvo que a imaginará como uma “bruxa imaculada numa vassoura”. O contraste entre as duas imagens, também perceptível na própria adjetivação do termo “bruxa” revela novamente a ironia com relação às figuras ligadas a funções religiosas.

O eco do sino a tocar repete, com alguma mudança, a sílaba final do vocábulo “sacristão”^{xiii}, indiciando a reprodução dos mesmos discursos por toda a esfera religiosa, como se ela os derramasse pela cidade. A focalização da freira, agora descrita como se estivesse vestida “em pomba do Espírito Santo”, chama a atenção para suas próprias roupas, evidenciando a semelhança delas com as penas da ave sagrada, ao mesmo tempo em que sugere o forjar de uma imagem por parte da religiosa, aspecto fortalecido pelo uso do vocábulo “armada”. A adoção das expressões “lá vai” ou “lá vai ela” dão uma idéia de continuidade tal como os sons vindos da capela.

Apesar de direcionar críticas constantes às personagens que tentam compará-lo com as figuras da lenda de S. Vicente, o Corvo ficará aborrecido quando sua amiga galinheira o confundir com outra espécie de pássaro, atitude inesperada que se somará às outras ações no final do texto. Assim, no desfecho da narrativa, o corvo, tendo visto sua amiga morta:

[...] desata [...] a grasnar, arremessando-se de salto contra as paredes, contra o tecto, contra as aves degoladas que se alinham ao fundo da sala. Num golpe, finca as garras no alto espaldar da cadeira e desata a gritar por socorro.

Vem gente, vem polícia, vem o bairro, mas ele, Corvo, não despega. De bico afiado e a bater as asas mantém-se à cabeceira da defunta, não consentindo que ninguém lhe toque e lançando, num cracrá aflitivo, a mais íntima e pessoal de todas as suas vozes.

Dizem que ainda hoje lá está.

Fim^{xiv}.

Na cena, percebe-se que a voz do corvo, a qual o havia humanizado e dado a ele o caráter de personagem crítico e anti-herói, no início do conto, é transformada num cracrá aflitivo, que inconiza pela onomatopéia sua animalização e reintegração parcial à lenda de São Vicente. O caráter repetitivo da divulgação dos mesmos discursos sobre a aventura do santo será performatizado aqui pela adoção de recursos como a anáfora e o paralelismo em “contra as paredes, contra o teto, contra as aves degoladas” e em “Vem gente, vem polícia, vem o bairro”. Se a primeira construção denuncia a angústia do corvo, a segunda remete ao alastramento da notícia da morte da vizinha, correspondente indireto ao alastramento da história do mártir.

A atitude do corvo de fincar as garras na cadeira e de desatar a gritar demonstra uma evidente paródia, no sentido de repetição com diferença^{xv}, à lenda de S. Vicente. Se as semelhanças são notáveis, as diferenças também se fazem presentes, contribuindo para a produção de novos sentidos para o texto. Assim, no conto é a galinheira que

assume o lugar do santo, numa inversão que eleva a personagem feminina ao mesmo tempo em que rebaixa a figura masculina. De modo análogo, a cadeira de balouço, que se movimenta o tempo todo no texto, sem, no entanto, sair do mesmo local, toma o lugar da barca, sugerindo que a recorrente ação de contar a lenda demonstra, em um segundo plano, a imobilidade da própria sociedade portuguesa, permanentemente atrelada a valores ligados ao passado.

O desfecho paradoxal do conto, marcado com as expressões “dizem” e “fim” remontam a uma oralidade que lembra fórmulas próprias de narrativas populares, sugerindo-se a continuidade da própria lenda, exposta na obra de Cardoso Pires. Desse modo, pela adoção da paródia, mostra-se impossível a total desvinculação do texto literário com a tradição cultural portuguesa.

CONCLUSÃO

Na análise das três narrativas do autor português, foram notadas semelhanças e diferenças com relação às formas de transfiguração da personagem corvo Vicente. Podendo ser chamadas de paródias, tais textos realizaram inversões de significados em diferentes níveis, causando efeitos distintos.

Em *Lisboa, livro de bordo*, narrativa um pouco mais longa que as demais, a personagem é referida de passagem, sem que, no entanto, isso incorra na atribuição de uma falta de valor dada a ela no contexto da tradição cultural lusa. O narrador, ao remeter a lenda de S. Vicente, parece operar uma paródia que dissemina críticas mais leves, nas quais se rebaixa a figura do santo para a eleição do pássaro como símbolo transmutado.

Em “Por cima de toda a folha”, a paródia à lenda de S. Vicente também não aparece no plano principal. O aparecimento e desaparecimento do corvo em determinados momentos do relato parecem indiciar para uma recorrente indagação a respeito da identidade portuguesa, questão aqui abordada principalmente no contraste entre as descrições da boneca Lãlinha e o pássaro.

Por fim, em “A república dos corvos”, o corvo anti-herói assume um dos papéis principais. A crítica presente na paródia à lenda de S. Vicente ganha tons mais agressivos, aproximando-se da sátira, enquanto a problematização da essência do ser português passa pelo questionamento da recorrência de certas lendas e costumes,

repetição que aponta para a imobilidade dos valores ligados ao passado da nação portuguesa.

REFERÊNCIAS

BRIDI, M. V. José Cardoso Pires em viagem por Lisboa. *Encontro regional da Abralic 2007 – Literatura, Artes, Saberes*, 23-25 de julho de 2007 – USP – São Paulo, Brasil. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/59/698.pdf> . Acesso em: 11 fev 2009.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

NASCIMENTO, F. Apontamentos sobre a Lisboa palimpsesto de José Cardoso Pires. *Agulha*, Fortaleza/ São Paulo, n. 55, p. 60-67, jan/fev, 2007. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag55pires.htm> . Acesso em: 24 mai 2008.

PIRES, J. C. *A república dos corvos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

_____. *O burro em pé*. Lisboa: Moraes, 1979.

_____. *Lisboa, livro de bordo: vozes, olhares, memorações*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

PITERI, S. H. de O. R. O corvo na pena de Cardoso Pires. In: BUENO, A.F et alli (org). *Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 217-224.

NOTAS

ⁱ BRIDI, 2007, p. 2

ⁱⁱ PIRES, 1997, p. 7, 10 e 11

ⁱⁱⁱ PIRES, 1997, p. 14

^{iv} PIRES, 1997, p. 26-31

^v NASCIMENTO, 2007, p. 62

^{vi} PIRES, 1979, p. 145, 150-151

^{vii} PIRES, 1979, p. 126 e 128

^{viii} PIRES, 1979, p. 133 e 134

^{ix} PIRES, 1979, p. 175

^x PIRES, 1988, p. 9

^{xi} PIRES, 1988, p. 10

^{xii} PIRES, 1988, p. 14-15 e 17

^{xiii} PITERI, 2007, p. 217-224.

^{xiv} PIRES, 1988, p. 26

^{xv} HUTCHEON, 1989, p. 48.

O TRÂNSITO ESTÉTICO OITOCENTISTA SEGUNDO UM PARATEXTO GARRETTIANO

Rafael Santana Gomes - UFRJ*

Essa trapaça salutar, essa esquiva,
esse logro magnífico que permite
ouvir a língua fora do discurso do
poder, no esplendor de uma
revolução permanente da linguagem,
eu a chamo, quanto a mim:
literatura¹.

INTRODUÇÃO

Tempo de profundas mudanças no conjunto da sociedade – referimo-nos aos âmbitos político, econômico e cultural –, o século XIX instaura-se sob a égide da visão de mundo burguesa. Produto de um longo processo histórico – Revolução Comercial, Revolução Científica, Revolução Inglesa, Iluminismo, Independência dos Estados Unidos, Revolução Francesa, Revolução Industrial etc – que colocaria a burguesia, de forma definitiva, à frente do poder, esse século inova não só por uma série de câmbios que empreende nos espaços físicos e nas estruturas sociais das civilizações como um todo, mas também, em termos psicológicos, por uma espécie de revolução na história das mentalidades. De fato, acontecimentos históricos como, por exemplo, o do aprimoramento da indústria – o que possibilitara a produção de mercadorias em larga escala – e o da invenção da máquina a vapor e dos caminhos de ferro – o que reduzira, de forma até então nunca vista, as coordenadas básicas tempo e distância –, seriam decisivos para uma alteração vertiginosa, tanto do sistema político-econômico das sociedades, quanto de sua ambiência ético-cultural. Tudo isso, como se sabe, acabaria por modificar, de forma significativa, o viver e o pensar ocidentais.

* Professor Substituto de Literatura Portuguesa na Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e mestrando em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Desse modo, compreendem-se facilmente as profundas diferenças que a cultura burguesa apresenta em relação a alguns conceitos como, dentre outros, família, matrimônio e trabalho, quando cotejada à do Antigo Regime. Por exemplo, da secular e extensa família aristocrática, que “abrange todas as pessoas que moram na mesma casa, inclusive criados, outros empregados, avós, primos e até parentes mais distantes²”, passa-se a uma família nuclear ou conjugal, restrita ao casal e seus filhos; do casamento contratual, pautado nas convenções de uma linhagem de sangue, à união por amor, “resultado da livre escolha dos indivíduos envolvidos³”; do trabalho enquanto empreendimento desonroso, pertencente à esfera do pré-humano, à voga utilitarista, em que a atividade produtiva seria a definidora do caráter humano. Como se vê, encontramos-nos diante de um período totalmente novo, de uma sociedade totalmente nova, de indivíduos com uma visão de mundo completamente nova⁴.

Diante de um tão distinto quadro social, claro está que o conjunto das artes – incluíam-se aí as formas literárias – não permaneceria – nem poderia permanecer – o mesmo⁵. Para substituir os dois nobres gêneros textuais⁶ consagrados, num outrora, pela Antigüidade e pela Era Clássica – a epopéia e a tragédia –, nascem outros dois – mais apropriados a retratar as inquietações da sociedade vitoriana – batizados, então, como romance⁷ e drama. Tais gêneros apresentariam diferenças significativas em relação aos antigos no que diz respeito não só ao conteúdo, como também à forma. Assim, por exemplo, passa-se do verso, *fôrma fechada em sua totalidade*, à prosa, *forma que busca a sua totalidade*⁸; do personagem como encarnação da coletividade ao personagem individual (geralmente em oposição à sociedade); do enredo enquanto empreendimento coletivo, gesta de um povo, à vida concreta e única do personagem; do tempo mítico ou multissecular ao tempo histórico, reduzido a dimensões compatíveis com uma vida humana; do espaço mítico ou maravilhoso ao espaço mundano, reconhecível como similar ao da existência cotidiana.

Além disso, tanto o romance quanto o drama, como gêneros burgueses que são, ou que, pelo menos, parecem haver sido, no momento de sua gênese, interessar-se-iam, justamente, por aqueles temas em consonância com a visão de mundo dessa civilização. Desse modo, para a nova sociedade que se estabelece a partir do final do século XVIII/ início do século XIX, é o ser humano como indivíduo, como um ser histórico situado no tempo e no espaço, o grande objeto de seu interesse. Período em que cada vez mais se frisava a descoberta da historicidade humana, para a cultura dos oitocentos, o homem não mais poderia ser compreendido como uma entidade atemporal e abstrata, isto é,

como uma figura genérica e universal representante de uma coletividade, mas sim como um ser concreto e único, que só pode ser compreendido historicamente, ou seja, em função das coordenadas básicas tempo e espaço. Para a cultura burguesa, é a vida cotidiana, é o indivíduo em busca de sua própria realização, a matéria capaz de despertar o seu interesse⁹. Diferentemente da aristocracia, classe para a qual somente a prática de atividades relacionadas ao distintivo da existência humana, tais como a música, a caça, a esgrima e, até mesmo, o próprio ato da conversa, por exemplo, poderia fornecer matérias dignas de ser temas de suas obras de arte¹⁰, para a burguesia e, conseqüentemente, para os escritores burgueses, é a vida de pessoas comuns, são as atividades realizadas por essas pessoas comuns, e não aquelas levadas a cabo por figuras mitológicas e/ou da nobreza, o centro para o qual, permanentemente, se voltaria o seu interesse. A esse respeito, escreve Ian Watt:

Parece que o interesse do romancista pela vida cotidiana de pessoas comuns depende de duas importantes condições gerais: a sociedade deve valorizar muito cada indivíduo para considerá-lo digno da sua literatura séria; e deve haver entre as pessoas comuns suficiente variedade de convicções e ações para que seu relato minucioso interesse a outras pessoas comuns, aos leitores de romances. Provavelmente essas condições só vieram a prevalecer em época mais ou menos recente, pois resultam do surgimento de uma sociedade caracterizada por aquele vasto complexo de fatores independentes que se denomina 'individualismo'¹¹.

Na citação acima, o teórico inglês aborda duas questões, a nosso ver, muito importantes: a primeira, a de que o interesse do romancista estaria relacionado, justamente, com a existência cotidiana de pessoas comuns, devendo as convicções e ações de tais pessoas interessar, também, a outras pessoas comuns; a segunda, a de que este novo gênero – o romance – seria composto, especialmente, para uma massa de indivíduos, sendo o público leitor desse gênero constituído por essa mesma massa de indivíduos. Como se pode depreender, estamos, claramente, frente a uma nova concepção de literatura e a um universo literário mais democrático, universo que, como se sabe, visava, cada vez mais, à ampliação paulatina de seu público leitor¹². De fato, o papel de aprendizagem¹³ conferido a este, no interior dos próprios textos literários, viria a constituir uma das preocupações fundamentais da literatura burguesa. Por isso mesmo, ao lermos algumas narrativas escritas pela pena dos escritores pertencentes a essa civilização, sejam elas romances, contos, ou novelas, deparamo-nos, não raro, com diálogos entre o autor e o leitor. Mais que isso! No campo da estrutura do romance, por

exemplo, diversos elementos da narrativa pareceriam estar relacionados de forma a conferir ao texto um maior sentido humano. Porque, como afirma Ian Watt:

[...] o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias¹⁴.

Como se vê, os gêneros narrativos burgueses privilegiam as histórias vividas por pessoas comuns, suas idiossincrasias, sua identificação com os temas prosaicos e sua experiência cotidiana, sendo, por isso mesmo, compostos para uma grande massa, ou, principalmente, para a educação de tal massa. Como se sabe, tanto a literatura romântica, quanto a realista, foram um dos grandes instrumentos pedagógicos de que dispunham os intelectuais do século XIX. Refletindo acerca dessas questões, demo-nos conta de que talvez não existisse ninguém que houvesse expressado, ou que, pelo menos fosse capaz de expressar, de forma mais clara e significativa, sua percepção de uma nova sociedade, o impacto que se esperava que esta nova literatura nela causasse e o papel relativo ao escritor e ao leitor, nas formas produzidas pela mesma, do que os próprios artistas envolvidos neste processo. Assim sendo, escolhemos para objeto de nosso estudo sobre Almeida Garrett – autor do qual nos ocupamos – um de seus prefácios – o do *Frei Luís de Sousa* –, dado que este “prefácio-paratexto” ilustraria, por um lado, a nova concepção de literatura que se estabelecera na civilização portuguesa oitocentista, e, por outro, as relações autor-texto e autor-leitor, reforçadas a partir do advento do Romantismo. Por meio de um estudo crítico deste gênero textual (o paratexto¹⁵), pretendemos explorar, de forma mais minuciosa, o papel conferido às formas narrativas *teatro* e *romance*, na educação da sociedade lusitana da primeira metade do século XIX. Eis o objetivo deste trabalho.

1. DAS RAÍZES ÉTICAS E ESTÉTICAS DE UMA NOVA LITERATURA: MEMÓRIA AO CONSERVATÓRIO REAL

1.1 UMA SOCIEDADE EM PRINCÍPIO DE EMBRIÃO

Em *Memória ao Conservatório Real*, prefácio que antecede a peça de teatro *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, escreve o autor acerca de uma série de temas relacionados à literatura, num exercício contínuo de suas *teorias de arte*: “Para ensaiar estas minhas teorias de arte, que se reduzem a pintar do vivo, desenhar do nu, e a não buscar poesia nenhuma nem de invenção nem de estilo fora da verdade e do natural, escolhi este assunto [...]”¹⁶. O assunto era o da trágica história da família de Manuel de Sousa Coutinho, escritor português que viera a ser rememorado e conhecido, pela posteridade, como Frei Luís de Sousa. Vivendo em uma sociedade relativamente nova, e em um país com uma população ainda muito carente de instrução, Garrett – como intelectual que foi – cedo se dá conta de que ele, enquanto escritor, teria um longo processo de trabalho pela frente: educar a sociedade a que pertencia, por meio de sua escritura. Por isso mesmo, ao compor a peça teatral de cujo prefácio nos ocupamos, diz o autor, neste último:

Eu julgarei ter já feito muito se, directamente por algum ponto com que acertasse, indirectamente pelos muitos em que errei, concorrer para o adiantamento da grande obra que trabalha e fatiga as entranhas da sociedade que a concebeu, e a quem peja com afrontamentos e nojos, porque ainda agora se está a formar em princípio de embrião¹⁷.

Estava aí expressa a aguda consciência do autor a respeito da formação de uma nova sociedade, e estava aí lançada a sua concepção acerca do papel da literatura, no interior de tal sociedade. Como se vê, ao escritor caberia, portanto, a tarefa de educar sua comunidade, criando obras suficientemente dotadas para *trabalhar e fatigar* as entranhas do conjunto social a que pertencia. Segundo Antoine Compagnon, a figura do escritor torna-se de tal forma importante na primeira metade do século XIX, que a própria concepção romântica de literatura passa a ser definida por aqueles autores “que melhor encarnam o espírito de uma nação”¹⁸. Enquanto, no cânone clássico, a literatura seria constituída por obras-modelo destinadas a serem imitadas, esta passa, no panteão moderno, a ser concebida, antes de tudo, como um paradigma relativo, isto é, como um modelo representante das peculiaridades de cada pátria. Se, nos anos de 1960, a teoria da literatura viria a denunciar “o lugar excessivo conferido ao autor nos estudos literários tradicionais”¹⁹ – e, conseqüentemente, no modo de se interpretar um texto –, no tempo de Garrett, período do historicismo, o escritor, talvez mais do que nunca, teria sido considerado um visionário, ou, por outras palavras, uma espécie de ser iluminado.

Recordemos, por exemplo, o que, a esse respeito, diz o próprio autor, ao manifestar em vocábulos aquilo que, em seu tempo, compreenderia por literatura: “a literatura actual é a palavra, é o verbo ainda balbuciante de uma sociedade indefinida, e contudo já influi sobre ela [...]”²⁰. Claro está o diálogo intertextual que Garrett aqui empreende com a Bíblia, e, latente em seu próprio discurso, a concepção sobre o que, para ele, representaria a figura do autor no tempo de sua produtividade literária. Compreendidos como os heróis do mundo moderno, aos escritores lhes era conferida a função de estruturar uma sociedade nova, ainda muito carente de definição.

1.2 A LITERATURA ATUAL AINDA SE NÃO SABE O QUE É

Seguindo os ensinamentos de Antoine Compagnon, que, ao reinterpretar a ousada proposta do filósofo estadunidense Nelson Goodman de substituir o tradicional questionamento “O que é arte?” por “Quando é arte?”, sugere-nos, analogamente, a menos ortodoxa pergunta “Quando é literatura?”, em lugar de “O que é literatura?”, pretendemos repensar, neste subitem, aquela mudança capital instituída nos diversos campos do saber, e, de forma mais específica, a empreendida no âmbito da escritura, de acordo com o relativismo sócio-histórico que, conforme os estudiosos, ter-se-ia estabelecido na Europa como um todo, na primeira metade do século XIX. Se, anteriormente aos oitocentos, a noção de literatura – termo, aliás, aqui utilizado de forma anacrônica²¹ – seria muito mais ampla do que a corrente – compreendendo-se esta, não só por obras de caráter ficcional, mas por qualquer forma de conhecimento que a retórica e a poética fossem capazes de produzir, tais como a história, a ciência e a filosofia –, a partir do século XIX, a literatura passaria a restringir-se a textos um tanto mais específicos. Com o declínio do paradigmático sistema de gêneros, perpetuado desde a época de Aristóteles, o qual por arte poética compreenderia tão-somente os gêneros literários épico e dramático – ambos escritos em poesia –, passar-se-ia a entender cada vez mais por literatura as formas narrativas romance e drama, ambas escritas em prosa. Gêneros textuais da cultura burguesa, tanto o romance quanto o drama – e, conseqüentemente, a sua necessária expressão prosaica –, viriam a tornar-se um dos veículos mais adequados a atender os anseios dos escritores oitocentistas. E é justamente isso que, com grande acuidade, percebe Almeida Garrett, ao sinalizar sua opção pela prosa, no momento em que escrevera a peça de teatro *Frei Luís de Sousa*:

Demais, posto que eu não creia no verso como língua dramática possível para assuntos tão modernos, também não sou tão desabusado, contudo, que me atreva a dar a uma composição em prosa o título solene que as musas gregas deixaram consagrado à mais sublime e difícil de todas as composições poéticas.

O que escrevi em prosa, pudera escrevê-lo em verso – e o nosso verso solto está provado que é dócil e ingênuo bastante para todos os efeitos da arte sem quebrar na natureza. Mas sempre havia de aparecer mais artifício do que a índole especial do assunto podia sofrer. E di-lo-ei porque é verdade – repugnava-me também pôr na boca de Frei Luís de Sousa outro ritmo que não fosse o da elegante prosa portuguesa que ele, mais que ninguém, deduziu com tanta harmonia e suavidade. Bem sei que assim ficará mais clara a impossibilidade de imitar o grande modelo; mas antes isso que fazer falar por versos meus o mais perfeito prosador da língua.

Contento-me para a minha obra com o título modesto de drama: só peço que a não julguem pelas leis que regem, ou devem reger, essa composição de forma e índole nova; porque se na forma desmerece da categoria, pela índole há de ficar pertencendo sempre ao antigo gênero trágico²².

A longa citação tem a funcionalidade de nos permitir discutir acerca da grande dificuldade de classificação dos novos gêneros, dificuldade esta encontrada não só pelo autor Almeida Garrett, como também, ao que tudo indica, por boa parte dos escritores de seu tempo. Consciente do hibridismo presente nas obras produzidas pela pena dessa sociedade, o autor de que nos ocupamos acaba por afirmar que “o drama é a expressão mais verdadeira do estado da sociedade: a sociedade de hoje ainda se não sabe o que é; o drama ainda se não sabe o que é [...]”²³. Portanto, claro está que, em contraste com a epopéia e com a tragédia, composições, aprioristicamente, fechadas em sua totalidade, estariam o romance e o drama, gêneros textuais que, justamente por desconhecerem sua essência, buscariam, por meio do recurso da forma, sua completude ou totalidade. Ao interpretar as raízes histórico-filosóficas do romance, por exemplo, diz Lukács a esse respeito:

No romance a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária. Assim, o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo. Por isso ele é a forma artisticamente mais ameaçada, e foi por muitos qualificado como uma semi-arte, graças à equiparação entre problemática e ser problemático²⁴.

Conforme Georg Lukács, o romance seria, portanto, uma espécie de gênero literário em que a ética do romancista converter-se-ia em problema estético da obra.

Além disso, cabe trazer à luz, aqui, um conceito fundamentado por esse autor acerca da estrutura do romance, conceito que, mais tarde, viria a ser reinterpretado pelo teórico francês René Girard e pelo alemão Lucien Goldmann: o de herói problemático. De acordo com esses três autores, o romance constituir-se-ia como a história de uma busca de valores autênticos, de relações não-reificadas, por parte de um personagem inadaptado, o qual, por isso mesmo, não aceitaria a inautenticidade encontrada no mundo que o circunda. Essa inadaptação do personagem o tornaria um ser problemático, isto é, alguém que está em busca de algo, que vive em função de um problema, de uma causa, cuja existência, por sua vez, adviria, precisamente, da tensão entre o personagem e o meio social em que se encontra.

Estabelecida a ruptura entre o “eu” e o mundo, a totalidade da vida não mais se apresentaria àquele como um *a priori*. Vivendo sob os céus de um ambíguo tempo – o da crença no progresso econômico, político e social da burguesia, mas também o da plena consciência da reificação a que era submetido por esta sociedade – o homem – compreendido aqui como um indivíduo problemático – lança-se em busca de valores autênticos, contrapostos à inautenticidade experimentada no espaço de sua convivência. Em meio a essa realidade fragmentada, a essa massa descontínua e heterogênea de homens isolados, o sujeito passa, desesperadamente, a viver em função de um problema, a procurar causas coerentes, na tentativa de contornar sua existência, ou de ao menos torná-la suportável, perante um universo incoerente. E, conforme Lukács, seria precisamente esse o objetivo que o interlocutor do romance perseguiria em seu ato de leitura, uma vez que, não encontrando na sociedade um sentido explícito e legítimo para a sua busca de valores autênticos, reencontraria o seu duplo no herói desorientado e/ou problemático do romance.

1.3 TRABALHANDO E FATIGANDO AS ENTRANHAS DA SOCIEDADE

Nos dois primeiros subitens deste trabalho, exploramos, respectivamente, o tema da formação de uma nova sociedade – aquela em que a burguesia se torna, por excelência, a classe hegemônica – e o daquilo que, a partir da primeira metade do século XIX, se passa a compreender por arte, ou, mais especificamente, por literatura. Neste último subitem, pretendemos concluir nossa análise do paratexto *Memória ao Conservatório Real*, de Almeida Garrett, refletindo, agora, sobre a finalidade ou função

dos textos literários na educação, na cultura, na vida e na estrutura da civilização portuguesa oitocentista. Para tanto, trazemos à luz uma reflexão tecida pelo próprio Garrett, cujo tema se nos afigura uma espécie de paradigma sobre o assunto de que, neste tópico, tratamos. Leiamos-na:

O estudo do homem é o estudo deste século, a sua anatomia e fisiologia moral as ciências mais buscadas pelas nossas necessidades actuais. Coligir os factos do homem, emprego para o sábio; compará-los, achar a lei de suas séries, ocupação para o filósofo, o político; *revesti-las das formas mais populares, e derramar assim pelas nações um ensino fácil, uma instrução intelectual e moral que, sem aparato de sermão ou prelecção, surpreenda os ânimos e os corações da multidão no meio de seus próprios passatempos – a missão do literato, do poeta*. Eis porque esta época literária é a época do drama e do romance, porque o romance e o drama são, ou devem ser, isto²⁵.

A citação acima nos permite abordar dois conceitos, a nosso ver, muito importantes: o primeiro, o do papel pedagógico conferido à literatura; o segundo, o da recíproca interação entre autor, obra e público, permitida pela mesma. Começemos, pois, por este último conceito.

Se a antiga concepção de literatura se manifestaria, em princípio, a partir de uma definição externa, e, mais tardiamente, a nova concepção (pós-anos sessenta), a partir de uma definição interna, ousaríamos dizer aqui que Almeida Garrett – autor genial que foi – pareceria já, desde o seu tempo, dar-se conta daquilo que hoje, na contemporaneidade, parece vir-se tornando, cada vez mais, uma tendência geral dos estudos da teoria da literatura: optar sempre por posturas não-extremistas, com o intuito de, quando possível, conciliar pontos de vista aparentemente antagônicos, tais como o da própria definição da literatura a partir de fatores externos ou internos, ou mesmo o da importância ou não da intenção do autor para o entendimento de uma determinada obra²⁶. Ademais, lembre-se que tal tendência se ilustraria, claramente, nos escritos do teórico francês Antoine Compagnon. E talvez não precisemos recorrer a textos tão recentes para exemplificar esse caso! Em pleno ano de 1965, por exemplo, tempo em que, para o estudo, e, conseqüentemente, para a compreensão de um texto literário, se valorizava tão-só ou prioritariamente a linguagem, em detrimento dos fatores sociais que, por ventura, pudessem influenciar uma determinada obra, o intelectual brasileiro Antonio Candido publicava um livro – hoje tornado clássico – cujo título, quiçá à altura de sua publicação, soaria um tanto bombástico: *Literatura e Sociedade*. Para Antonio Candido, só é possível chegar-se a uma compreensão satisfatória de uma obra se, no seu processo

interpretativo, se empreender a fusão do texto com o seu respectivo contexto. Claro está que sua proposta de leitura visaria, portanto, a uma interpretação dialética entre os fatores externos (sociais) e os internos (estruturais), tornando-se os fatores externos, desse modo, capazes de desempenhar um certo papel na constituição estrutural de um texto literário. Ora, é precisamente disso que, muito cedo, parece dar-se conta Almeida Garrett, ao escrever, em nota de pé de página do texto que analisamos, as seguintes sentenças:

Esta contínua e recíproca influência da literatura sobre a sociedade, e da sociedade sobre a literatura, é um dos fenómenos mais dignos da observação do filósofo e do político. Quando a história for verdadeiramente o que deve ser – e já tende para isso – há-de falar menos em batalhas, em datas de nascimentos, casamentos, e mortes de príncipes, e mais na legislação, nos costumes e na literatura dos povos. – Quem vier a escrever e estudar a história deste nosso século nem a entenderá, nem a fará entender decerto, se o não fizer pelos livros dos sábios, dos poetas, dos moralistas que caracterizam a época, e são ao mesmo tempo causa e efeito de seus mais graves sucessos²⁷.

Como se pode depreender das várias citações garrettianas que vimos trazendo ao longo deste trabalho, por detrás do discurso do escritor, pareceria haver, não raro, uma preocupação pedagógica muito forte, esteja ela patente, esteja latente. De fato, o projeto literário de Almeida Garrett – autor ainda bastante preso aos ideais filosóficos do Iluminismo – voltar-se-ia constantemente para a produção de “um género que é, não me canso de o repetir, a mais verdadeira expressão literária e artística da civilização do século, e reciprocamente exerce sobre ela a mais poderosa influência²⁸”, diz isso o próprio escritor; porque, tendo não só plena consciência do poder da palavra, mas ainda de que um novo século e uma nova sociedade requeririam, também, uma nova literatura, frisa Garrett que:

Este é um século democrático: tudo o que se fizer há-de ser pelo povo e com o povo... ou não se faz. Os príncipes deixaram de ser, nem podem ser, Augustos. Os poetas fizeram-se cidadãos, tomaram parte na coisa pública como sua; querem ir, como Eurípides e Sófocles, solicitar na praça os sufrágios populares, não como Horácio e Virgílio, cortejar no paço as simpatias de reis corações. As cortes deixaram de ter Mecenassas; os Médicis, Leão X, D. Manuel e Luís XIV já não são possíveis; não tinham favores que dar nem tesouros que abrir ao poeta e ao artista.

[...] Os leitores e os espectadores de hoje querem pasto mais forte, menos condimentado e mais substancial: é povo, quer verdade. Dai-lhe a verdade do passado no romance e no drama histórico – no drama e na novela da actualidade ofereci-lhe o espelho em que se mire a si e ao seu tempo, a sociedade que lhe está por cima, abaixo, ao seu nível, – e o povo há-de aplaudir, porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar²⁹.

Conforme Almeida Garrett, a literatura do século XIX deveria ser, pois, para além de uma manifestação artística, um instrumento útil e educativo, capaz, por isso mesmo, de instruir uma grande massa. Mais que isso! Consoante suas idéias, o século XIX exigiria uma literatura da verdade, ou, por outras palavras, uma espécie de espelho em que o leitor se pudesse mirar a si e ao seu tempo – parafraseando aqui o discurso do próprio autor. Segundo Almeida Garrett, a primeira metade dos oitocentos exigiria, enfim, uma literatura de fácil acesso e entendimento, porque, como adverte a seus contemporâneos: para que fosse possível viabilizar o logro de uma desejada identificação do leitor com o texto, antes seria necessário que o primeiro, isto é, o leitor, fosse capaz de assimilar tal texto. Ou, ainda, dizendo tudo isso de um modo mais atual: para que um sujeito cognoscente possa apreciar uma leitura, faz-se necessário, primeiramente, que este sujeito possa compreender o objeto cognoscível, em seu próprio ato de leitura. Porque, como diz Almeida Garrett: “[...] é preciso entender para apreciar e gostar³⁰”.

CONCLUSÃO

Como se pôde observar ao longo deste trabalho, o paratexto *Memória ao Conservatório Real*, de Almeida Garrett, permite-nos refletir acerca do conceito de literatura ao longo de diversos séculos e, de forma mais precisa, das suas especificidades, a partir da primeira metade dos oitocentos. Escrito em um período de mudanças significativas no conjunto da sociedade, isto é, nos âmbitos político, econômico e cultural, nele podemos perceber, de forma precisamente clara, algumas consequências acarretadas por tais mudanças, em alguns campos do saber, tais como a história, a política e a filosofia, mas, sobretudo, aquelas que acabaram por modificar, definitivamente, uma concepção secular de literatura. Além disso, nesse paratexto damo-nos conta, ainda – retomando o *corpus* deste estudo que visa às reflexões tecidas por Garrett, autor que, já no princípio do século XIX, encontrara grandes dificuldades em suas tentativas, não só de criar, como também de classificar, de forma minuciosa, os novos gêneros produzidos pela civilização burguesa, como aclara o próprio escritor no prefácio de que nos ocupamos –, de que difícil seria lograr uma resposta satisfatória para uma pergunta que, principalmente a partir da primeira metade do século XIX, viria

a tornar-se fundamental: “O que é literatura?”. Grandes foram os esforços para responder a esse inquietante questionamento, mas insatisfatórias – parecem – todas as resoluções que, por ora, nos foram dadas, de acordo com os teóricos contemporâneos da literatura, de quem compartilhamos as reflexões. Afinal, como nos adverte Antoine Compagnon, poderemos dizer, algum dia, “outra coisa que não ‘Literatura é literatura?’”, ou seja, ‘Literatura é o que se chama aqui e agora de literatura?’³¹”.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leila Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COELHO, Nelly. *Literatura e Linguagem: a Obra Literária e a Expressão Lingüística*. São Paulo: Quíron, 4ª ed., 1986.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão & Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GARRETT, Almeida. *Memória ao Conservatório Real*. In: Frei Luís de Sousa. Lisboa: Editorial Comunicação, 1982, pp.57-76.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades & Editora 34, 2007.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Gêneros textuais: Configuração, dinamicidade e circulação*. Gêneros textuais: Reflexões e Ensino. 1 ed. União da Vitória - PR: Kaygangue, 2005, v. , p. 17-34.

RIBEIRO, Renato Janine. *A Etiqueta no Antigo Regime: do Sangue à Doce Vida*. São Paulo: Brasiliense, 3ª ed., 1990.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOTAS

1 Barthes, 2007, p.16.

2 Watt, 2007, p.124.

3 Watt, 2007, p.122.

4 Em relação ao nascimento, por exemplo, diz Renato Janine Ribeiro: “Numa sociedade como a nossa, que respeita o mérito pessoal, tornou-se absurdo dar ao nascimento poder para distinguir os homens em nobres e ignóbeis. Uma expressão como ‘sangue azul’ reduz-se a folclore monárquico. É que o nascimento, desde que se passou a valorizar o indivíduo com suas potencialidades, veio a ser considerado

um acaso [...] Mas não era este o pensamento dos nobres, ao defenderem o privilégio da nascença. O nascimento é sagrado, quase um mistério; não é loteria, mas exprime a escolha de Deus”. (1990, p.60).

5 Segundo Ian Watt, “tanto as inovações filosóficas quanto as literárias devem ser encaradas como manifestações paralelas de uma mudança mais ampla – aquela vasta transformação da civilização ocidental desde o Renascimento que substitui a visão unificada de mundo da Idade Média por outra muito diferente, que nos apresenta essencialmente um conjunto em evolução, mas sem planejamento, de indivíduos particulares vivendo experiências particulares em épocas e lugares particulares.” (2007, p.30).

6 Para Luiz Antônio Marcuschi, “uma simples observação histórica do surgimento dos gêneros revela que, numa primeira fase, povos de cultura essencialmente oral desenvolveram um conjunto limitado de gêneros. Após a invenção da escrita alfabética por volta do século VII A. c., multiplicam-se os gêneros, surgindo os típicos da escrita. Numa terceira fase, a partir do século XV, os gêneros expandem-se com o florescimento da cultura impressa para, na fase intermediária de industrialização iniciada no século XVIII, dar início a uma grande ampliação. Hoje, em plena fase da denominada cultura eletrônica, com o telefone, o gravador, o rádio, a TV e, particularmente o computador pessoal e sua aplicação mais notável, a internet, presenciamos uma explosão de novos gêneros e novas formas de comunicação, tanto na oralidade como na escrita”. (2004, p.17).

7 Para o nosso estudo sobre as formas literárias privilegiadas pelos escritores do século XIX, utilizar-nos-emos, sobretudo, de algumas reflexões tecidas pelo húngaro Georg Lukács e pelo inglês Ian Watt acerca do gênero narrativo romance, em suas paradigmáticas obras da teoria da literatura, *A Teoria do Romance* e *A Ascensão do Romance*. Segundo Lukács, por exemplo, o romance constituiria a epopéia dos novos tempos, tempos para os quais “a imanência do sentido à vida tornou-se problemática [...]”. (2007, p.55).

8 A esse respeito, diz Lukács: “Epopéia e romance, ambas objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. Seria superficial e algo meramente artístico buscar as características únicas e decisivas da definição dos gêneros no verso e na prosa.” (2007, p.55).

9 Em relação ao romance, por exemplo, diz Nelly Novaes Coelho: “Criação da civilização burguesa, o romance é herdeiro da essência épica: tem como objeto o mundo das relações humanas – o *mundo exterior* ao indivíduo, onde este deve atuar para se realizar. Entretanto, ao contrário da *epopéia* que cantava um *mundo passado*, grandioso, já totalmente realizado, – eternizado em seus valares: e exaltava as glórias de heróis – símbolo de uma nação, o *romance* registra um mundo presente, um mundo-em-processo de vida acessível a todos os homens; no qual o ‘herói’ é uma individualidade em busca da própria realização [...]”.

Dessa fusão de *objetos*: *mundo exterior* social e *mundo interior* individual, resulta a hibridez formal do romance (e de suas formas correlatas: conto e novela). Nele temos sempre um espaço social onde um indivíduo busca vencer obstáculos para conquistar seu ‘lugar ao sol’ e se auto-realizar, de acordo com os *padrões ideais* que o meio lhe oferece. Do heroísmo guerreiro que lhe era exigido nas antigas epopéias, o homem passa a assumir o ‘heroísmo’ moral, exigido aos ‘homens-de-bem’ e a executar os gestos anônimos que, no dia-a-dia comum, fazem com que a vida social se cumpra.” (1986, p.45).

10 Um bom exemplo disso talvez seja, no caso da literatura portuguesa, a grande produção circunstancial de sua literatura aristocrática, vinculada ao mecenato. Além disso, lembre-se que grande parte da poesia do Cancioneiro Geral, de Garcia de Resende, retrata, principalmente, algumas atividades artísticas da vida da corte.

11 Watt, 2007, p.55.

12 Segundo Ian Watt, que aqui retoma Fielding “todo o universo literário tornava-se ‘uma democracia’, ou melhor, uma completa anarquia”. (2007, p.53).

13 Conforme Antoine Compagnon “O romance europeu em particular, cuja glória coincidiu com a expansão do capitalismo, propões, desde Cervantes, uma aprendizagem do indivíduo burguês.” (2006, p.36).

14 Watt, 2007, p.31.

15 Referimo-nos, sobretudo, ao prefácio.

16 Garrett, 1982, p.67.

17 Garrett, 1982, p.66.

18 Compagnon, 2006, p.33.

19 Compagnon, 2006, p.49.

20 Garrett, 1982, p.66.

21 É importante ressaltar que, para uma parte considerável dos estudiosos, dentre eles o português Vitor Manuel de Aguiar e Silva, o nome “literatura” data de fins do século XVIII. Para o francês Antoine Compagnon, tal vocábulo dataria do século XIX (2006, p.31).

22 Garrett, 1982, p.62-63.

23 Garrett, 1982, p.66.

24 Lukács, 2007, p.72.

25 Garrett, 1982, p.71-72. Grifos nossos.

26 Ao fazermos esta sugestão, não queremos dizer, de forma alguma, que Almeida Garrett, em seu tempo, teria refletido exatamente acerca dessas questões, e, muito menos, que a figura do autor possa ter parecido alguma vez, para ele, desimportante. Queremos sugerir, apenas, que Garrett, pelo que escreve no paratexto *Memória ao Conservatório Real*, pareceria ter consciência da importância da interação de diversos elementos, no processo interpretativo de um texto.

27 Garrett, 1982, p.66. Grifos nossos.

28 Garrett, 1982, p.71.

29 Garrett, 1982, p.74.

30 Garrett, 1982, p.74.

31 Compagnon, 2006, p.30.

**O INSÓLITO NAS NARRATIVAS DE MÁRIO DE CARVALHO E ALMÍLCAR
BETTEGA BARBOSA: UMA LEITURA DE “DIES IRAE”, “O CROCODILO I” E
“O CROCODILO II”**

Rafaela Cardoso Corrêa – UERJ

O presente trabalho busca fazer uma leitura crítica das narrativas “Dies irae”, de Mário de Carvalho, e “O crocodilo I” e “O Crocodilo II”, de Almílcara Bettega Barbosa, observando os aspectos relacionados à presença de elementos insólitos. Em tal análise, entende-se por insólito todo evento que seja expresso por acontecimentos sobrenaturais ou extraordinários, que se distancie de uma lógica esperada, instaurando eventos inusitados. Além disso, pretende-se observar nesses textos a presença de traços distintivos nas estratégias de construção narrativa oriundos de diferentes gêneros da tradição que têm como marca própria o insólito como, por exemplo, o Maravilhoso, o Fantástico e o Estranho.

Pode-se destacar que a naturalização dos eventos insólitos, verificada nesses textos, é um diferencial comum no que tange à sua filiação aos gêneros citados. Em “Dies irae”, por exemplo, que já se inicia com a presença de um monstro no banheiro e um falcão no quarto, é narrado um dia da vida de Teles, personagem que narra as suas próprias experiências insólitas. Além da presença desses seres inesperados, há eventos extraordinários como a estranha relação do personagem com seus colegas de trabalho e a apresentação de anjos discutindo a vida dos homens em um bar. Todos esses eventos são naturalizados e, depois, banalizados por Teles, o que marca um diferencial do texto em relação aos gêneros da tradição que revelam o insólito como uma de suas categorias.

Já em “O crocodilo I” e “O crocodilo II”, o narrador-personagem conta sua relação com um crocodilo que passa a fazer parte de seu corpo, depois de entrar de modo inexplicável no seu quarto. Ele relata ao leitor a sua vivência com o animal, marcada por fatos insólitos. Apesar de o crocodilo se apresentar de maneira insólita, acaba sendo incorporado com naturalidade ao cotidiano do narrador-personagem.

O crocodilo entrou no meu quarto mansamente, com passos arrastados que deixaram a ponta do tapete virada. Ele subiu no colchão onde eu estava deitado, se aninhou junto dos meus pés e ficou me olhando. (BARBOSA, 2002, p.51)

Logo no início da narrativa, o leitor se depara com a imagem do primeiro fato insólito presente em “Dies irae”. Há a descrição de um animalejo apresentado com características grotescas. As palavras que o descrevem constituem a figura de um monstro. Apesar da descrição, não é possível identificar o tipo de animal caracterizado pelo narrador, mas fica claro em suas palavras que se trata de um ser inusitado.

De manhã, quando entrei na casa de banho, empoleirava-se no rebordo da banheira um animalejo grande, sapudo, grotesco, que guinchava estridentemente. Tinha a pele verde, rugosa, mosqueada de manchas pretas e uma cabeça disforme em que rolavam olhos descomunais, semelhantes aos dos camaleões, em meio de uma amálgama indiscernível de pêlos, empolas e espinhos. Uma cauda comprida, coberta de escamas, pendia e ondulava no fundo da banheira. Considerei a rijeza córnea das garras e receei que me riscassem o esmalte da banheira. (CARVALHO, 1992, p.39)

Na citação anterior, percebe-se que o texto é narrado em primeira pessoa pelo narrador-personagem, Teles, que vivencia os acontecimentos insólitos. Tal fato pode ser identificado como uma das características do Fantástico, pois este gênero apresenta um narrador que é passível de ser colocado sob suspeita por relatar fatos que fazem parte da sua memória e experiência, colaborando com a hesitação que este gênero causa no narrador, no personagem e no leitor em relação ao que seria ou não sobrenatural. De acordo com Todorov, na narrativa fantástica:

O problema torna-se mais complexo no caso de um narrador-personagem, de um narrador que diz ‘eu’. Enquanto narrador, seu discurso não tem que se submeter à prova de verdade; mas enquanto personagem, ele pode mentir.

(...)

O narrador representado convém pois perfeitamente ao fantástico. Ele é preferível à simples personagem, que pode facilmente mentir (...), Mas ele é igualmente preferível ao narrador não representado, e isto por duas razões. Primeiro, se o acontecimento sobrenatural nos fosse contado por um narrador desse tipo estaríamos imediatamente no maravilhoso; não haveria possibilidade, com efeito, de duvidar de suas palavras; mas o fantástico, nós o sabemos exige a dúvida. Não é por acaso que os contos maravilhosos usam raramente a primeira pessoa (...): não precisam disso, seu universo sobrenatural não deve suscitar dúvidas. (...) Em segundo lugar, e isto se liga à própria definição de fantástico, a primeira pessoa “que cota” é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome “eu” pertence a todos. (TODOROV, 1975: 91-92).

No entanto, após apresentar os acontecimentos insólitos, Teles demonstra certo desprezo pelo fato insólito, pois não se preocupa com a origem do animal, mas expressa preocupação em relação ao azulejo do banheiro. Ele faz a barba como se não se importasse com a presença do animal, mas fica vigiando-o, porque sabe que é um ser insólito. Com isso, nota-se que o comportamento do narrador também é algo que foge ao que seria esperado, pois ele tem percepção de que os acontecimentos são inusitados, mas não questiona a sua origem ou revela hesitação.

Não me foi cômodo fazer a barba com o animal por detrás de mim, aos guinchos. Não o perdi de vista, pelo espelho, atento aos seus movimentos, e inquieto, em especial, com um estranho pulsar que lhe agitava ritmicamente o papo túrgido, por baixo da boca. (CARVALHO, 1992, p.39)

Desse modo, a narrativa se distancia do fantástico, porque, de acordo com Todorov:

(...) o fantástico (...) dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da 'realidade', tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 1975: 47-48).

Além do estranho animal que aparece no banheiro, surge, de forma inexplicável, um falcão no quarto. Diferentemente do que fez com o animal do banheiro, Teles espanta o falcão para fora de casa.

(...) Quando, decididamente, o empurrei com o guarda-chuva aberto, levantou vôo, descoordenadamente, estrondosamente, deu uma volta ao quarto, roçando pelas paredes, deslocou um quadro com um golpe de asa e lá saiu pela janela, voando para longe. (CARVALHO, 1992, p.40)

Ao sair de casa, Teles vê pessoas armadas atirando contra um avião. Não há, na narrativa, uma explicação lógica para o fato. Ao conversar com o personagem sobre este acontecimento, o chefe de Teles banaliza o caso, expressando que é simplesmente falta de civilidade das pessoas, sendo, então, algo que não lhe causa estranheza ou que mereça

preocupação: “- Falta de civilidade, meu caro. Eu sempre disse: Este povo, quanto a civilidade, anda muito por baixo. Mas então, nada de grave, hã?” (CARVALHO, 1992, p.44)

O personagem não se detém ao fato insólito, porque precisa continuar seguindo a sua rotina. Por isso, vai para o trabalho e continua a fazer as suas tarefas habituais. Nota-se também que o percurso cronológico linear da narrativa demonstra que a rotina do personagem é atravessada por diferentes acontecimentos insólitos, mas não mudam o destino de Teles e ele não tem qualquer controle sobre os fatos. Apenas os vivencia sem questionar ou querer interromper as ações.

Não presenciei o fim da discussão, porque se aproximava o meu autocarro que pouco depois me deixava mesmo junto ao emprego, na Praça Londres. Como de habitual, já os meus colegas estavam às suas secretárias, tomando café, jornais desportivos estendidos sobre os tampos. (CARVALHO, 1992, p.42)

Há uma preocupação maior dos personagens em manter a sua rotina e seus interesses, desprezando o que possa interromper o que for habitual. Não há, então, intenção em se manter as ações que revelem questões subjetivas. Tal fato fica evidente na fala do chefe de Teles, que ignora as colocações que o personagem faz acerca do tiroteio e não se importa com o estado emocional de seu empregado.

- Em suma – concluiu sublinhando a frase com um dedo espetado. – Em suma, meu amigo, eu não lhe pago para estar melancólico!
E rematou com um ‘Está visto?’ a que eu respondi que estava. (CARVALHO, 1992, p.44)

Outro fato inusitado pode ser observado no jogador que é considerado o melhor marcador de gol do campeonato, uma vez que o mesmo tem apenas uma perna. Os personagens percebem que isso é algo que se distancia do que seria previsível, mas apresentam uma justificativa para a habilidade do personagem.

- Lá que é difícil jogar só com uma perna, admito – observava o Marques -, mas olha que a maior parte dos gols que ele tem marcado são de cabeça. O que o gajo tem é um bom jogo de ombros, lá isso é que é... (CARVALHO, 1992, p.42)

A fala dos personagens revela um discurso insólito, pois a justificativa que eles dão para o sucesso do jogador se faz tão inusitada quanto o estado físico do mesmo. Com isso, é possível entender que o insólito se faz presente nas ações e na linguagem que constituem o texto literário.

O insólito também se faz presente na representação do espaço ficcional, pois a luz do restaurante que ilumina o ambiente, por exemplo, interfere no ritmo e nos gestos das pessoas que comem no restaurante. Os personagens identificam que isto é algo estranho e se incomodam, mas não buscam uma solução por achar que é de origem natural. A luz também se manifesta de forma insólita nos alimentos, pois o purê de batata incandescente revela um brilho que ilumina os comensais.

- Vocês não conseguem estabilizar a iluminação disto, caramba?

E o empregado respondeu:

- Olhe que isto não é a luz de cá. É a luz natural que anda assim desde esta manhã... Não vê aí pela janela? (CARVALHO, 1992, p.45)

Este pure de batata candente era uma novidade na casa. O brilho vinha tão intenso que, quando se fazia escuro, naquele balancear constante de luz e de sombra, iluminava os comensais das várias mesas, com uma pequena luminosidade branca, que largava chispas coloridas na ponta dos talheres. (CARVALHO, 1992, p.46)

A mudança do espaço também constitui uma imagem insólita, ao representar um fato que rompe com o previsível, fazendo da configuração do inusitado algo natural. Isto se apresenta quando, ao abrir a porta da casa de Nunes, amigo de Teles, os personagens encontram o céu azul. Tal fato ocorre sem qualquer intervenção de seres dotados de poderes mágicos ou de alguma transformação de ordem racional.

Por um triz, num reflexo quase instantâneo, evitei que ele se precipitasse no vácuo. A porta dava para um céu azul, com poucas nuvens, em que, aqui e além, voavam pássaros brancos.

- E esta, hã? – exclamou Nunes lívido, apoiado à ombreira. E, recompondo-se e dando um jeito ao fato: - Bom, dadas as circunstâncias tenho de cancelar o meu convite: o Teles compreende, não compreende? (CARVALHO, 1992, p.47)

O comportamento do personagem evidencia que eles estão diante de uma situação inusitada, mas a desprezam e direcionam a atenção para o convite que não poderá se realizar. Mais uma vez o insólito é desprezado e dá lugar a manutenção das questões que fazem parte da vida social dos personagens. Ao se depararem com o acontecimento

extraordinário, os personagens não demonstram qualquer ação para tentar mudar a realidade insólita que surpreende as suas vidas.

Ao apresentar dois anjos conversando em cima de uma máquina de flippers, a narrativa revela o insólito, pois eles se encontram em um contexto que não lhes é próprio e tem atitudes típicas de humanos. Além disso, a descrição dos mesmos é inusitada, porque constitui uma imagem inusitada para um anjo:

Sentados em cima de uma máquina de flippers, dois anjos conversavam gravemente. Um deles tinha grandes bigodes encerrados, retorcidos, e era razoavelmente anafado. Mostrava-se muito magoado e dizia para o outro, um anjo baixinho, de cara chupada e túnica coberta de nódoas:
- E sabes o que é que ele disse, quando o conduziram junto ao Senhor, sabes? Pois bem: 'Lá por ter a cara resplandesciente não pense que me impressiona...'
(CARVALHO, 1992, p.48)

Assim como ocorre na narrativa de Mário de Carvalho, em “O crocodilo I” o insólito é revelado para o leitor logo no início do texto. Mas, diferentemente do animalejo de “Dies irae”, o animal da narrativa de Barbosa é identificado. O crocodilo não é uma espécie de animal insólito, mas a forma como ele aparece no quarto e o seu comportamento demonstram aspectos inusitados.

O crocodilo entrou no meu quarto mansamente, com passos arrastados que deixaram a ponta do tapete virada. Ele subiu no colchão onde eu estava deitado, se aninhou junto dos meus pés e ficou me olhando. (BARBOSA, 2002, p.51)

A personificação de animais é uma característica comum aos contos maravilhosos, em que o insólito é visto com naturalidade pelos personagens. Ao se atribuir características humanas aos animais, a narrativa cria um pacto com o leitor, que passa a ver o que seria inusitado como algo comum, pois sabe que está entrando em um universo em que impera a magia e o possível convive com o impossível.

No entanto, na narrativa de Barbosa, há marcas que revelam para o leitor que, apesar de ser personificado, o crocodilo não está em um universo típico do gênero Maravilhoso, pois o contexto não remete ao espaço ficcional em que a magia e seres sobrenaturais com poderes mágicos se fazem presentes.

(...) O crocodilo fez um movimento brusco para trás, como quem se defende de uma cócega, e me sorriu. (BARBOSA, 2002, p.51)

(...) Ele me sorriu de novo, mas aí não respondi. (BARBOSA, 2002, p.51)

- Estão chamando no interfone – eu disse.

O crocodilo deu um suspiro quase imperceptível, se desgrudou das minhas costas e foi atender.

- É pra você – ele disse, enquanto subia outra vez para o colchão e para as minhas costas. (BARBOSA, 2002, p.51)

Para tentar explicar o que está vivenciando com o crocodilo, o narrador personagem recorre à loucura. Ele acredita que ter visto o crocodilo é algo decorrente de um estado anormal que ele já teria previsto. Tal fato torna o discurso do narrador questionável, pois ele narra a própria vivência acreditando estar louco, ou seja, fora da realidade racional. Por outro lado, ao admitir que possa ter enlouquecido, revela uma atitude inusitada, pois não é comum uma pessoa que está num estado de loucura conseguir se identificar como louco. Além disso, o discurso do personagem é inusitado ao justificar a possível loucura.

Estou enlouquecendo, pensei, e com muito cuidado espichei a ponta do pé até a altura do que seria a barriga dele. (BARBOSA, 2002, p.51)

Um louco padrão. Havia calor, e nesse ponto minha idéia do que seria o processo de enlouquecer não fora traída. Tinha certeza de que jamais enlouqueceria no inverno, por exemplo. Teria de ser sob um calor sufocante como o das últimas semanas, este calor que me atira sobre o colchão e me deixa sem forças para nada que não seja olhar para o teto e sentir asco do meu corpo melado de suor. (BARBOSA, 2002, p.52)

Dessa forma, verifica-se que a loucura é um dos aspectos possíveis de instaurar a hesitação tanto no leitor quanto narrador e personagens, pois o seu discurso deixa em dúvida se o que está sendo narrado é fruto de delírios ou foram realmente vivenciados. Mas ao longo da narrativa, o caráter insólito dos acontecimentos é naturalizado e as ações não são questionadas, deixando de haver hesitação, traço importante para a existência do Fantástico, de acordo com Todorov.

Assim, o narrador personagem passa a ver com naturalidade a presença do crocodilo em seu quarto e junto ao seu corpo: “O diabo é que não consigo me incomodar por muito tempo e me adapto muito facilmente às novas situações. Posso garantir que isso não se alterou com a minha loucura.” (BARBOSA, 2002, p.53). O contato com o animal não causa espanto, faz com que o nojo que sentia do próprio corpo amenize e sinta prazer com o frescor oferecido pelo contato com a pele do crocodilo.

(...) O crocodilo estava grudado em mim, e a delícia e o frescor que eu experimentava vinham do contato da pele amarelo-pálido de sua barriga com as minhas costas. Havia o som da sua respiração, um ruído seco asmático que roçava meu ouvido, mas aquilo era quase nada comparado ao prazer que me dava sua pele em contato com as minhas costas. (BARBOSA, 2002, p.55)

Em relação à recorrência do insólito nas narrativas e o posicionamento dos personagens, pode-se considerar que não há questionamento dos aspectos insólitos ao longo da história, o que distancia os contos de uma configuração relacionada ao gênero Fantástico. Pois, de acordo com Todorov, seria necessária a introdução do insólito num contexto comum, causando nos personagens e no leitor um efeito de hesitação. Com isso, a narrativa fica na fronteira entre o natural e o sobrenatural, deixando uma ambigüidade em relação ao insólito.

O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1979: 148)

No que se refere ao gênero Maravilhoso, cabe ressaltar que, apesar do insólito ser naturalizado ao longo do desenvolvimento dos contos, as narrativas não se configuram neste gênero, pois os personagens revelam percepção de que estão diante de algo insólito. O que não seria possível em um contexto maravilhoso, pois o sobrenatural é algo esperado neste contexto. Além disso, os personagens não possuem poderes e características mágicas, que são próprias dos contos maravilhosos. De acordo com Nely Novaes Coelho:

No início dos tempos, o maravilhoso foi a fonte misteriosa e privilegiada de onde nasce literatura. Desse maravilhoso nasceram personagens que possuem poderes sobrenaturais; deslocam-se, contrariando as leis da gravidade; sofrem metamorfoses contínuas; defrontam-se com as forças do Bem e do Mal, profecias que se cumprem; são beneficiadas com milagres; assistem a fenômenos que desafiam as leis da lógica, etc. (COELHO, 2000: 172-173)

Podem-se destacar ainda as cinco invariantes definidas por Nely Novaes Coelho, que fazem parte das narrativas maravilhosas: “aspiração (ou designo), viagem, obstáculos (ou desafios), a mediação auxiliar e conquista do objetivo (final feliz)” (2000: 109). Durante a leitura dos textos analisados, os elementos mencionados pela autora não se

encontram, uma vez que o insólito se desenvolve em um contexto que não é mágico, e os personagens não enfrentam uma trajetória marcada por desafios para atingir um objetivo. Não há também a figura de um mediador intervindo no destino dos personagens, auxiliando-os para que possam superar os desafios.

Há, então, um diálogo entre as narrativas “Dies irae”, “Crocodilo I” e “Crocodilo II” com os gêneros que trazem em sua configuração o insólito. Mas as mesmas não se fecham em um único gênero, elas se nutrem de seus diferentes aspectos para construir um texto dinâmico e com uma linguagem que permite ao leitor se distanciar de uma idéia previsível para viajar em um universo onde o inusitado é o natural.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Amilcar Bettega Barbosa. *Deixe o quarto como está ou estudos para a composição do cansaço*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002.

CARVALHO, Mário de. *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho*. Lisboa: Caminho, 1992.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infanto-Juvenil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

GARCÍA, Flavio (org.). *A banalização do insólito: Questão de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts: 2007.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

A JANGADA DE PEDRA: UM NAVEGAR DE EXCLUSÃO

Raiane Cordeiro de Souza Moreira - UFV¹

A análise das experiências humanas no que tange a construção da identidade de uma nação é, do ponto de vista de Saramago, fundamental para perceber a situação de “exclusão” em que se encontram Portugal e Espanha. Dessa forma, o escritor percebe nesses países ibéricos uma aproximação com os países latino-americanos, em função de uma ótica marginal.

O desprender da Península do continente europeu mostra uma espécie de recomeço na vida dos iberianos (o autor usa este termo para se referir a Portugal e Espanha) que, repetindo a história, lançam-se ao mar. Mesmo que de uma forma inusitada, a península assume o papel das naus que no passado trouxeram o esplendor do império aos países em questão, mostrando uma falsa esperança em relação ao retorno dos tempos de glória. No seguinte trecho podemos observar a identificação cultural e histórica entre os dois países:

É que, concluamos o que suspenso ficou por um grande esforço de transformar pela palavra o que talvez só pela palavra possa a vir ser transformado, chegou o momento de dizer, agora chegou, que a Península Ibérica se afastou de repente, toda por inteiro e por igual, dez súbitos metros, quem me acreditará, abriram-se os Pireneus de cima a baixo como se um machado invisível tivesse descido das alturas, introduzindo-se nas fendas profundas, rachando pedra e terra até o mar, agora sim, poderemos ver o Irati caindo, mil metros, com o infinito, em queda livre, abre-se ao vento e ao sol, leque de cristal ou cauda de ave-do-paraíso, é o primeiro arco-íris suspenso pelo abismo, a primeira vertigem do gavião que com as asas molhadas paira, tingidas de sete cores. (Saramago, 1988, p. 34)

Nesta passagem, construída com muitos elementos simbólicos, fica claro o início da jornada da “Jangada” constituída pelos dois povos pelo mar. Jornada esta com um início mítico, passando pelo portal de arco-íris em direção ao sol (símbolo máximo da esperança) relembrando a tradição mítica da fundação de Portugal. “Abrir-se ao vento e ao sol” assume também todo um significado, ao sugerir um retorno às origens, “glória das colonizações” como forma de “deixar para trás” um continente viciado e recomeçar a pátria.

¹ Estudante de mestrado em estudos literários da Universidade Federal de Viçosa- MG

Atribuir a cada uma das personagens centrais da obra, a princípio tidas como “possuidoras de poderes sobrenaturais”, o deslocamento da península sugere acreditar que a mudança pertence ao ser humano, mesmo que esta seja apenas uma ideologia. Ressalta-se que qualquer proximidade ou distanciamento deva ser marcado sempre pelo signo da identidade. Assim, a partir dessa perspectiva do deslocamento do centro, o marginal assume uma nova importância, no sentido da consciência de que uma cultura não precisa ser um sistema homogêneo, mas significativo na sua diversidade. Nesse sentido, respaldando-se nos pressupostos da pós-modernidade, caracterizada por uma atitude de descentralização, sob ótica plural que destitui o absoluto com o rompimento de um modelo de sociedade que havia sido estruturado com base em um sistema etnocêntrico, este trabalho busca analisar a condição de exclusão que se descortina a partir da visão saramaguiana sobre Portugal e Espanha em *Jangada de Pedra*, tendo como suporte norteador do estudo os conceitos teóricos de Linda Hutcheon e Stuart Hall

As sociedades modernas são, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Tem que se levar em conta “o ritmo e o alcance da mudança à medida que áreas diferentes do globo são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformação sociais atingem virtualmente toda a superfície da terra e a natureza das instituições modernas.” (HALL, 2005, p.15). O conceito em que se pretende dar ênfase é o das descontinuidades. Ernest Laclau, citado em HALL (2005, p.16), usa o conceito de “deslocamento”. As sociedades da modernidade, argumenta Laclau, não têm nenhum centro, nenhum princípio articulador ou organizador, mas uma pluralidade de centros de poder. Não é, como se pensava tradicionalmente, um todo bem delimitado, mas ela está constantemente sendo descentrada ou deslocada. Segundo Hall (2005, p.17), este tipo de sociedade é caracterizada pela diferença, “elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes posições de sujeito, isto é, identidades para os indivíduos”.

A modernidade é vista, dessa maneira, não apenas como um rompimento impiedoso com toda e qualquer condição precedente, mas como caracterizada por um processo sem fim de fragmentações internas no seu próprio interior. Na verdade, o que se percebe é que existem valores e representações do mundo que acabam por excluir as pessoas. Os excluídos não são simplesmente rejeitados fisicamente, geograficamente ou materialmente, não somente do mercado e de suas trocas, mas de todas as riquezas espirituais, seus valores não são reconhecidos, ou seja, há, também, uma exclusão cultural.

O que se observa na sociedade moderna em relação a essa segregação é diferente das formas existentes anteriormente de discriminação, uma vez que tende a criar, universalmente, indivíduos inteiramente desnecessários ao universo produtivo, para os quais parece não haver mais possibilidades de inserção. Poder-se-ia dizer que os novos excluídos são seres descartáveis, inadaptáveis, solitários.

Visto que a cultura pós-moderna é marcada por um movimento emergente das margens, interessa entender esse deslocamento dos ibéricos em direção aos marginais. A jangada é a metáfora dos excluídos, que navegam em busca de identidade, à deriva. Saramago, ao usar de maneira recorrente dentro da obra a expressão “não se pode fugir à natureza”, remete ao perfil traçado pela Europa em relação aos ibéricos: “Esta sentença, apesar de tão pouco original, caiu no gosto, as pessoas européias, quando falavam da península Ibérica, encolhiam os ombros e diziam umas para as outras, Que é que se há - de - fazer, eles são assim, não se pode fugir à natureza” (Saramago, 1988, p.98).

Ao se observar o trato que Saramago dá ao assunto durante o transcorrer da obra, convence-se de que a crítica que o autor traça do europeu em relação aos ibéricos é pertinente e desmascara o caráter da “política da boa vizinhança”, mesmo que de forma metafórica, sutil e figurada, quando, dentro do universo do fantástico, ocorre o deslocamento da península ibérica:

Essas pessoas traçaram o negro quadro das realidades ibéricas, deram conselhos, com muita caridade e conhecimento de causa, aos irrequitos que imprudentemente estavam a pôr em perigo a identidade européia, e concluíram a sua intervenção no debate com uma frase definitiva, olhos nos olhos do espectador, em atitude de grande franqueza, Faça como eu, escolha a Europa. (Saramago, 1988, p.155)

Saramago retoma muito bem a idéia de individualismo que a modernidade propõe, ao insistir, no decorrer de *A jangada de Pedra*, a respeito da facilidade de adaptação do ser humano. Berman (2007, p. 32), em sua obra *Tudo que é sólido se desmancha no ar*, propõe essa individualidade como sendo uma busca de identidade, em que, “o sentido que o homem moderno possui de si mesmo e da história vem a ser na verdade um instinto apto a tudo, um gosto e uma disposição por tudo”

Ao falar dessa adaptação, Saramago volta-se para os europeus, e de uma maneira irônica, insiste na questão do desprezo que o continente mantém em relação a Portugal e Espanha:

O homem é o mais adaptável das criaturas, principalmente quando vai para melhor. Ainda que não seja lisonjeiro confessá-lo, para certos europeus, verem-se livres dos incompreensíveis povos ocidentais, agora em navegação desmantreada pelo oceano, donde nunca deveriam ter vindo, foi, só por si, uma benfeitoria, promessa de dias mais confortáveis, cada qual com seu igual, começamos finalmente a saber o que a Europa é [...] (Saramago, 1988, p.153) .

Apesar de toda rudeza e aspereza da temática trabalhada por Saramago, ele faz com que a jangada flutue. Através do universo fantástico e da “metáfora da jangada”, que é de pedra e supõe peso, o autor delimita o caminho árduo que Portugal e Espanha terão que percorrer. Por algum motivo desconhecido e misterioso dentro do universo narrativo proposto, há o deslocamento e separação destes dois países do restante da Europa.

A metáfora, da forma como Saramago a emprega, não impõe um objeto sólido, e nem mesmo a palavra pedra chega a tornar o texto pesado, mas tem o objetivo tão somente de mostrar a busca de identidade dos povos peninsulares. Evidencia-se, dessa forma, a dificuldade imposta pela pedra, que a princípio apresenta-se intransponível. Ela simboliza a dificuldade de transformação_ seja ela social, econômica, cultural. Transformação essa, dentro da ótica saramaguiana, que depende tão somente das ações humanas, mesmo que sejam ações que transcendem e vão além do entender humano. O autor deixa transparecer, quando faz a “jangada” flutuar, à deriva, que qualquer proximidade ou distanciamento deve ser marcado pelo signo da identidade. Ao se falar sobre identificação, é importante lembrar o conhecido mito do Fausto, de Goethe, que observa que o único meio de que o homem moderno dispõe para mudar, para se aproximar de seus pares “é a radical transformação de todo o mundo físico, moral e social em que ele vive. A heroicidade do Fausto goetheano provém da liberação de tremendas energias humanas reprimidas, não só nele mesmo, mas em todos os que ele toca e eventualmente, em toda a sociedade à sua volta” (Berman, 2007, p. 54) .

Neste sentido, os escritos de Saramago em *A Jangada de Pedra* remetem à idéia defendida por Marx, citado em Berman (2007, p. 54), de que os poderes humanos só podem se desenvolver através de “poderes ocultos”, “negras e aterradoras energias, que podem irromper com força tremenda, para além do controle humano”. Saramago, assim, constrói personagens que são movidas por poderes supostamente sobrenaturais, envolvidas com um espetacular acidente geológico, em que a Península Ibérica se desgarra do restante da Europa. A viagem da jangada, que simboliza a tentativa de mudança, é marcada pelo inesperado, pelo mágico, pelo estranhamento. Através do caminho percorrido por essas personagens, o texto nos remete a mitos, nele se recuperam as crônicas, os heróis, e toda a

história da península. No decorrer da ficção, o vôo dos pássaros que acompanha José Anaiço sugere uma constante busca de liberdade e até mesmo do caminho ideal:

Nesse momento os estorninhos levantaram vôo todos juntos, cobriram com uma grande marcha negra e vibrante o jardim, as pessoas gritavam, umas de ameaça, outras de excitação, outras de medo, Joana Carda e José Anaiço olhavam sem perceberem o que se estava a passar, então a grande massa afilou-se, tornou-se cunha, asa, flecha, e depois de três rápidas voltas, os estorninhos dispararam na direcção do sul, atravessaram o rio, desapareceram, longe, no horizonte. (Saramago, 1988, p. 117).

Através de Pedro Orce, personagem que supostamente sentia a terra tremer, tem-se uma maneira de mostrar que nem mesmo a ciência dava conta dos acontecimentos envolvendo a península:

[...] os cientistas foram ao ponto de ligá-lo, em presença das autoridades, a um sismógrafo , idéia desesperada, mas de proveito, porque então puderam certificar-se da verdade que ele afirmara, a agulha do mecanismo registrou acto contínuo o estremecimento da terra, tornando à linha recta mal o paciente foi desligado da máquina. O que não tem explicação, explicado está [...] (Saramago, 1988, p.82)

Ainda em relação às personagens, o cão que os viajantes encontram representa um guia, ele parece saber onde vai chegar a viagem. O ser irracional, ao conduzi-los na jornada de busca de respostas para todos os acontecimentos recentes com a península, no pensar de Saramago, concretiza a idéia de que a ação humana depende de fatores que não estão ao alcance da sua própria compreensão:

[...] meu Deus, meu Deus, como todas as coisas deste mundo estão entre si ligadas, e nós a julgarmos que cortamos ou atamos quando queremos, por nossa única vontade, esse é o maior dos erros, e tantas lições nos têm sido dadas ao contrário, um risco no chão, um bando de estorninhos, uma pedra atirada ao mar, um pé de meia de lã azul, se a cegos mostrarmos, se a gente endurecida e surda pregoamos. (Saramago, 1988, p. 315).

Dessa forma, os questionamentos sobre busca de identidade, autonomia, origem, transcendência, totalização - conceitos inter-relacionados -, levam o romance pós-modernista a se vincular ao que chamamos de humanismo liberal. No entanto, questionar estes conceitos não significa negá-los, como elucida Linda Hutcheon (1988, p. 84). Em *Poética do pós -modernismo*: “a crítica não implica necessariamente destruição, e a crítica pós-moderna, especificamente, é um animal paradoxal e questionador” Sem dúvida, essa postura interrogativa e essa contestação de autoridade, no caso da obra saramaguiana, são

resultados do que podemos chamar de revolta descentralizada, onde existe um desafio a uma estrutura a que Hutcheon denomina modelos de unidade e ordem. Segundo a autora, essa dificuldade se deve ao fato de que, na contemporaneidade, a vida é mais fragmentada e caótica.

A partir de uma perspectiva descentralizada, “se existe um mundo, então existem todos os mundos possíveis: a pluralidade histórica substitui a essência atemporal eterna” (Hutcheon, 1988, p. 85). Repensar as margens e as fronteiras conduz a repensar os conceitos de eterno e universal: “o local, o regional e o totalizante são reafirmados à medida que o centro vai se tornando uma ficção necessária, desejada, mas apesar disso uma ficção” (Hutcheon, p. 86).

Sugerir uma aproximação de Portugal e Espanha a países tidos como marginais, como o fez Saramago em *A Jangada de Pedra*, destrói a idéia de se sustentar dos feitos heróicos do passado. A busca da memória deve ser no sentido de identificação. Aproximar, por exemplo, Portugal da América Latina, como Saramago sugere, quando faz a jangada parar, é perceber aproximações culturais, econômicas e de outras ordens que justifiquem essa mudança: “Um dos conselheiros observou então que o novo rumo, vistas bem as coisas, Eles estão a descer entre a África e a América Latina, senhor presidente, Sim, o rumo pode trazer benefícios, mas também pode agravar as indisciplinas da região...” (Saramago, 1988, p. 309).

Esses conceitos usados por Saramago são elucidados na teoria de Lambert, sobre o processo de colonização ibérica:

Mesmo abstraindo a América Central e as Antilhas, para considerar apenas a América do Sul, as dez repúblicas independentes dessa parte do continente sul-americano estão separadas por traços culturais bem diferentes, e às vezes antagônicos. Não há dúvida de que todos os países sul-americanos receberam da colonização ibérica, além dos contingentes étnicos, numerosas características de sua estrutura social e de sua atuação política e, sobretudo, a mesma religião católica e as línguas latinas que, embora não sejam idênticas, são parentes muito próximas. Os países sul-americanos, relativamente unidos por influências ibéricas comuns, nem por isso deixam de ser muito diferentes uns dos outros, pois a sua vizinhança, no mesmo continente, não os preservou do isolamento; poucas são as regiões do mundo em que a contigüidade do território tenha determinado entre países limítrofes tão pouco intercâmbio, tão pouco contatos contínuos e tão poucas uniões permanentes” (Lambert, 1967, p. 17).

Fica evidente que uma aproximação, através de uma ótica marginal, entre os países ibéricos e os países latino-americanos se faz através da semelhança entre seus contingentes étnicos, características de sua estrutura social, atuação política, religião católica e as

línguas latinas. E o isolamento dos países ibéricos em relação ao restante da Europa se deve a uma visão centralizadora, dominante, onde não cabe pensar no diferente. Aturdidos, deslumbrados, estes povos parecem acreditar num possível renascimento, no momento em que pudessem se instalar, depois de todas as turbulências da “viagem”, num mundo “novamente formado, limpo e de beleza intacta” (Saramago, 1988, p. 306).

A Jangada de Saramago leva, enfim, aonde supostamente seria impossível chegar. Conduz, numa era tida como “globalizada”, dois países, em estado de progressiva exclusão do restante da Europa, a repensar seus destinos, seja cultural, político, econômico. Revela desejo e busca, abre caminho a reflexões infindas.

REFERÊNCIAS

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 465p.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Trad. Galeano de Freitas 49ª ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 365 p.

LACLAU, E. *New reflections on the resolution of our time*. Londres: VERSO, 1990 apud HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro, 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005 .

LAMBERT, Jaques. *Os Dois Brasis*. 2º ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967, p. 10 -30.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro, 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. 97p.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós- modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 330 p.

SARAMAGO, José. *A Jangada de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 317p.

UM SONETO INÉDITO DE GOMES LEAL NA REVISTA *SEARA NOVA*

Raquel dos Santos Madanêlo Souza - UNIFESP¹

“Este poeta, Apolo em seu regaço
A Saturno entregou a plúmbea mão
Lhe ergueu ao alto o aflito coração
E, erguido, o apertou sangrando lasso”
Fernando Pessoa²

Quando a revista lisboeta *Seara Nova* foi lançada em Outubro de 1921, o poeta Gomes Leal já havia falecido. Apesar disso, em 1925, foi publicado neste periódico um soneto “inédito” deste escritor português que se encontra, hoje, bastante esquecido.

Nascido em 1848, o autor de *Claridades do Sul* é referido pela crítica como um poeta eclético, que congregava em sua produção elementos componentes de diversas das correntes estéticas vigentes no século XIX³. Para Vitorino Nemésio e Álvaro Manuel Machado, assim como para a maior parte dos estudiosos do poeta, uma característica marcante da poesia de Leal é o diálogo de seus versos com os de Baudelaire⁴, traço esse perceptível em vários poemas do já citado *Claridades*, livro lançado no ano de 1875.

Mas, dentre as características mais comumente referidas pelos críticos com relação à obra deste poeta, é a atitude “panfletária” da escrita de G.L., um dos elementos mais notados na expressão poética deste autor. E essa característica é interpretada por determinados estudiosos a partir de dois vieses: alguns, como José Carlos Seabra Pereira, Alexandre O’Neill, e Saraiva e Lopes, consideram a atitude *cívica* ou *social* do poeta como

¹ Professora de Literatura Portuguesa da Unifesp (Universidade Federal de São Paulo).

² PESSOA, 1999, p.

³ “Predominam elementos românticos e realistas, pretensões de evolucionismo cientista e assomos de esteticismo e culturalismo parnasianos. Ligam-se-lhe, no entanto, elementos de indefinida posição, passíveis de deslocação para uma mundividência e para uma estética pós-naturalistas”. SEABRA PEREIRA, 1998, p.11.

⁴ “De fato, Baudelaire está plenamente presente como modelo produtivo nos poemas de Gomes Leal desde 1869 (...)”. MACHADO, 1996, p.117.

um elemento inferior em relação à variedade e riqueza de sua obra; por outro lado, autores como Nemésio e Massaud Moisés, por exemplo, consideram que essa atitude de intervenção político-ideológica seria um elemento constitutivo importante e inescapável, tendo feito parte de toda a produção literária do autor.

É este atributo da literatura de Leal que parece aproximá-lo do ideário seareiro proposto pelos fundadores do periódico lisboeta, especialmente entre 1921 e 1926 – no período de luta pela República e antes da instauração em Portugal do Estado Novo, iniciado a partir do golpe de Agosto de 26.

Quando foi fundada em 15 de Outubro de 21, a *Seara Nova* apresentou-se ao público através de um longo texto, que determinava as linhas gerais de orientação daquele periódico. Fruto de uma dissidência na sociedade *Renascença Portuguesa*, responsável pela 2ª série de *A Águia*, um grupo de intelectuais⁵ que se reunia na Biblioteca Nacional, em Lisboa, resolveu criar uma publicação que visasse um amplo e ambicioso projeto de reestruturação de Portugal e da República, focando questões muito gerais como: economia, política, questões sociais de vária ordem, e a questão da educação no país.

Em seu editorial de abertura, escrito pelo diretor da publicação, Raul Proença⁶, a proposta apresentada pelos seareiros era fazer uma revista *militante* que apresentasse projetos concretos para solucionar a situação problemática do Portugal republicano: “Os homens da *SEARA NOVA* pretendem fazer, por sua parte, em nome de toda *elite* portuguesa, o seu ato de contrição” – afirmava-se no texto de abertura. Caberia aos intelectuais propor soluções para o “desastre coletivo”, a partir da realização de “reformas” na “vida nacional”. Mas esses projetos apresentados no mensário, especialmente entre 1921 e 1926, não se limitavam às já citadas questões relativas à situação política, educacional, econômica e social do país; um dos objetivos dos seareiros era produzir, também, uma literatura *militante*, capaz de atuar nas mentalidades e na cultura nacional. Nesse sentido, estabelece-se uma distinção, dentro do periódico, entre uma literatura regida por princípios estéticos da *arte pela arte* – considerados inferiores e incapazes de contribuir para o

⁵ Segundo José Mattoso, os ideais militantes acompanhavam Proença e Cortesão desde cedo; sobre o surgimento da “Renascença Portuguesa” – afirma Mattoso: “A idéia deveu-se a dois jovens escritores republicanos, Jaime Cortesão, professor de liceu no Porto, e Raúl Proença, funcionário da Biblioteca Nacional de Lisboa. Tinham ambos 27 anos, diplomas acadêmicos e um passado militante”. MATTOSO, 19?, p.532.

⁶ “Um homem violento: Raul Proença foi um dos mais terríveis polemistas do seu tempo. Enquanto dirigiu a revista *Seara Nova*, a partir de 1921, atacou tudo e toda a gente. Na década de 1930, exilado pela ditadura militar, enlouqueceu”. MATTOSO, 19?, p.

processo de reestruturação nacional; - em oposição a essa *arte militante* idealizada no editorial – ou seja, uma arte que falasse diretamente aos leitores e que, acima de tudo, contribuísse para uma *ação* imediata na mentalidade portuguesa.

É essa expectativa por uma arte engajada em Portugal, que parece justificar que autores reconhecidamente marcados por um viés social em sua literatura, como Raul Brandão, principal prosador da revista lisboeta entre 21 e 23, tivessem uma participação tão ativa nesta publicação periódica. E é o diálogo direto estabelecido pelo soneto inédito de Gomes Leal, intitulado, de maneira um tanto desconcertante, “Acorda, ó Burro!...”, que parece justificar a presença deste poema na página 111, do número 54, da *Seara Nova*:

Acorda, ó Burro!...

- Acorda herói ó burro! ... Escorcham-te!... e não vês!...
- Rasgam-te a pele, e tu, espojado no estrume!
- Em teu olhar mortal, nem cruza um fosco lume!
- Faz, hoje, náusea e dor o ser-se português!

- Acorda, asno lendário! Ó sendeiro soez!
- Acorda, que a traição tocou seu auge e cume!
- Acorda, que já Deus brande, na sua mão, seu gume!
- Acorda, que a tragédia abica no entremez!

- Acorda, tens em roda, um círculo de hienas!
- Acorda, tens no Azul um círculo de penas!
- Acorda! São gaviões , de abutres um milheiro!

- Acorda, aos dentes mil dos cães, que uivam na almargem!
- Acorda, aos bofetões da torpe vilanagem!
- Acorda, aos pontapés, ao menos, do Estrangeiro!⁷

Publicado em página inteira, com versos em itálico, em letras grandes – de tamanho maior que a dos outros artigos da revista -, o poema de Leal parece gritar violentamente com seu interlocutor. O tropo predominante, como se pode observar, é a anáfora, que se justifica pelo uso repetido do verbo “acordar”, no imperativo afirmativo, em 11 dos 14 versos do soneto; soma-se a isso, o efeito grandiloquente alcançado pelo uso um tanto excessivo de sinais de exclamação que fecham todos os versos, e que aparecem entremeados, em alguns deles, como forma de dar maior destaque ao sentido da palavra

⁷ LEAL, 3 de Outubro de 1925, p.111.

clamada. Os travessões, antepostos aos mesmos versos, mostram a intenção dialógica de um eu lírico que busca despertar, de um sono de morte, uma nação em decadência⁸.

O “burro”, como se sabe, é um animal mamífero facilmente domesticável, utilizado, de maneira geral, em funções de carga. Neste poema, são utilizadas, também, outras palavras sinônimas ou pertencentes ao mesmo campo semântico relacionado a esse ser vivo: sendeiro, almargem, asno. A essas palavras, então, liga-se o verso final da primeira estrofe, dando um significado não figurado ao vocativo do título; ou seja, torna-se óbvia a conclusão de que o uso da palavra “asno”, animal humilde e submisso, é uma metáfora – agressiva – para denominar a coletividade de uma nação lusitana em situação de vassalagem política e econômica. E esta conclusão do eu lírico, ao contrário daquela que se lia na oitocentista *Pátria*, de Guerra Junqueiro, não traz nenhuma ironia ou sarcasmo, mas sim uma dura e melancólica conclusão em relação à nação portuguesa.

Se de um lado o animal evocado é o “sendeiro soez”, de outro, como se percebe a partir do nono verso, os animais que se opõem ao asno são: a hiena, os gaviões, os abutres e os cães uivantes. Todos eles, ao contrário do primeiro, carregam a característica da voracidade; alguns deles, inclusive, como as hienas e abutres, alimentam-se às vezes de cadáveres, o que pode ser interpretado aqui como a existência de predadores que cercam uma nação já moribunda. A fim de driblar o cerco feito por esses predadores de espécies diversas, o eu lírico suplica a seu interlocutor que desperte, pelo menos, ao sentir em sua carne os “pontapés” e “bofetões” do “Estrangeiro.

O desgosto do eu lírico, enojado pela vassalagem e inação de um povo, que não é capaz nem mesmo de ver que está sendo escalpelado e ferido por esse “Estrangeiro”, ecoa em conhecido soneto de outro poeta português oitocentista, António Nobre. O sentimento de desalento que o eu lírico do “Soneto 2”, de *Só*, mostra sentir – expresso no famoso verso: “Que desgraça nascer em Portugal”, - encontra uma imagem quase especular no último verso da primeira estrofe de Leal. O “hoje” é, portanto, decadência e submissão; o que leva a crer que haveria, por outro lado, um passado que teria sido diferente da situação que se apresenta no presente da enunciação.

⁸ É importante salientar que a idéia de *decadência* pode assumir diferentes interpretações, dependendo do contexto em que se insere e do autor que a aborda. No caso deste poema de Gomes Leal, há claramente uma oposição entre um presente marcado por um forte sentimento de desalento e descrédito em relação à nação, que se oporia a um passado grandioso.

Aliada a toda esta construção semântica e aos outros elementos formais, é importante notar, também, que a própria estruturação mais prosaica e direta do poema, decorrente da escolha dos vocábulos que compõem os versos, repletos de *erres* e *tês* nada soantes, contribui para o tom agressivo e forte desse soneto inédito inserido na *Seara* em 1925.

O que se pode concluir através dessa rápida análise, é que o caráter panfletário da escrita de Leal leva os seareiros a inserirem o soneto na revista lisboeta. Mas se por um lado há, efetivamente, um forte caráter de engajamento no poema, traço que se observa na temática abordada pelo autor, nestes versos inéditos; por outro, o que se observa é que essa temática panfletária não impede – ao contrário do que afirma parte da crítica - que haja uma interessante integração entre tema e forma, e uma construção estética muito bem realizada e atenta aos traços de uma modernidade presente em um certo tom extravagante, e numa forma mais dura e nada idealizada, de lidar com um tema tão cantado em Portugal, especialmente, no final do século XIX e que, como se pode notar através desta análise, permanece nas primeiras décadas de XX.

REFERÊNCIAS

LOPES, Oscar. SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Lello & irmão, 1975.

MACHADO, Álvaro Manuel. *Do Romantismo aos Romantismos em Portugal*. Lisboa: Presença, 1996.

MATTOSO, José. *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 19?.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008.

SOUZA, Raquel dos Santos Madanêlo. “Raul Brandão na revista *Seara Nova*”. São Paulo: revista *Crioula*.

O SERTÃO MEDIEVAL DE ELOMAR: ATUALIZAÇÕES DO ROMANCE TRADICIONAL NA CANÇÃO A *DONZELA TIADORA*

Renailda Ferreira Cazumbá – UNEB/UEFS¹

No trabalho dissertativo *O sertão medieval de Elomar: releituras da poética medieval ibérica e nordestina no cancioneiro elomariano*ⁱ, investigamos reflexivamente as pistas e as referências intertextuais que os textos poético-musicais desse compositor mantém com os temas e os componentes estilísticos da tradição trovadoresca e do imaginário medieval, analisando o conjunto de canções, que foi construído ao longo de sua carreira artística, denominado de Cancioneiro. O Cancioneiro de Elomar é uma antologia das canções de características épico-líricas, que devido à sofisticação poética de suas letras e ao alto grau de elaboração lingüística, alcançando o plano de “letra-arte”, é neste trabalho, estudado com o estatuto de poesia. Esse conjunto de canções se configura como a parte mais divulgada da obra do autor, por ter sido gravada em discos e apresentada em concertos, teatros e encontros universitários, a partir da década de setenta, época que Elomar participou de várias cantorias e concertos pelos palcos brasileiros.

Da década de sessenta até a atualidade, embora participe de um circuito alternativo de vendas de sua produção musical, Elomar vem se afirmando como um “antimoderno”, reafirmando os valores de liberdade e independência para a criação artística, traçando uma poética que tem uma vertente de atualização dos temas, das formas estilísticas e do imaginário medieval, escolhendo os valores arcaicos sertanejos, para fazer uma leitura crítica da realidade contemporânea e contrapor-se às imposições da sociedade de consumo. A assimilação dos elementos da poética e do imaginário medieval deve ser analisada como uma das vertentes importantes da obra do autor, retomada pelo compositor para a rejeição dos valores do mundo moderno, mesmo sendo possível observar na poética de Elomar a recolha de elementos de fontes várias. Como profícuo leitor de literatura, Elomar dialoga também com a estética do Romantismo e do

¹ Professora de Estágio em Letras da Universidade do Estado da Bahia – UNEB/ Campus XX - Brumado.

Modernismo Regionalista, com as quais mantém alguns intertextos. É possível perceber também em sua obra ecos dessas estéticas e tendências literárias, de forma que alguns trabalhos dissertativos anteriores apontaram a presença de texto da tradição modernista do regionalismo de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, na obra de Elomarⁱⁱ.

Mesmo sabendo que a atualidade nos exige pesquisas em que o olhar se desloque para além das fronteiras regionais, escolhemos esse compositor nordestino, baiano de Vitória da Conquista, músico, poeta, criador de cabras, leitor de literatura, por sua coragem de criar com independência. Interessou-nos o olhar bifronte de Elomar, mirando ao mesmo tempo o passado medieval europeu e, por outro lado, as nossas identidades culturais, os símbolos que permeiam o nosso imaginário, os mitos, as marcas de nossa brasilidade, usados em sua poética como elementos para a representação de um sertão ficcional insólito, desértico, trágico, épico e ao mesmo tempo lírico e idílico, que o compositor denomina de “sertão profundo”.

Verificamos, porém, que a linhagem medieval da obra de Elomar não acontece de forma espontânea ou a partir de uma genealogia que confirme a sua filiação com o passado ibérico, tornando-o um herdeiro da tradição medieval, mas é resultado de uma escolha consciente do autor, a partir de mobilizações dos recursos textuais e extra-textuais (do imaginário, da história, da filosofia) provenientes de suas leituras dessa tradição. A partir desta concepção, a leitura do texto de literatura demarca a primeira vertente da obra de Elomar. Esta leitura do cânone literário medieval trovadoresco proporciona uma filtragem da poesia e da musicalidade dessa matriz poética e musical na obra do autor, principalmente, se considerarmos que a literatura medieval tinha como princípio poético o canto, a dança e a apresentação pública. Do cânone literário medieval escrito Elomar leu os clássicos, como Gil Vicente, dramaturgo português; Dom Dinis, o rei trovador e os romances de cavalaria, que segundo o próprio Elomar foi leitura que perdurou dos 15 anos aos 25, entre outros. Esses elementos presentes na obra do autor servem para confirmar que todo criador do texto escrito é antes de tudo um leitorⁱⁱⁱ. A concepção idílica e nostálgica do amor e a mentalidade religiosa e guerreira medieval presentes nesta tradição poética influenciam em sua adoção como modelo para outros textos e para a criação desse sertão medieval elomariano.

Esses aspectos podem favorecer a compreensão do caráter dialógico e polifônico da obra de Elomar, que através de um processo de releitura permite o deslocamento de

formas e temas do passado europeu para a atualidade, de forma a afirmar que tradição e modernidade não se excluem, mas se interpretam e se complementam, caracterizando-se pela hibridez e pela pluralidade. Muitos pesquisadores afirmam que as formas poéticas do passado, se relidas em outros contextos musicais, literários e filosóficos, sofrem atualizações e releituras, a partir da montagem e da reutilização de seus elementos. Esse procedimento de retomada da poética trovadoresca já foi realizado até mesmo por diversos poetas do modernismo brasileiro. Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Cecília Meireles foram alguns dos poetas do Modernismo que se utilizaram das formas do Trovadorismo galego-português para compor releituras dessa tradição, atualizando-a com elementos do presente. Mesmo nesse período em que se afirmava um ideário nacionalista em detrimento da cultura européia, os poetas brasileiros souberam aproveitar a herança das nossas origens líricas, como o próprio Mário de Andrade, que no poema “O trovador”, de *Paulicéia Desvairada* (1922), se dizia “um tupi tangendo um alaúde.”^{iv}

Na maioria de suas composições, Elomar reveste a poesia trovadoresca medieval de um lirismo campestre e bucólico, em que os valores não são apenas o da coita amorosa e do lirismo passionai galego-português, mas o tempo da vinda da chuva, os momentos das lidas na colheita, a partida da amada retirante, as pegadas de gados e as rotas dos tropeiros pelo sertão. Na canção “Joana Flor das Alagoa,”^v por exemplo, o principal motivo da queixa não é apenas a ausência da amada, mas o pesar do amado em não mais poder compartilhar com ela a alegria da renovação dos campos com a vinda da chuva. O aspecto da realidade social também participará da condição da moça que aguarda a chegada das chuvas no sertão: a donzela dessa cantiga, certamente, não é a dama idealizada e inatingível que povoava as cantigas medievais. A delicadeza do imaginário popular empresta à canção um lirismo singelo em mais um “canto de vinda da chuva” feito pelo poeta, como expressam os versos: “Joana Flor das Alagoa / Se alevanta e vem vê/ O trovão longe ressoa/Tiranas de bem querê/ Joana Flor das Alagoa/Olha como Deus é amor/ Qui encheu d’água as Alagoa/ Em flor, em flor”. O poeta constrói imagens delicadas e sutis para narrar o instante em que a chuva chegou ao sertão e “encheu d’água” os campos. Enquanto a desavisada donzela dorme, a chuva renova o cenário do sertão, fazendo os bichos cantarem “cantigas de amor”, realizando a festa da natureza.

Verificamos, também, que o compositor filtra a oralidade e a musicalidade das poéticas orais do Nordeste para a captação das formas e do imaginário medieval. Neste sentido, vislumbramos que Elomar é também um leitor atento da realidade que o circunstancia, o sertão brasileiro, imerso na oralidade, de onde o compositor registra o caráter performático das cantorias, dos folhetos de cordéis, dos contos maravilhosos, das ladainhas, dizeres e orações, e o registro da variante lingüística regional. Nas canções “Noite de Santo Reis”. “A Donzela Tiadora”, “Cantiga do Boi Incantado” e “O Violeiro”, do *Auto da Catingueira*, elementos da cultura regional que são estilizados e remodelados a partir da música e de elementos poéticos eruditos. Dessa forma, o folclore aparece de maneira estilizada, constituindo numa recriação interpretativa que reflete o modalismo musical da região Nordeste, “geralmente relacionado elementos da música de origem européia e africana, sem radicalizar-se em estruturas fixas ou tradicionais do contexto folclórico da região.”^{vi}

Em diversas de suas canções, Elomar adentra nas histórias antigas do sertão para resgatar o imaginário popular. Na cantiga “A Donzela Tiadora”, da peça *O Mendigo e o Cantador*, que agora analisaremos, o compositor resgata o relato medieval sobre as maravilhas de uma sábia donzela que teria vencido sete sábios usando a inteligência. Na peça, é o Cantador quem traz o relato sobre a moça, para contrapor-se ao discurso moralista do falso cego, o Mendigo.

A história da Donzela Teodora faz parte de um conjunto poético pertencente ao romanceiro tradicional de Portugal e de Espanha, mas a sua versão primária é árabe. A primeira tradução do árabe para o castelhano data dos séculos XIII ou XIV, cujas redações mais antigas são dois códices manuscritos localizados por Herman Knust. A edição espanhola mais antiga deste relato em Toledo, em 1498, é de Pedro Hagembach, seguida de diversas publicações ao longo de quatro séculos. Em Portugal, a primeira edição documentada da história continua sendo a História da *Donzella Theodora em que se trata de sua grande fermosura e sabedoria*, de 1712, traduzida por Carlos Ferreira Lisboaense, também seguida de várias publicações ao longo dos anos. Em relação a essas versões, podemos esclarecer:

São conhecidas trinta e três versões européias da história da Donzela Teodora, normalmente em prosa. Dessas versões cinco são espanholas (Toledo, 1498; Saragoça, 1540; Salamanca, 1625; Valença 1643; Madrid, 1726). As demais versões são lusas, em que destacamos um número

expressivo por ordem cronológica: Lisboa, 1712, 1735, 1741, 1745, 1758, 1783, 1827, 1852; Porto, 1790, 1839, 1855, 1889, 1906; Lisboa 1945 e 1956 e, ainda as versões portuguesas editadas n Brasil (São Paulo, 1916 e Rio de Janeiro, 1943). Registre-se ainda a versão lusa, *Nova história da Donzela Teodora*, excepcionalmente editada em quadras, em que a narrativa encontra-se totalmente afastada do tema.^{vii}

Embora alguns pesquisadores afirmem que a história da sábia donzela tenha a sua origem no livro das *Mil e uma noites*, de onde provêm diversas semelhanças, esta hipótese foi pesquisada por Cascudo, tendo o pesquisador constatado que a história, embora figure em certas coleções, especialmente as coletâneas orientais do conto *Mil e uma noites*, “até o momento, 1951, nenhuma coleção do *Mil e uma noites* em português, editada em Portugal ou no Brasil, incluiu a *estória* da “Donzela Teodora”^{viii}.

Para tirar essa conclusão, o pesquisador afirma ter tomado como base a versão ocidental das *Mil e uma noites* de maior difusão, traduzida por Antonie Galland e publicada em Paris entre 1704 e 1717, em doze volumes, do qual não consta o conto da sábia donzela. Também em consulta que fizemos à tradução brasileira feita por Alberto Diniz da versão de Galland, *As mil e uma noites*, sem data de publicação, não encontramos referência à história da Donzela Teodora.

A narrativa, que nos foi legada pela colonização portuguesa, trazida para o Brasil integrou-se à tradição poética oral e popular nordestina através dos romances que envolvem debates ou discussões entre dois ou mais personagens, caracterizados como romances de desafios^{ix}. Essa narrativa da sábia donzela vem recebendo diversas versões e atualizações na literatura de folhetos brasileiros, incentivando a produção popular de diversas formas, tanto na literatura em verso, quanto na produção pictórica, como na xilogravura.

Esta história da sábia donzela é uma das obras que Luís da Câmara Cascudo classificou como uma das narrativas pertencentes aos “cinco livros do povo”, ou seja, as obras mais lidas, do original português em prosa, no início da colonização do Brasil. Para Cascudo, a singularidade da história reside na inteligência e astúcia da mulher oriental: “A ‘Donzela Teodora’ é bem continuadora das mulheres sábias e lindas de que foi tipo, no Oriente, Sherazade, a narradora das ‘Mil e um noites’, mulher de Schahrair, *sultão das Índias*.”^x

Cascudo explica, ainda, que o relato original da história gira em torno do seguinte conflito básico: um mercador húngaro que morava em Bagdá educou

brilantemente uma escrava bonita e inteligente. Ao empobrecer, o mercador, aceitando a sugestão da moça, ofereceu-a por 10.000 dobras de ouro ao rei. O rei surpreso com o preço submeteu Teodora a um exame público com os sábios de sua corte, e a donzela venceu a todos. O rei pagou o preço pedido e restituiu a moça a seu dono^{xi}.

Desde as versões medievais ibéricas, grandes influenciadoras das histórias populares brasileiras, essas narrativas já nos chegavam com aspectos e componentes culturais amalgamados das culturas árabe e africana, as quais estabeleceram trocas culturais com Portugal e Espanha. No mundo medieval, houve uma importante conversão da donzela Tawaddud árabe, na realidade uma personagem islâmica das “Mil e uma noites”, para a escrava cristã Teodora. A versão cristianizada medieval tem fortes ligações com a lenda de Santa Catarina de Alexandria, também jovem sábia.

Segundo a filóloga Adriana Cordeiro Azevedo, assim teríamos em detalhe a síntese da história: Um grande negociante húngaro comprara a bela escrava Teodora, espanhola e cristã, de um mouro no reino de Tunis (atual Tunísia) e oferecer-lhe uma refinada educação. Passado algum tempo, o comerciante se empobrece aceita o conselho de Teodora, de vendê-la ao rei Almançor, por dez mil dobras de ouro. Adornando-a com trajes vistosos e jóias, o negociante leva a donzela à presença do Rei, que diante da exposição de seus conhecimentos e do alto preço pedido, decide que a mesma dispute com três sábios. Os sábios, especialistas em física, astronomia, matemática, retórica, história, filosofia e cirurgia, são vencidos pela donzela. Ao terceiro deles Teodora faz uma aposta: quem perdesse o desafio se desnudaria diante da corte. Evidentemente, o derrotado, em troca de não ter que se despir, oferece à Teodora cinco mil dobras de ouro, proposta que não é aceita pela donzela nem consentida pelo rei. Admirado com a enorme sabedoria da donzela, o rei à Teodora tudo oferece e esta pede dez mil dobras de ouro e, também, que a deixe voltar com seu amo. O rei aceita a proposta e oferece à jovem mais dez mil dobras de ouro, além das pedidas por ela^{xii}.

Desde as versões medievais ibéricas, grandes influenciadoras das histórias populares brasileiras, essas narrativas já nos chegavam com aspectos e componentes culturais amalgamados das culturas árabe e africana, as quais estabeleceram trocas culturais com Portugal e Espanha. No mundo medieval, houve uma importante conversão da donzela Tawaddud árabe, na realidade uma personagem islâmica das “Mil

e uma noites”, para a escrava cristã Teodora. A versão cristianizada medieval tem fortes ligações com a lenda de Santa Catarina de Alexandria, também jovem sábia:

A discussão entre a moça e os sábios, tema principal da “Donzela Teodora”, é o motivo central da lenda de Santa Catarina de Alexandria, mártir em princípios do século IV, venerada a 25 de novembro. Catarina resistiu ao Imperador Maximino Daia, que congregou cinquenta sábios, entre eles, gramáticos, dialéticos e reitores em Alexandria. A jovem venceu-os e converteu-os ao Cristianismo, assim como a Faustina, mulher do Imperador, ao chefe dos guardas e a duzentos legionários. Morreu degolada e seu corpo foi levado para o Monte Sinai, lugar de diversos milagres.^{xiii}

Azevedo esclarece que há outra relação entre a “Donzela Teodora” e Santa Catarina de Alexandria, que se articula com a tradição oriental e cristã, a analogia em torno do nome das moças: “Catarina chamava-se Dorotéia, antes de converter-se ao cristianismo. Teodora (théos dóron) é o mesmo que Dorotéia (dóron théon), ou seja, presente de Deus.”^{xiv}

A primeira versão brasileira dessa sábia donzela foi publicada na Paraíba, pelo poeta popular Leandro Gomes de Barros, importante autor da literatura de cordel. Foi baseada na versão portuguesa, com o título de “História da Donzela Teodora”, em 1975, composta de 142 sextilhas, com rimas em ABCBDB. No folheto brasileiro, o núcleo básico da narrativa é mantido, com poucas alterações relativas à história já conhecida: a donzela cristã é comprada por um comerciante húngaro, que mandou educá-la com esmero. Após a falência de seu dono, e por sugestão sua de ser vendida por dez mil dobras de ouro, a moça vence três sábios em presença do rei Adamastor, respondendo sobre astrologia, medicina, conhecimentos bíblicos e gerais, sobre a velhice, a beleza etc., sendo que do último sábio, Abrão de Trabador, a donzela vence uma aposta e ainda ganha de outra aposta a quantia de cinco mil dobras de ouro, deixando o sábio despido. Por fim, admirada por todos, a donzela parte vitoriosa com o afortunado amo.

A criatividade do cordelista complementa a história de intrigantes detalhes metafóricos e imaginativos, que trazem as marcas culturais da tradição poética popular nordestina, com os resquícios do discurso tradicional do romanceiro ibérico, em que se deve manter a honra da palavra proferida, que faz o rei não voltar atrás à aposta entre o sábio Abrão de Trobador e a donzela, e a gratidão, refletida na relação da donzela para com seu dono. Na versão brasileira, em folheto de cordel, Leandro Gomes de Barros não esconde as fontes européias que lhe inspiraram a recriação poética, afirmando na

primeira e na última estrofe ter se apropriado da história portuguesa, mantendo com o leitor franca relação. Na primeira estrofe sentencia: “Eis a real descrição / Da história da Donzela/ Dos sábios que ela venceu / E a aposta ganha por ela/ Tirado tudo direito / Da história grande dela.”^{xv} Na última estrofe, ainda em franco diálogo com o leitor, o poeta afirma que consultou a história e fez modificações no texto original: “Caro leitor escrevi/ tudo que no livro achei”, afirmando que única modificação que fez à versão original foi ter “rimado a história.”^{xvi}

Vejamos como esse relato, apropriado de diversas recriações ao longo dos anos, nos chegou a partir da sua releitura na letra da canção elomariana, que, pelas adaptações textuais, representa uma apropriação do folheto de cordel de Leandro Gomes de Barros. Assim temos a letra da canção:

E a donzela Tiadora
qui nas asa d’aurora
vei à sala do rei
infrentá sete sábios
sete sábios da Lei
venceu sete perguntas
e de boca-de-côro
recebeu cumo prenda
mili dobra de ôro
respondeu qui a noite
discanso do trabai
incobre os malfeitores
e qui do anjericó
beleza dos amores
e qui da vilhilice
vistidura de dores
na eterna mininice
foi-se num poldo bai
isso vai muito longe
foi no seclo do Pai.^{xvii}

A canção “A Donzela Tiadora” faz parte de “O Mendigo e o Cantador”, peça que integra um conjunto de poemas de conteúdo dramático, escrita por volta de 1970, da ópera *Pétalas do Teatro Alumioso* –, em que são encenados “os diálogos entre o Mendigo – um falso cego, tipo que faz da mendicância profissão – e o cantador – poeta sertanejo, violeiro bucólico, de caráter pacífico, embora crítico, diferenciado do cantador de desafio.”^{xviii} Guerreiro esclarece que enquanto o discurso do Mendigo tem referências nas falas de cunho doutrinário e escatológico, baseadas na Bíblia, com o propósito de provocar medo e intimidação aos passantes, utilizando-se de “uma retórica cheia de artifícios, intencionada a persuadir os compradores da feira a lhe darem

esmola”, o Cantador toma como referência as narrativas e mitos da tradição ibérica, “que persistem na memória popular” e “apreende o sagrado não como homem religioso, mas como artista, traduzindo-os em linguagem poética.”^{xix}

No contexto da peça, o Cantador inicia o canto de “A Donzela Tiadora” para se opor ao falatório astucioso do Mendigo, em seguida canta as músicas “Gabriela”, “Naninha”, “Incelença para um poeta morto” e “Corban”. As canções constam do álbum *Cartas Catingueiras*, de 1983, e podem ser lidas separadamente, sem prejuízo para a compreensão geral do texto. Na canção “A Donzela Tiadora”, Elomar faz um diálogo com o cordel e o romanceiro ibérico, apropriando-se do núcleo narrativo da história da tradição oral e cria uma síntese por meio da qual cifra a maior parte da narrativa reescrita no cordel de Leandro Gomes de Barros. A síntese que Elomar realiza na canção dificulta a compreensão do leitor que não conheça a versão original do conto.

A canção traz imagens resgatadas tanto do texto impresso, quanto de fragmentos da tradição oral^{xx}, que exaltam a proeza de Teodora, com breves incursões em passagens do desafio entre a donzela e os sábios, retomando também o texto relido da tradição do romanceiro pelo cordel. A letra mantém o núcleo descritivo e narrativo da história oral assimilada, assim como a versão contada no cordel brasileiro. O poeta inicia a canção traçando o perfil da moça: “E a Donzela Tiadora/ Que nas asa d’aurora/ Vei à sala do rei /infrentá sete sábios/ Sete sábios da Lei”. O tempo verbal no pretérito perfeito dá o tom enunciativo da narrativa oral, demonstrando em “dialeto catingueiro” as interações entre a sua poética e a oralidade popular.

Após a apresentação da donzela, o compositor retoma na canção uma das estrofes do cordel de Leandro Gomes de Barros, em que se reproduz o debate entre a moça e o sábio, no entanto, sem obedecer ao esquema métrico das sextilhas do cordel nem o seu esquema de rimas. No cordel de Leandro de Barros, o sábio pergunta a Teodora o que seria a noite e obtém da donzela uma resposta que é apropriada por Elomar na canção. Temos a estrofe do cordel:

– Donzela, o que é a noite
Cheia de tantos horrores?
Disse ela: – É o descanso
Dos homens trabalhadores
É a capa dos assassinos
Que encobre os malfeitores.^{xxi}

Na letra de Elomar, a estrofe é reelaborada e adaptada ao contexto melódico da canção e à liberdade expressiva própria do poeta contemporâneo, despreocupado com o esquema métrico da tradição popular. No entanto, na resposta da donzela, Elomar mantém a exemplaridade e o didatismo próprios do texto medieval, conservados no imaginário pelo texto da tradição oral/escrita do Nordeste: “Respondeu qui a noite/ descanso do trabai /incobre os malfeitores”. Esta releitura demonstra que a “intertextualidade encontra sua base na cultura, e nas malhas textuais” e não apenas de um texto para outro, como se costuma pensar.^{xxii}

Elomar retoma também outra estrofe do poeta popular, em que este descreve a resposta da donzela sobre a velhice ao segundo sábio:

Donzela o que é a velhice?
Respondeu com brevidade:
– A vestidura das dores
E a mãe da mocidade
– O que mais aborrecemos?
Respondeu: – É a idade.^{xxiii}

Com metáforas que aludem à dramaticidade e ao lirismo próprio das cantigas populares e da poesia trovadoresca medieval, o poeta descreve através da resposta da donzela a velhice como “vistidura de dores”, ou seja, momento da vida em que ao homem é reservado o peso da solidão e da doença, e que a mocidade, a “eterna mininice”, foi-se embora num “poldo bai”, ou seja, a juventude vai embora rapidamente, com um cavalo novo. Nos versos finais, o cantador recorre ao discurso bíblico para opor-se ao discurso apocalíptico do Mendigo, finalizando a narrativa com a idéia de que os ensinamentos da história são muito antigos, foram ditos “no seclo do Pai”, ou seja, no tempo em que Deus falava diretamente aos homens. A linguagem da canção recompõe os elementos da oralidade popular, resgatando os arcaísmos lingüísticos, como na expressão “mili dobra de ôro”, na qual “o dialeto persegue esse passado imemorial.”^{xxiv} Os recursos estilísticos e lingüísticos da oralidade se ajustam à intenção do Cantador, personagem que conta a história na peça, para se opor ao moralismo doutrinário do falso cego. Utilizando-se do fundo moral, a personagem da Donzela Teodora retoma os ideais de sabedoria contra a ignorância, justiça contra injustiça, e honra versus desonra, dualidades características do discurso didático da

tradição oral e popular, com recorrência a enigmas e a adivinhações, favorecendo ao gosto do sertanejo por ouvir as narrativas místicas.

Nesse campo de diálogo intertextual, em que não se excluem o formato, a linguagem, os temas, os suportes textuais, se eruditos e populares, a música brasileira é capaz de “conciliar extremos que nos países europeus são inaproximáveis”, pois busca sanar um dissídio histórico entre a música erudita e a música popular, graças aos talentos eruditos e semi-eruditos de poetas como Elomar, “que trabalham com o reservatório da tradição folclórica.”^{xxv} Excetuando esse gosto pelo trabalho lingüístico e a troca entre elementos de diversas procedências, seja literária ou musical, pensamos, ainda, no conteúdo que essa poética do sertão medieval de Elomar nos remete. A exemplaridade das histórias e obras medievais e populares nordestinas presentes no texto elomariano são características que se coadunam com o projeto estético do autor de aliar o mundo feudal ao contexto sertanejo. Neste universo poético elomariano, o sertão parece de forma utópica, e é construído por meio de elementos resgatados tanto da tradição sertaneja como da memória musical e poética do compositor.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1987a.

AZEVEDO, Adriana Cordeiro. Literatura de cordel e relações intercontinentais: o caso da “Donzela Teodora”. ABLC - Academia Brasileira de Literatura de Cordel. Disponível em: <www.ablc.com.br/pdf/donzela_teodora.pdf>. Acesso em: 22 de mar de 2009.

BARROS, Leandro Gomes de. *História da Donzela Teodora*. Fortaleza: Tupynanquim Editora - Academia Brasileira de Cordel /ABC, 2005, 32 p.

BORGES, Francisca Neuma F. Poesia de cordel: relações icônico-textuais. In: *Atas do IV Congresso Latinoamericano de Ciencias de La Comunicación*. Recife: EDUFPE, 1998.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2000.

CAZUMBÁ, Renailda Ferreira. *O sertão medieval de Elomar: releituras da poética medieval ibérica no cancioneiro elomariano*. Dissertação de Mestrado em Literatura e

Diversidade Cultural pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural- PPGLDC. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2009.

FERREIRA, Jerusa Pires. Marcas medievais: textos e promessas. In: *Légua & Meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural*. Feira de Santana: UEFS, no. 1, 2001-2, p.64-69.

GALLAND, Antonie. *As mil e um noites*. Tradução de Alberto Diniz. São Paulo: Ediouro, s/d..

GUERREIRO, Simone. *Tramas do sagrado: a poética do sertão de Elomar*. Salvador: Vento Leste, 2007.

MELLO, Elomar Figueira. *Das barrancas do Rio Gavião*. São Paulo: Polygran, 1973.

MELLO, Elomar Figueira. *Cartas Catingueiras*. Gravado em setembro de 1982, no Nosso Estúdio – São Paulo. Gravadora do Rio Gavião, 1983.

MELLO, João Omar de Carvalho. *Variações motívicas como princípio performativo: uma abordagem fraseológica sobre a Dança de Ferrão, para violão, flauta e pequena orquestra, do compositor Elomar Figueira Mello*. Dissertação de Mestrado em Regência Orquestral, Programa de Pós-graduação em Música. Salvador: Universidade Federal da Bahia - UFBA, 2002.

NOVAES, Cláudio Cledson. *Da migração ao nomadismo: Os Sertões de Vila Real, Deus e o diabo na terra do sol e Na quadrada das águas perdidas*. Salvador, 1998. Dissertação de Mestrado em Antropologia – Instituto de Ciências Humanas, UFBA.

PÚBLIO, Araújo Alexandre. *O jogo do desafio: aspectos dramáticos da poesia popular*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural. Feira de Santana: UEFS, 2002.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil. In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, E.T. de. *Ao encontro da palavra cantada; poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 171.

ZANI, Ricardo, Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo, *Revista Em Questão*, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121 - 132, jan./jun. 2003, p. 128

NOTAS

ⁱ Cazumbá, 2009.

ⁱⁱ Novaes, 1998.

ⁱⁱⁱ Guerreiro, 2007.

^{iv} Andrade, 1987a, p. 83.

^v Mello, 1973.

-
- ^{vi} Mello, 2002, p. 11.
^{vii} Borges, 1998, p. 4.
^{viii} Cascudo, 2000, p. 296.
^{ix} Públio, 2002, p. 37.
^x Cascudo, 2000, p. 25. Grifos do autor.
^{xi} Idem, 2000, p. 296.
^{xii} Azevedo, 2009.
^{xiii} Idem, 2009, p. 7.
^{xiv} Azevedo, 2009, p. 8.
^{xv} Barros, 2005, p.1.
^{xvi} Idem, p. 229.
^{xvii} Mello, 1983.
^{xviii} Guerreiro, 2007, p. 99.
^{xix} Idem, p. 102.
^{xx} Ferreira, 2001.
^{xxi} Barros, 2005, p. 21.
^{xxii} Zani, 2003, p. 130.
^{xxiii} Barros, 2005, p. 20. 1
^{xxiv} Guerreiro, 2007, p. 176.
^{xxv} Wisnik, 2001, p. 186.

A RUIVA: UM CONTO DE FIALHO DE ALMEIDA

Renata Rodrigues Lopes – UERJ

José Valentim Fialho de Almeida possui uma vasta produção de críticas literárias e contos que retratam tanto a vida no campo quanto a vida urbana. Os contos do meio urbano apresentam como cenário as lutas de interesses que têm por objetivo a ascensão social. É comum encontrarmos em seus contos a descrição minuciosa dos lugares, principalmente, de bairros pobres, cemitérios e hospitais que são para ele os lugares onde mais se encontram a dor e o sofrimento humanos. Nesse ambiente também são retratados personagens que vivem de forma degradante e em extrema miséria, voltados para o vício, a prostituição e o adultério, além dos impulsos sexuais que também são constantes. Um de seus contos mais citados, *A Ruiva*, foi publicado em 1878 na revista *Museu Ilustrado*, de Joaquim de Araújo. Nele, o luxo de pormenores e a hesitação no caminho a seguir são latentes e seguem, de maneira gradativa, a evolução da narrativa assim como a evolução dos próprios personagens.

O conto tem como foco principal a vida da jovem Carolina ao lado do pai no cemitério da cidade e seu crescimento em meio aos defuntos. Enfim, todo o ambiente do cemitério, além do despertar para o desejo diante cadáveres de rapazes. Esse despertar do desejo se dá devido à familiaridade com esse ambiente e por ter crescido em meio aos defuntos. Dessa forma, o conto retrata algo que jamais poderia ser concebido na realidade, ou seja, o contato com o corpo dos mortos assim como o desejo em tocá-los. Fialho de Almeida destaca o despertar desse desejo como resultado da falta de educação de Carolina que, órfã de mãe, não teve quem a orientasse, sendo obrigada a viver com o pai bêbado, que, na maioria das vezes, perambulava pelo cemitério à noite, dormindo nas covas vazias sem se preocupar com a filha. Sendo assim, sem orientação e educação, a jovem dava vazão aos impulsos despertados em seu corpo tocando os cadáveres masculinos.

Fialho de Almeida, assim como Eça de Queirós, apresenta a culpa nas mulheres que se deixam levar por seus desejos. É o caso de Carolina que não consegue frear seus impulsos ao ver os cadáveres de jovens. Porém, após tocá-los sente-se

desgraçada e infeliz pelo que fez. Sendo assim, se em *O Primo Basílio* encontramos Luísa doente, atormentada pela culpa do adultério, em *A Ruiva*, o clima sombrio do cemitério faz com que Carolina sofra com alucinações, sentindo-se perseguida pelos corpos que tocou. Dessa maneira, Fialho também mostrará o desejo como uma bestialidade, que, não controlada, levará à culpa. Diferente de Luísa que fora educada lendo os romances românticos, a jovem ruiva nunca teve a educação adequada à uma moça pois crescera perambulando pelo cemitério, à mercê de todo tipo de vício.

Outro fator importante é a mulher sendo comparada ao animal para justificar o impulso sexual. Ao conhecer um jovem de verdade, o narrador descreve as sensações da jovem como uma bestialidade. Sendo assim, o calor impossível de controlar e a sensação do sangue queimando demonstram os desejos impuros que Carolina deveria controlar se tivesse recebido educação adequada e convivido com uma figura feminina que lhe desse afeto e orientação quanto às questões sentimentais. Surge aí bestialidade, como algo inerente ao instinto de animais. Os seres humanos, supunha-se, não poderiam agir dessa forma porque tinham a educação e a religião para ensiná-los a se controlar. Ao mesmo tempo em que idealiza a vida ao lado do rapaz, Carolina deixa fluir seus desejos mais secretos imaginando os momentos de intimidade. Nesse momento, a culpa aflora, fazendo com que se lembre da intimidade com os cadáveres e se sinta suja, pecadora. “[...] Nunca mais iria exaltar-se perante homens sem vida [...]” (ALMEIDA, 1914, p. 38).

No Realismo/Naturalismo, a mulher é normalmente apresentada como um ser sujeito às fragilidades causadas pela influência dos romances românticos. Sendo assim, se não for orientada, é capaz de sucumbir ao desejo, tendo relacionamentos fora do casamento. Porém, as mulheres retratadas por Fialho, estão sujeitas, na verdade, às degenerescências trazidas pelo ambiente em que vivem. A essas mulheres caberá a prostituição para a sobrevivência que, na maioria das vezes, levará à morte ou ao sofrimento ao lado de maridos viciados e violentos, como é o caso de uma das personagens de *A Ruiva*.

A questão da educação está refletida em todos os momentos da vida de Carolina. Quando resolve morar com um rapaz, o relacionamento não dá certo, entre outras coisas, devido ao fato de não saber cuidar de uma casa, do marido e do próprio corpo já que também não tem noções de higiene. Para Fialho, assim como para os demais realistas/naturalistas, a educação e a saúde estavam diretamente ligadas, pois, a partir da primeira, o homem adquiria condições de higiene necessárias à manutenção de

sua saúde e, conseqüentemente, da saúde de sua família. Por não ter recebido educação adequada, orientação feminina e, muito menos, noções de higiene, Carolina é o oposto desse símbolo saudável. Seu único interesse era o prazer do corpo.

Um fator também interessante na obra de Fialho de Almeida é a maneira com que o autor apresenta as personagens e suas histórias. Em *A Ruiva*, suas vidas estão interligadas, apresentando os infortúnios que levaram cada um ao lugar em que está no momento retratado. De comum na trajetória de cada uma delas está a miséria, o ambiente degradante em que vivem e os hábitos adquiridos naquele meio. Sendo assim, no momento em que Carolina e João se conhecem, há uma parada na história do casal para que a infância do jovem seja contada, assim como todo o sofrimento vivido diante das privações da infância, da dor com a morte da mãe e das humilhações sofridas no colégio interno.

Ao retornar à vida em comum do casal, as dificuldades diante da falta de cuidados da jovem e a desconfiança de que não é mais amada como antes, auxiliada por uma vizinha, representarão a derrocada do relacionamento. O que será de Carolina a partir de então? Como viverá se for abandonada pelo jovem? Qual a saída para continuar sua vida? Dentro do discurso do realismo-naturalismo, é possível perceber que Carolina não poderia ter outro fim senão a morte. Morte essa que a acompanha desde seu nascimento. Dessa forma, Fialho mostra que, diante da miséria e do ambiente degradante, só caberia à mulher dois papéis: mãe lutadora que tenta criar os filhos ao lado de um marido, na maioria das vezes, violento ou se tornar prostituta, sujeita às humilhações masculinas e às doenças que levarão à morte. Carolina não tinha caminho a seguir, ou seja, não se casaria com um homem em condições de fazê-la mudar de vida, não formaria uma família capaz de fugir da miséria e estava condenada a uma vida de privações que perduraria por toda sua existência, além de ser a única “herança” possível para seus filhos.

Em *O Primo Basílio*, Luísa teve uma criação dentro do modelo romântico o que a conduziu ao adultério. A mulher adúltera sempre se encontra diante de uma dura realidade: tornar-se prostituta ou morrer. Luísa morre por não resistir à culpa, mesmo tendo recebido o perdão do marido. Ainda poderia ter escolhido outra saída com o “adultério elegante” como fez Leopoldina na mesma obra e a Condessa de Gouvarinho em *Os Maias*. E quanto Carolina? Qual a saída para ela? Carolina morre doente após escolher a vida de prostituta, não por ser sua única opção, mas por estar mais adequada aos seus instintos e por não querer um “casamento” que não seria capaz de melhorar sua

vida, pois estava fadada a um destino miserável por toda a vida. A jovem ainda encontra um amor e, na tentativa de uma vida melhor, vai morar com ele. Porém, o fato de morarem juntos não faz com que melhorem de vida. Pelo contrário, as condições financeiras aliadas aos maus costumes e educação da jovem fazem com que percebam que não conseguirão a tão sonhada “vida melhor”. E, diferente de Luísa, se a jovem torna-se prostituta é, principalmente, para satisfazer os desejos do corpo, além de receber pequenos “agrados”, que apenas fornecem paliativos: uma roupa nova, um sapato, entre outros...

A idéia de que a sociedade pode ser transformada de tal maneira que a bestialidade não exista cai por terra diante da impossibilidade de regeneração do homem. Para Fialho, com ou sem a educação e a orientação religiosa, tão difundidas no século XIX, sempre haverá algo que fugirá ao controle do homem. Os pobres apresentados por Fialho de Almeida não possuem outro caminho a seguir. Não há salvação, muito menos esperança para seus personagens. Sendo assim, o leitor de suas obras não encontrará apenas a miséria aparente de seus personagens, mas, mais que isso, encontrará a inércia e a submissão diante do que não se pode combater. É o que acontece com Carolina que, após o término do relacionamento com João, passa a trabalhar na fábrica, se encanta com o ambiente de promíscuo que encontra, torna-se prostituta e morre doente.

E o narrador encerra o conto:

Datam d’aqui todos os episodios da existencia que teve o seu epilogo há tres dias, n’uma das camas da enfermaria de Sant’Anna, no Desterro. Foi o *tio Farrusco* quem cobriu de terra, sem commoção nem saudade, o corpo espedaçado pelo meu escalpello, da rapariga corroída de podridões sinistras, abandonada do berço ao tumulto, e pasto unicamente de desejos infames e de desvairamentos vis [...]. (ALMEIDA, 1914, p. 118).

Outra questão muito importante e que precisa ser ressaltada é o tipo de personagens apresentado por Fialho de Almeida. A primeira vista, Fialho critica Eça por apresentar em todos os romances os mesmos tipos, como se os portugueses não passassem dos personagens que circulavam pelos salões de suas obras. Pode-se então perguntar: os personagens retratados por Fialho também não são os mesmos? Pobres trabalhadores, miseráveis crianças e mulheres que, arrastadas pelo desejo, expiam pela culpa ou se entregam à prostituição, vivendo de forma insalubre pelos bairros escuros da cidade?

As obras de Eça de Queirós também possuem pobres que fazem parte das cenas, mas esses pobres não são o tema central da história. Em *O Crime do Padre Amaro*, alguns personagens são pobres, como é o caso de um dos médicos apresentados e do próprio Amaro. Em *O Primo Basílio*, Juliana tem grande participação nas questões relacionadas a Luísa, principalmente após ter descoberto a traição da patroa e passar a chantageá-la. Porém, ao analisar os personagens de Fialho, percebemos que não fazem parte de uma cena referente aos demais personagens centrais. Pelo contrário, a grande inovação de Fialho é tirar esses personagens do pano de fundo e trazê-los para a cena principal, retratando suas dificuldades, ansiedades e todos os problemas diante de um destino que não pode ser modificado. Dessa forma, Carolina e tantas outras saíram do lugar de criadas dos freqüentadores dos salões para terem suas vidas retratadas nas páginas do autor. Sendo assim, suas histórias e o ambiente em que vivem são descortinados diante de leitores acostumados com os salões e que não faziam idéia de como era a vida de pessoas pobres.

Dessa forma, é possível afirmar que mais do que características, os contos de Fialho de Almeida trazem marcas colhidas em vários momentos, mas o que se destaca é a união do real com a emoção e o imaginário, criando uma espécie de pintura do que se pode chamar “aqui e agora”, ou seja, seus contos retratarão aquilo que está oculto diante do que é aparente. Os pobres que passam despercebidos nas ruas e por vezes nos romances e contos de Eça tornam-se personagens principais de Fialho de Almeida.

Quando se estuda o Realismo/Naturalismo, a característica mais marcante que surge diante de seus estudiosos é, sem dúvida, a descrição minuciosa das cenas, além do desejo de uma fiel retratação da natureza e dos problemas vivenciados até então, apresentando o homem como vítima da sociedade ou de sua própria consciência. Porém, é possível afirmar que Fialho de Almeida foi além da descrição minuciosa e da verdade absoluta do Realismo/Naturalismo, destacando características marcantes como a predileção pelos pobres e lugares sombrios. Sendo assim, Fialho de Almeida apresentará em *A Ruiva*, dois pontos primordiais, não abordados por seus críticos até então: a retratação dos pobres como algo que não poderá ser modificado e os pobres como parte principal das cenas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Fialho de. *À Esquina (Jornal d'um Vagabundo)*. Lisboa: Clássica, 1943.

_____. *Contos*. Lisboa: Clássica, 1914.

_____. *Figuras de Destaque (Livro Póstumo)*. Lisboa: Clássica, 1923.

_____. *Lisboa Galante: episódios e aspectos da cidade*. 2. ed. Porto: Chardron, 1903.

_____. *O País das Uvas*. Póvoa de Varzim: Ed. Ulisseia, 1987.

_____. *Os Gatos*. Lisboa: Clássica, 1945.

BARRADAS, António (Org.); SAAVEDRA, Alberto (Org.). *Fialho de Almeida: in memoriam*. Porto: Renascença Portuguesa, [19--].

BRANDÃO, Raul. *Memórias I*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

COELHO, Jacinto do Prado. *A Letra e o Leitor: Fialho e as Correntes do seu Tempo*. 2. ed. Lisboa: Moraes, 1977.

COSTA, Lucília Verdelho da. *Fialho D'Almeida: um decadente em revolta*. Lisboa: Frenesi, 2004.

DAVID, Sérgio Nazar. *O Mundo, O Diabo e a Carne: Eça de Queirós e os Inimigos da Alma*. In: *O Diabo é o Sexo*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

_____. *Uma Gomorra Submersa (Fialho de Almeida em Diálogo com a Prosa de Ficção Portuguesa do Século XIX)*. /s.l./, /s.n./, 2007. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/25/618.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2009.

DÉCIO, João. *Introdução ao Estudo do Conto de Fialho de Almeida*. Coimbra, 1969.

FRANCO, António Cândido. *O Essencial sobre Fialho de Almeida*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

JESUS, Maria Saraiva de. *A Representação da Mulher na Narrativa Realista-Naturalista*. 1997. 450 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 1997.

MATOS, A. Campos (Org.). *Dicionário de Eça de Queirós*. 2. ed. rev e atual. Lisboa: Caminho, 1988.

_____. *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 2000.

MEDEIROS, João Bosco. *Razão e Desrazão no Mundo Estético-Sincrético de Fialho de Almeida*. 1994, 275 f. Tese (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. *Fialho I – Introdução ao Estudo de Sua Estética*. Coimbra: [s.n.], 1943.

RIBEIRO, M. Aparecida; REIS, Carlos (Org.). *História Crítica da Literatura Portuguesa: Realismo e Naturalismo*, 6 v. Coimbra: Verbo, 1994.

FRAGMENTAÇÃO E CONTINUIDADE EM *BOA TARDE ÀS COISAS AQUI EM BAIXO*, DE LOBO ANTUNES

Rhiago Losso - UNESP*

Este trabalho propõe a análise do romance *Boa tarde às coisas aqui em baixo* (2003), do autor português António Lobo Antunes, relacionando ao romance questões sobre o sujeito contemporâneo, espaço, memória e pós-colonialismo. Para tanto, aqui se entrelaçam as perspectivas teóricas de Homi K. Bhabha e a leitura crítica da obra de Lobo Antunes feita por Maria Alzira Seixo. O romance problematiza a identidade individual e, conseqüentemente, nacional das personagens, em decorrência do choque cultural entre a tradição angolana e o legado português.

Ao comentar o trabalho de Mary Louise Pratt, Maria Alzira Seixo (2002) discute a questão da viagem na obra de Lobo Antunes:

A visão da guerra, nos livros de António Lobo Antunes, partindo sempre de uma noção muito aguda de experiência, implica essa idéia de trajecto entre o mesmo (identitário) e o outro (diferente, alheio), sendo a viagem, na sua obra, <<um outro género de expressão>>, como diz Pratt, um motivo literário transtextual para reflexão ficcional sobre o lugar e a sua posição oscilante, lugar conformador de uma posição no mundo e de um revestimento cultural de que o indivíduo se apropria por inerência de origem e/ou de criação, mas vascilante na situação histórica e conflitualmente heterotópica que os seus romances instituem.¹

Esse lugar que posiciona o sujeito no mundo é perceptível também em *Boa tarde às coisas aqui em baixo* (2003). A trama do romance se passa em Angola, em uma época histórica em que o país está politicamente independente de Portugal. Trata-se da vida de personagens que estão em Angola, mas que, de alguma forma, mantêm vínculos com Portugal, seja devido à origem ou à descendência. Eis os dois primeiros lugares, no sentido físico-geográfico, que molduram o romance. Em Angola, temos ainda as regiões de Luanda, o Dondo e o Lobito, por onde as personagens passaram momentos e partes de suas vidas. Mas um dos primeiros pontos a chamar a atenção do leitor, no que diz

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras do IBILCE/UNESP, *campus* de São José do Rio Preto (SP).

respeito aos locais geográficos, é a proximidade que eles possuem entre si na descrição feita pelas personagens.

Nesse romance, as fronteiras físicas entre Portugal e sua ex-colônia não são obstáculos para personagens como Seabra. O oficial português do ‘Serviço’, que vive uma espécie de exílio em Angola, não podendo retornar à sua terra natal, aproxima diversas vezes os dois países em seus relatos, de modo que as descrições que aparentemente especificariam um determinado local lhe servem como ponto de semelhança entre esses, aspecto que pode ser observado na seguinte passagem:

Agora que estou no fim do meu trabalho, dou-me conta que tudo é tão simples como se voltasse para casa sem ter saído de Lisboa, de tal modo simples que chego a pensar que não saí de Lisboa, destas ruas, destes largos que julgava saber e me parecem diferentes, conduzindo a lugares familiares que todavia não conheço

(ou conheço e não conheço)

não conheço, repito-lhes o nome e estranho nome, encontro-os e não descubro a saída, sei quem são e perco-me, pergunto-me se moro aqui mãe

ou em África, dou por mim a falar consigo eu que não falo consigo, em vez de falar consigo endireito o tapete, pergunto-me se não fiquei o tempo todo acolá, na paragem, à espera do autocarro de Serviço, vejo o girassol e o algodão moverem-se no escuro assim vizinhos, próximos, desprovidos de ameaças e perigos, iguais aos buxos do jardim da Parada em outubro quando chegava à janela [...]²

Percebe-se aqui a proximidade que elementos pertencentes ao cenário angolano da vida de Seabra, como “o girassol e o algodão”, tem com elementos do cenário português, “iguais aos buxos do jardim da Parada em outubro”. Essa contigüidade física permite o questionamento feito pela personagem sobre sua presença real em determinado local, isto é, se está, de fato, em um ou outro país. Seabra percebe os “lugares familiares que todavia não conheço”, por estarem para ele no real como estão em seu inconsciente cultural.

Retornando às considerações feitas por Seixo acima, pode-se dizer que o lugar é sim, também nesse romance, “oscilante” e dependente, não do posicionamento que estabelece sobre o sujeito, mas do modo como o sujeito se posiciona sobre si. As semelhanças entre os locais geográficos pertencentes à trama do romance são estabelecidas por Seabra de diversas maneiras: por contigüidade; pela presença de uma figura feminina que o faz recordar da namorada Cláudia, em Portugal; por imagens ou momentos que o fazem recordar da mãe e do padrasto, também em Portugal, entre outros.

A personagem Marina também estabelece conexões entre os lugares, achando-se ora aqui, ora ali, nos espaços geográficos do romance. Contudo, ela não faz referências à ex-metrópole por nunca ter vivido experiências nesse país. As semelhanças se dão para Marina entre os locais em Angola: Luanda, o Dondo, o Lobito. Os locais da infância e da vida adulta também se misturam nos relatos de Marina, como no trecho abaixo:

O administrador para o soba na polícia do Dondo, avaliando o meu tio, comparando-o com os empregados, os leprosos, aqueles que o serviam à mesa e consertavam a estrada
- Ele é preto?
e eu mal um comboio se afastou, ou um odre de seixos e suspiros mais tênue, ou a porta da gaiola
Tlec tlec
ou as avencas murchas caladas, eu no Lobito, eu neste prédio vazio de Luanda³

Como se pode observar, os locais são colocados em confronto, como aponta Seixo, mas não apenas o lugar como espaço geográfico. Em sua análise do romance *Manual dos Inquisidores*, Seixo faz referência a componentes narrativas específicas da mundividência de Lobo Antunes e, dentre elas, menciona a “correlação entre o lugar da enunciação e o lugar da representação mental”⁴. Ou seja, existe uma certa contigüidade entre o lugar de onde a personagem fala e o lugar ao qual a recordação ou a memória a leva.

Nos trechos de *Boa tarde às coisas aqui em baixo* acima citados, notamos que isto também se verifica: Seabra está a recordar Portugal, em Angola, assim como Marina, em Luanda, recorda o Lobito ou o Dondo. Muitas vezes, a casa da fazenda onde Seabra se encontra estabelece, em seu relato, correlação com o musseque onde já se hospedara, ou com a casa de sua mãe em Portugal. Esse recurso, no caso do romance em questão, problematiza a questão do espaço como categoria narrativa e como elemento geopolítico.

Ao aproximar, no relato das personagens, espaços geográficos distintos, de modo que um local se confunda com outro, ou estabeleça outro tipo de correlação, o leitor também se sente em uma posição difícil. Não temos aquele ambiente particularizado, pontual, claro, explícito como a categoria tradicional de espaço costuma caracterizar; o que se tem é um espaço problematizado, confuso, repleto de remissões que conectam lugares distintos, espaço esse que requer um olhar e uma leitura

minuciosa para que se possa extrair os eventos e fatos onde eles realmente aconteceram. Isto nem sempre é possível, visto que a própria idéia de lugar real pode ser contestada, uma vez que se tem o espaço da realidade e o espaço da memória, de maneira que a ação ora se presentifica por meio do diálogo das personagens, ora na lembrança que volta à consciência e se dá como relato.

Por outro lado, mas não dissonante, ao problematizar as fronteiras entre Portugal e Angola, como visto no trecho de Seabra acima transcrito, o discurso se comunica com um elemento outro, transtextual, referente à continua presença da influência e domínio de Portugal sobre suas ex-colônias, mesmo após a independência política dessas. Ao longo do romance, a proximidade sociocultural dos dois países, bem como as diferenças (e talvez, acima de tudo, a coexistência de ambas), problematizam o legado português em solo africano, seja esse cultural, político ou cultural.

A própria personagem Seabra exemplifica essa situação, pois ele é agente de um serviço secreto do governo português que vai a Angola “meter na ordem um sujeito que anda a prejudicar o Serviço”⁵, o tio de Marina, sempre referido como ‘o alvo’, que roubava diamantes destinados ao contrabando. Ora, essa trama, que nos é dada em fragmentos ao longo dos capítulos, evidencia a constante presença de Portugal em sua ex-colônia, tratando-se, nesse caso, de uma influência político-econômica. De qualquer forma, o relevante é perceber que é por meio de uma problematização do espaço como elemento da narrativa que se pode extrair a também complexa relação de dependência entre metrópole e colônia, relação essa que deveria estar supostamente extinta com a independência de Angola.

Referente a essa questão da fronteira espacial, cabe aqui uma reflexão fundamentada em Bhabha (1998). Como se pode averiguar, o relato das personagens trabalha com a passagem entre fronteiras, sem que, no entanto, elas sejam vistas como pontos de separação. Para Bhabha, a fronteira reúne justamente por permitir a passagem entre pontos extremos. Tomando por base algumas discussões sobre o pós-modernismo, o autor afirma que a “fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente” e a compara com a “ponte que reúne enquanto passagem que atravessa”⁶. A fronteira recebe um significado positivo, pois é por meio dela que as diferenças culturais entram em contato e passam a interagir.

Considerando ainda o aspecto espacial, é interessante notar que Seixo (2002), tanto em sua análise do romance *Manual dos Inquisidores*, quanto nas reflexões do capítulo “Prosódia do texto de ficção”, alude ao espaço do texto e papel. A autora diz

que “a interrupção da frase e do pensamento”, característica do estilo discursivo de Lobo Antunes, “deixam o sujeito flutuando como ilha no papel”⁷. No caso de *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, talvez seja mais adequado dizer que o sujeito flutua no espaço da folha de papel, indo de um capítulo a outro, de um relato a outro, mais como um barco à deriva, imagem que apresenta mobilidade, do que como ilha, fixa em um ponto específico. A folha de papel, assim como o mar, deixa o sujeito navegando de um ponto a outro do texto, como Seabra que viaja constantemente entre as realidades portuguesa e africana, pois ao mesmo tempo em que estilisticamente a frase e o pensamento são interrompidos, um eco é perceptível e passível de ser completado, imaginado, formulado pelo leitor. A realidade espacial do livro em si, da frase impressa, é o local onde esse sujeito pode se realizar como tal e enveredar pela busca de si mesmo. Seixo afirma que:

As descontinuidades tipográficas, no tecido verbal antuniano, dão conta de desníveis temporais, de descidas ao passado, de aproximação da memória ao presente, e sempre essa gradação diferenciada de momentos do tempo experienciado são referidas a um sujeito que, justamente por ser sujeito, se altera em outros, vivenciando o investimento das alteridades no mesmo sentido que o discurso, avançando em linha (e portanto construindo um espaço – espaço da ficção e espaço do texto), propõe⁸

Outra componente narrativa específica da perspectiva de Lobo Antunes que Seixo aponta, ao tratar do *Manual dos Inquisidores*, é a questão do tempo, e da recordação, que surge em decorrência do espaço. Em *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, essa situação também se manifesta, pois apesar de a trama se passar em Angola, Seabra constantemente recorda-se de sua vida em Portugal e, Marina, apesar de na trama encontrar-se adulta, refere-se à sua infância com frequência.

A recordação é, nesse romance, o recurso que, de fato, apresenta as personagens e a trama para o leitor. Por se tratar de uma história contada pelos narradores-personagens, o único acesso que o leitor tem aos eventos e ao interior das personagens é por meio do relato dessas, relato que configura uma ação mais passada que presente, de forma que as digressões e remissões a elementos anteriores são recorrentes:

Não só a minha mãe, a mesa de comer, a litografia dos apóstolos com Jesus mais alto, mais fino, a abençoá-los ao centro, o tapete, pensei chamá-la
- Mãe

e não valia a pena, o que vale a pena é o girassol e o algodão a moverem-se no escuro, ter a certeza que daqui algumas horas o alvo, o ajudante, a Marina, eu neste degrau porque o trabalho acabado, se os velhos me aceitassem na aldeia, me deixassem comer com eles, ser preto, a chuva na

Mutamba e a que descia, invisível a partir do crepúsculo, dos quarteirões em cima, nenhuma luz tirando uma labaredazinha de gásóleo no Bairro Marçal, nenhuma luz na aldeia igualmente, quando a minha mãe me puxava a roupa para cima e apagava o abajour⁹

Mais uma vez, Seabra refere-se ao ‘girassol e o algodão’ como contra-ponto do presente, que o faz perceber que está em Angola, e não em Portugal, quebrando a sequência textual de elementos da recordação pertencentes a Portugal (mãe e decorativos de sua casa). Elementos que são constantemente retomados, formando, para o leitor, o que Seabra considera como lar, mas que são, ao mesmo tempo, contrapostos aos elementos remissivos que se referem à África e que sugerem o desejo de Seabra em fazer desse novo espaço seu novo lar.

Isso porque, o passado, além de ser constantemente lembrado, é também, muitas vezes, suposto, hipotético, numa ação verbal que intercala pretérito perfeito e imperfeito do indicativo com o presente e o pretérito imperfeito do subjuntivo, como observamos na citação acima. O recordar e o supor têm suas fronteiras mobilizadas, de maneira que o leitor é envolvido por um passado-presente que leva a ação da trama a uma realidade não totalizada: Seabra não fala com a mãe de fato e nem sequer tem alguma certeza. Assim, a composição de seu texto, com eventos hipotéticos ou factuais, sensibiliza a fronteira entre real-concreto e real-possível, numa dinâmica que autoriza a possibilidade como acontecido, uma vez que Lobo Antunes prioriza a recordação como base do contar-histórias.

Aliás, é justamente o contar-histórias que é aqui problematizado. Além de nos depararmos com uma trama composta fragmentariamente de diversos focos narrativos, o discurso concretiza o que é relatado, mesmo que isso não seja da ordem do real-concreto, mas apenas possível. Uma escrita de recordar que se calca no passado, mas não de modo cronológico e linear, mas um passado que volta à consciência como um turbilhão de informações, que desnorreia as personagens, fazendo com que elas tenham dificuldade em selecionar os eventos a serem contados e em separar o real do hipotético. O contar histórias, por mais que as personagens tentem representar fielmente a realidade, dá margem à criação de outras realidades, eventos, ações, personagens, figuras e, até mesmo, espaços.

Coloca-se aqui, então, uma outra questão. Será que o tempo e, por extensão, a recordação são mesmo decorrentes do espaço, ou será o contrário? Talvez esse tipo de

relação não se estabeleça como causa e consequência, mas como interdependência, de modo que o tempo cria o espaço tanto quanto o espaço cria o tempo.

Essa relação do espaço e da recordação está diretamente ligada à voz que conta o romance. Ou melhor, às vozes, já que se trata de uma narração feita por relatos de diferentes personagens. No primeiro livro de *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, duas vozes são mais relevantes, por serem predominantes nos capítulos, intercaladamente: a de Seabra e a de Marina, cujos discursos abrem margem apenas para a intervenção da voz de Anabela, mãe de Marina.

Pode-se dizer que o relato das personagens tem direções diversas. Se para Seixo, em o *Manual dos Inquisidores*, as personagens falam a alguém, um narrador, que é identificado apenas diegeticamente, como categoria narrativa, em *Boa tarde às coisas aqui em baixo* as personagens falam sim a alguém, mas esse alguém é, na maioria das vezes, uma outra personagem ou, ainda, a própria personagem, que estabelece um diálogo consigo mesma, semelhante a um diário.

O tom confessional do relato de cada personagem é muito intenso, como se elas dialogassem consigo mesmas em busca de uma resposta, tanto para os eventos do passado, quanto para a compreensão de quem ou o que são. No trecho acima, referente a Seabra, nota-se o desejo que a personagem tem, eventualmente, em ser negro como os angolanos, pois isso talvez o aliviasse de seu sofrimento e de sua infinita busca por si mesmo. Também Marina dialoga com ela própria, como se contasse os eventos para si, buscando compreendê-los. Observemos seu relato:

Fui tão clara na hospedaria, expliquei com tanto cuidado como se chega aqui fazendo os possíveis para que o Seabra não imaginasse que explicava, uma frasezinha casual agora, uma frasezinha casual depois, tudo isto

(como é natural em que pretende ser natural)

no meio de queixas da chuva e da guerra e de comentários acerca da penúria dos musseques coitados, disse sem o dizer, a pretexto de não me recordar o quê, sentada na cama dele primeiro e já vestida a seguir, o modo de entrar no bairro, onde se vira à esquerda e à direita, onde se segue em frente, mencionei os imbondeiros gêmeos, fiz o gesto

(lembro-me de fazer o gesto)¹⁰

Percebe-se, no tom de Marina, em especial nos comentários em parênteses, algo parecido com a tentativa de registrar suas impressões de um determinado encontro com Seabra, como se estivesse escrevendo, ou relendo, seu diário pessoal. Não se tem propriamente o desenvolvimento de um motivo narrativo, mas uma fluência de

pensamentos que se assemelha a anotações que devem ser lidas ou relidas para compreender o que ocorreu ou o que se registrou; as quebras no discurso por meio das frases desmembradas estilizam a linguagem da anotação casual, dando destaque a alguns núcleos substantivos, como “hospedaria”, “natural”, “Seabra”, “gesto”, ou semânticos, como a idéia de ensinar a localização da hospedaria, ou o próprio encontro e a falta de naturalidade de Seabra em se sentir em Angola.

O diálogo com outras personagens também é freqüente. Dentro do relato de Seabra, encontram-se conversas (hipotéticas ou reais) com sua mãe, com o padrasto, com Marina, com Anabela, com o tenente-coronel, entre outras personagens. Marina conversa com Anabela, com seu tio, sua tia, Seabra.

Esses diálogos se manifestam ora de forma explícita, ora de forma implícita. Explicitamente, distingue-se o contato de uma determinada personagem com outra, de modo que sabemos exatamente entre quem se estabelece a conversa. Implicitamente, identifica-se a apropriação de pormenores da fala de Marina na de Seabra e vice-versa, ou, até mesmo, o relato de recordação de um no relato de outro. Marina, logo no segundo capítulo, refere-se a um tucano que lhe fora roubado quando pequena, e toda vez que alude à ave utiliza a onomatopéia “Pseps”. Seabra também faz, eventualmente, referências à ave e, para tanto, utiliza-se do mesmo recurso que Marina, evocando a onomatopéia “Pseps”. Estabelece-se, assim, mesmo que de forma mais indireta, um diálogo com Marina. Em outros momentos, é Marina que se apropria das memórias e de especificidades concernentes a Seabra, como as possíveis conversas dele com o tenente-coronel.

É também por meio das personagens, e da construção particular delas como individualidades, que se pode discutir a presença do sujeito contemporâneo na obra. Partindo do que já foi mencionado referente ao relato das personagens e às categorias de espaço e tempo, é possível dizer que Seabra e Marina estão empenhados num processo de busca, mais precisamente, de busca da identidade.

Seabra, ao longo dos eventos que narra, procura entender como se estabelecer em Angola no momento de sua vida em que não pode mais retornar a Portugal. Na tentativa de aceitar sua atual situação, Seabra se dá conta de que é um branco em África, repleto de lembranças e costumes portugueses, de uma visão colonizadora até certo ponto, um sujeito que não consegue aceitar a cultura do colonizado, mas que, ao mesmo tempo, deseja ser como ‘os pretos’. Seabra encontra-se, retornando aqui à questão do lugar, no interstício entre as duas culturas, no entre-lugar de colonizador e colonizado,

não conseguindo ser nem um nem outro. Há uma coexistência dessas identidades fragmentadas no sujeito Seabra que não se resolve, por isso sua busca é constante.

Se, de acordo com Seixo, em *O Esplendor de Portugal*, Antunes trata da situação do fim do colonialismo e do problema dos retornados, em *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, Seabra alegoriza o problema dos não-retornados e da questão pós-colonial. Apesar de não ser propriamente um colono e de não ter ido a Angola para estabelecer a cultura portuguesa, pode-se ver em Seabra a figura do colonizador: ele está em África para resolver um problema de interesse dos portugueses, para manter a ordem desejada por Portugal, o que mostra certo domínio que persiste mesmo após a descolonização. Além disso, como já anteriormente considerado, a semelhança entre lugares e imagens dos dois países, reconhecidas por Seabra, mostram não apenas um desejo inalcançável de retorno, mas também uma forte presença de Portugal em Angola e no inconsciente da personagem.

Marina encontra-se em situação similar à de Seabra. Contudo, a divisão binária contestada pela busca de identidade de Marina não é a cultural colonizador/colonizado, e, sim, a racial branco/negro. Também Marina encontra-se no interstício entre uma raça e outra, mas no seu caso pode-se dizer que uma resolução é alcançada. Durante boa parte de seus relatos e reflexões, Marina tenta entender se é branca ou negra, buscando essa particularidade de seu 'eu' em conversas com outras personagens, na percepção de detalhes e na revisitação de sua memória e infância. Vejamos os seguintes trechos:

Eu admirada comigo
 - Sou preta
 e a examinar-me pela primeira vez de uma maneira diferente, eu para o órfão do Dondo
 - Sou preta como tu¹¹

há-de encontrar o meu tio no meio dos pretos
 dos ratos
 [...]
 - Uma trapalhada em África com um branco que por lá ficou você acalme essa gente
 convencido que o senhor conhecia os pretos de facto e convencido que o meu pai
 (lá está)
 que o meu tio era branco, convencido que nenhuma mãe mulata, nenhuma avó bundi-bângala igual a essas duas ou três mulheres a quem ele
 - Anabela
 imaginando-se na ilha da mesma forma que o Seabra convencido que eu branca, eu no quarto da hospedaria
 - Sou mestiça¹²

Marina pensa-se preta, Seabra enxerga-a branca, mas a conclusão a que Marina chega com relação à sua raça é de que é mestiça. Tem-se, assim, o interstício, o entre-

lugar da divisão binária branca/negra, onde, mais uma vez, coexistem um e o outro pólo da divisão. A partir da questão racial, vêm à tona discussões sobre cultura, pois Marina reconhece sua raça também em aspectos como o cheiro ou costumes do povo. Além disso, é devido à questão racial que Marina, juntamente com o relato de Seabra, descobre-se filha do tio, que é também pai de seu filho. A complexa relação familiar dos parentes de Marina é levantada devido ao fato de Marina ser mestiça.

As questões identitárias de Seabra e Marina são apenas alguns exemplos da problematização feita por Antunes no romance foco deste estudo. Podemos dizer que, em decorrência das discussões sobre subjetividade, temos também uma ampla exploração do espaço como motivo narrativo e da recordação, memória e digressão como estratégias discursivas para o contar-histórias, em uma obra dinâmica e inquieta que apresenta as personagens como componentes em processo de formação que se desenvolvem com o decorrer da leitura. Eis que é o leitor aquele responsável por juntar as peças dos quebra-cabeças de identidades das personagens em *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, sendo ele também um dos elementos essenciais da composição narrativa.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, A.L. *Boa tarde às coisas aqui em baixo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- SEIXO, M. A. Os romances de António Lobo Antunes. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

NOTAS

-
- ¹ Seixo, 2002, p. 507
² Antunes, 2003, p. 127
³ Antunes, 2003, p. 82
⁴ Seixo, 2002, p.283
⁵ Antunes, 2003, p. 32
⁶ Bhabha, 1998, p.24
⁷ Seixo, 2002, p.287
⁸ Seixo, 2002, p.534
⁹ Antunes, 2003, p.128
¹⁰ Antunes, 2003, p.145
¹¹ Antunes, 2003 p. 111
¹² Antunes, 2003, p.116.

**A INFLUÊNCIA DA FARSA MEDIEVAL FRANCESA NA CONCEPÇÃO
DO TEATRO FARSESCO DE GIL VICENTE: A FARSA DO MAÎTRE
PATHELIN E A COMÉDIA CHAMADA FLORESTA DE ENGANOS**

Ricardo Costa dos Santos - UEFS*

Influenciados pela Igreja e pelo Papado, durante a Idade Média, os países europeus possuíam um espírito profundamente Cristão. Nessa época, a religião era parte integrante da vida e da sociedade, não só influenciava o trabalho e a política, como também era uma importante forma de expressão cultural¹. A arte, por exemplo, desempenhava um papel fundamental na pregação cristã. Segundo Erick Auerbach, para o pensamento medieval, ela era um instrumento digno de expressar as verdades celestes; era através dela que, em primeiro lugar, os fiéis apreendiam e sentiam o que constituía a própria base da vida².

No teatro medieval, encontramos uma dramaturgia que é um misto de austera devoção e humana observação. Seu traço mais marcante é o fato de ter se iniciado numa comunhão com a Igreja para depois tornar-se uma festa comunal. Com o passar do tempo, deixou-se de lado Deus como protagonista visível e invisível do teatro, e colocou o homem, abandonando o desejo apenas de afirmar uma unidade espiritual³.

A liturgia católica foi o início de um processo que transformou as cerimônias em diversas manifestações teatrais. Com seus ritos repletos de carga dramática, a Igreja trazia na missa um significado oculto, transformando o fiel no espectador da vida do Cristo e da própria vida. Sendo o teatro algo mágico capaz de transformar um simples tablado no Reino da Inglaterra, como canta o prólogo do *Henry V* de Shakespeare, na Idade de Média, as personagens bíblicas ganhavam vida e saltavam aos olhos do espectador, fazendo-os compreender de forma mais profunda os mistérios divinos. O efeito da pregação era possível porque as personagens tornavam-se reais, tão reais quanto as seis personagens a procura de um autor, de Pirandello. Nunca a ilusão teatral foi sentida com tanta força como na Idade Média. Para um público simples que queria apenas crer na verdade das histórias que ouvia contar, a presença física dos atores confirmava concretamente a verdade da ação⁴.

* Mestrando em Desenho pela Universidade Estadual de Feira de Santana.

Ao dissertar sobre a origem religiosa do teatro medieval, R. E Flaud afirma ser a Missa o arquétipo da representação litúrgica; ela mesma é uma representação, um jogo sagrado, jogo divino é certo, mas jogo. O padre efetivamente representa o papel do Cristo, identificando-se a ele e repetindo os inefáveis gestos da ceia. Citando ainda Flaud, « *Le théâtre est une forme de jeu particulier. Il est un jeu collectif d'abord, qui rassemble tout le groupe social, jeu par lequel le groupe confirme son existence, ses origines, sa destinée.* »^{5†}. Era, portanto, o elemento a personificar o pensamento cristão, uma forma de tornar o abstrato palpável. As manifestações teatrais, tais como os *Mistérios*, os *Milagres*, as *Moralidades* foram instrumentos transmissores do ideal de vida Católico. A *farsa*, gênero tão cultivado nessa época, mesmo não sendo um gênero religioso também conteria em seu bojo idéias cristãs, tão típica da Idade Média. Em verdade, a arte litúrgica não pretendia ser apenas uma simples representação, ou seja, uma imitação de uma coisa que por sua natureza é irrepresentável, mas um sistema de símbolos evocadores⁶.

Não obstante, a origem do teatro medieval não pode ser limitada aos ritos Católicos. As diversas festas, religiosas e profanas, tão comum ao medievo, também contribuíram para a formação desse teatro. Outrossim, podemos elucidar a teatralidade existente na literatura medieval; essa característica é veiculada através do *jogral*, concebido como o profissional inerente especializado na execução da literatura variada. Os poetas incorporavam elementos dramáticos em seus recitativos. Os *menestréis* declamavam poemas com a pantomima adequada e contos românticos a exemplo de *Aucassin e Nicoleta*. Diversas baladas primitivas são carregadas de drama e são dramáticas em sua estrutura, pois narravam sua estória através do diálogo. Baladas tais como *Robin Hood*, chegavam a formar pequenas peças nas quais bandoleiros desafiavam o regime dos conquistadores normandos da Inglaterra. Somem-se a isso, as procissões civis e religiosas⁷.

Antes de por em foco nosso tema, faz- necessário uma pequena definição de teatro. Muito mais que um gênero literário, o teatro, é um gênero visionário. Não é realizado dentro de nós, como o é outros gêneros literários: romance, ensaio, mas sucede fora de nós, é preciso sair de nós e de nosso lar para vê-lo⁸. A essência do teatro, dirá Henri Gouhier, radica numa indestrutível ambigüidade. O teatro é a arte do representar, realiza-se quando atores encarnam suas personagens e simulam viver sobre

[†] Tradução minha. O teatro é uma forma de jogo particular. Primeiramente, é um jogo coletivo que reuni todo o grupo social, jogo pelo qual o grupo confirma sua existência, suas origens, seu destino.

um palco o conflito da existência humana. Arte espetacular, o teatro é por excelência visual, destinada a ser vista: tornando presente o *jogo* existencial de alguns seres fictícios. Toda essa manifestação visa igualmente a presença de espectadores, assim o espetáculo teatral cumpre o seu destino: representar o homem⁹.

Por sua vez, o teatro na Idade Média caracterizava-se pela conjunção de três traços predominantes: a presença do diálogo, os gestos e as alterações de voz. A dramaturgia realizada na Igreja é diferente da dramaturgia do passado, por isso é utilizado novas formas para os gêneros que foram criados nesse período. “Na Idade Média, a literatura era, na sua quase totalidade, de expressão oral e servia-se de uma série de elementos que constituíam uma *performance* que se oferecia ao espectador” Um outro ponto a se destacar no teatro medieval é a ausência da “unidade de ação”; os autores seguiam a narrativa da bíblia e sua própria seqüência:

No pensamento dos autores dramáticos, de acordo com o ideal religioso e com a doutrina dos teólogos que presidiu a toda arte religiosa ao longo da idade média, a unidade dramática era o próprio ato da Redenção, a começar no princípio do mundo com o Pecado Original, e acabar na descida de Cristo ao limbo. (SARAIVA, 1981, p. 36).

A linguagem da Idade Média foi a alegoria. Pela encarnação de Deus, o mundo material foi santificado; tornou símbolo e reflexo do outro mundo. O mundo é um símbolo, eis uma idéia tipicamente medieval¹⁰. Umberto Eco, ratifica ao afirmar que o século XIII chega a fundar uma concepção de beleza em bases hilemórficas, elaboradas pela estética da proporção e da luz. Para compreendê-la é preciso levar em consideração o mais típico aspecto da sensibilidade medieval: a visão simbólica alegórica do universo. Vivia o homem medieval em um mundo povoado de significados, referências e manifestações de Deus nas coisas¹¹.

A alegoria esteve presente em quase toda a manifestação artística da época. Desde o poema sobre a vida de Santo Alexi, poema que inaugura a literatura francesa em língua *d’oil*, ao *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente, fez-se presente a alegoria. De forma simples, poderíamos chamar a alegoria de uma representação concreta de uma idéia abstrata, ou simplesmente podemos recorrer ao sentido literal: alegoria significa, literalmente, dizer “o outro”¹².

A palavra “alegoria” é empregada para designar dois processos distintos: um está ligado ao significado mesmo da palavra, que quer dizer “outro falar” (*allós* = outro; *agourein* falar), dizer *b* para significar *a*; e o segundo está diretamente relacionado à

hermenêutica. Ainda citando João Adolfo Hansen, a alegoria é um procedimento construtivo, constituindo a Antiguidade Clássica e Cristã, pela Idade Média, chamou de alegoria dos poetas: “ expressão alegórica, técnica metafórica de representar o abstrato”¹³. Os Padres da Igreja, cientes deste duplo sentido e da importância do sentido espiritual, que permite uma melhor compreensão das Escrituras, utilizaram a abundantemente o modo de interpretação alegórico.

A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse pensamento. (HANSEN, 1987, p.1)

Obviamente, essa linguagem fará parte do teatro. Para ilustrar esse tipo de personagem, citamos a personagem o Anjo do *Jeu de Saint Nicolas*, de Jean Bodel:

L’Ange

Saint homme, sois joyeux, n’aie pás peur,
Mais continue à croire fermement dans le vrai Sauveur....
...crois sincèrement[‡].

Existia ainda a *personagem tipo*. Esta se define segundo os atributos específicos de uma classe, abstraída de qualquer aspecto individual. Seu distintivo é exterior ao indivíduo. Sendo assim, uma *personagem tipo* é aquela que encarna um aspecto de um grupo social. Tipos como o *Parvo*, a *Alcoviteira*, o *Vilão*, o *Judeu*, o *pastor* e o *Clérigo*, são tipos indispensáveis do teatro francês e espanhol que serviram de inspiração a Gil Vicente. Um *Tipo*, como observou Saraiva, não é susceptível de criar um conjunto dramático. O drama é o problema em que o indivíduo debate. O tipo é o habito, é a coisa feita, a condenação¹⁴.

O sapateiro, o Fidalgo dentre outros tipos que compuseram as cenas criadas por Gil Vicente, não se restringiam a uma crítica ao mero profissional, mas a toda uma classe representada por ela; é com se no indivíduo, Gil Vicente criticasse o universal.

A *personagem tipo* foi um elemento retórico para que Gil Vicente fizesse uma crítica mordaz a sua época. Veremos no fragmento que segue um frade, que deveria ser exemplo. Ele apresenta-se ao batel do *Diabo* e do *Anjo*, no *Auto da barca do Inferno*,

[‡] Santo Homem, esteja feliz, não tenha medo, mas continue a crer firmemente no verdadeiro Salvador. Creia sinceramente.

destituído dos valores cristãos. Acompanhado de uma mulher, o religioso não quer embarcar com o *Diabo*, porém tal como um pregador católico, o Diabo[§] mostra ao frade que o reino dos céus não foi feito para um religioso corrupto:

Diabo

Gentil padre mundanal
A Berzabu vos encomendo
Devo padre, e marido
Haveis de ser cá *pingado* (*torturando com material quente*)

No processo de evolução que fez o teatro deixar de ser arte de monge para passar as mãos dos leigos houve grandes transformações. Na França, o drama litúrgico foi o primeiro estágio desse processo. Essas manifestações teatrais não faziam parte da igreja, apenas servia para ilustrar as festas religiosas. Os dramas litúrgicos foram pequenas peças musicais e teatrais que nasceram no século X. Ilustradoras do Evangelho, notavelmente pouco a pouco se desenvolveram.

Tomemos como exemplo a *Regularis Concórdia* du *bénédiction* de Saint Ethelwold, escrita entre 965 e 975. Ao citá-la, Cohen demonstra como o altar tornava-se um palco:

Dans une partie de l'autel où il y aura un creux, soit disposé une imitation su Sépulcre et qu'un voile soit tendu tout autour [...] pour célébrer en cette fête la mise au tombeau de notre Sauveur et fortifier la foi du vulgaire ignorant et des néophytes, en imitant louable usage de certains religieux, nous avons décidé de le suivre (CONHEN, 1948, p.6)

O segundo passo desse teatro foi o drama litúrgico, segundo Cohen « enfin le sprit a soufflé sur ce dame liturgique, non l'esprit saint toujours, mais souvent l'esprit laïque, pour le vivifier pour le glonfier, au point qu'il ne se sentira plus à l'aise dans le chœur ni même dans le nef »¹⁵. Convém destacar que no drama litúrgico a língua vernácula começa aparecer ainda que timidamente no teatro.

O século XIII é chamado grande século por que São Luís, São Thomas de Aquino, além do surgimento de dois dramaturgos de talento, surgirá a primeira vida de Santo e o primeiro milagre em língua vulgar. Surgirá *Le Jeu de Saint Nicolas*, de Jean Bodel, o milagre de *Théopile de Rutebeuf*. O primeiro aparece no início do século XIII,

[§] Como dissemos, no teatro a personagem é o que diz e não o é. Em Gil Vicente o Diabo, em particular no Auto da barca do Inferno, é diferente. Nem sempre ele vem como o tentador, às vezes assemelha-se a um pregador cristão.

e segundo no meio. Nesse momento o teatro francês começa a se afastar da liturgia e passa a se aproximar da canção de gesta e dos *Roman Courtois*, as personagens passam a ser mais humanas.

O processo que transformará o *Milagre* começará com a incorporação dos temas colhido das novelas de cavalaria. A estrutura do milagre é caracterizada pelo interesse romanesco: o milagre supõe sempre uma situação embrulhada cujo desfecho só pode vim do sobrenatural¹⁶. Qualquer acontecimento que apresentasse um interesse romanesco poderia ser interpretado como *Milagre*. A esta amplificação gradual dos temas corresponde uma transformação na estrutura do gênero.

No *Milagre* existia um agente a dar o desfecho, mas a medida que o mundo sobre natural se fez remoto o homem passou a ser o agente do desfecho¹⁷. Dessa forma o teatro começava a ganhar um novo rosto. Si le XII siècle a pratiqué l'épopée et le Roman, le XIII a conçu le théâtre profane en langue Vulgaire »¹⁸. O chamado teatro Profano francês cujo riso era o principal elemento de composição foi influenciado tanto pelos ritos católicos quanto pelos ritos pré-cristão. A ele, está atrelado o teatro cômico: “Il a farci de scène comiques le drame religieux”¹⁹. Gustave Cohen apresenta os espetáculos teatrais percussores do gênero. Para ele, a cena da taverna do *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel, *Le Jeu de La Feuillée* e *Le Jeu de Robin et Marion*, de Adam de la Halle, seriam as principais obras do gênero²⁰. Um outro espetáculo de suma importância para o riso francês é a farsa; a farsa do *Maître Pathelin, chef-d'oeuvre* do gênero, servirá de inspiração para inúmeras espetáculos cômicos. A primeira peça da classificação feita por Cohen corresponde a um Milagre, porém a cena da caverna e suas sucessões de tipos encaixam perfeitamente no gênero cômico. *Le Jeu de La Feuillée*, é uma excelente amostra da visão e da compreensão da vida e do mundo puramente carnavalesco²¹. Segundo Saraiva, o *Jeu d'Adam* representa uma fase já avançada da evolução para o drama, quando o teatro tornara-se já independentes dos ofícios religiosos.

Como parte do gênero religioso, podemos ainda destacar as *Moralidades*. Foram chamados assim os espetáculos teatrais, alegóricos, em que vício e virtude lutavam pela alma humana; essa forma teatral colocava o homem diante do bem e do mal a escolher um caminho. Observa-se nas *Moralidades* o pensamento medieval em relação ao destino escatológico do homem. Concebia-se nesse período que o mundo era considerado um local de combate contra o Diabo, um combate pela salvação da alma, a maior preocupação não era com a morte, mas com o seu destino após a ela. Ela é

também um gênero teatral que marca um progresso na arte de escrever peças, pois eram mais longas, iam além do material religioso exigindo do autor uma maior imaginação para compor a trama, ao invés de simplesmente tomá-la das escrituras²². Para exemplificar, faremos uso do *Auto da Alma* de Gil Vicente, não só por fazer parte de nosso *corpus*, mas por ser um bom exemplo do gênero em questão. Em sua segunda fala o *Anjo* já nos introduz ao clima de dualidade da peça: *pera isso são e a isso vim;/ mas em fim,/ cumpre-vos de me ajudar a resistir/ não vos ocupem vaidades,/ riquezas, nem seus debates./ Olhai por vós/ que pompas, honras, herdades/ e vaidades,/ são embates e combates/ pera vós.*

Seguindo o seu curso, a *Alma*, personagem alegórica do homem, se ver tentada pelo Demônio que a chama a gozar os prazeres terrestres:

Diabo

Tão depressa, ó delicada,
alva pomba, pêra onde is?
Quem vos engana,
e vos leva tão cansada
por estrada,
que somente não sentis
se sois humana?
não cureis de vos matar,
que ainda estais em idade
de crescer.
Tempo há i pêra folgar
e caminhar:
vivei à vossa vontade,
e havei prazer.
Gozai, gozai dos bens da terra,
por senhorios
e haveis

Do outro lado, o *Anjo*, representação de Deus, aconselha a *Alma* a refletir sobre seus atos e a buscar primeiro o reino de Deus como reza o *Salmo*:

Anjo

Oh, andai; quem vos detém?
Como vindes pera glória
devagar!
Oh, meu Deus! Oh, sumo bem!
Já ninguém
não se preza da vitória
em se salvar.

Ainda sobre as *Moralidades*, uma das obras-primas do gênero, a peça inglesa *Everyman*, de autor anônimo, traz-nos uma boa idéia sobre esse gênero. Nela há a

exposição da figura alegórica *everyman* que ao ser procurado pela morte busca em todos um amigo. Abandonado pelo *Fellowship*, pois o homem que põe sua confiança no homem é maldito, a personagem alegórica *Todo Mundo* procurar em vão a companhia do perecível. *Everyman* não é apenas uma simples moralidade a retratar a dicotomia entre bem e mal a lutar pela alma humana, acima de tudo é uma obra prima. Um dos momentos mais tocante é quando desolado *Everyman* pede ajuda a seus bens:

Everyman

Ah, Jesus, is all came hereto?
Lo, fair words maketh fools fayne;
They promise, and nothing will do certain
My kinsmen promised me faithfully
For to abide with me steadfastly
And now fast away do they flee.

.....

I will speak to him in this distress.
Where art thou, my *Goods* and riches?

Goods

Who calletl me? *Everyman*? What, hast thou haste?
I lie here in corners, trussed and piled so high
And in chests I am locked so fast,
Also sacked in bags-thou mayest see with thine eye
I can no stir. In packs, low lie
What would ye have? Lightly me say.

Não contente, *Everyman* chama seus bens, neles procura um conforto espiritual, porém sabiamente responde-lhe os *Goods*:

Goods

Sir, and ye in the world have sorrow or adversity
That can I help you to memedy shortly

.....

Goods

Nay, everyman, I sing another song
I follow no man in such voyages;
For and I went with thee
Thou shouldest fare much the worse for me
For because on me thou did set thy mind
Thy reckoning I have made blotted an blind,
That thine account thou can not make truly
And that hast thou for the love of me!**

** Obra disponível em: <http://www.fordham.edu/halsall/basis/everyman.html>

Outro gênero de cunho religioso, os *Mistérios*, caracterizam-se pela representação dos enigmas Católicos, ou a representação de episódios bíblicos. Como exemplo desse gênero, podemos citar a peça francesa do século VIII o *Courtois d'Arras*. Anônima, o espetáculo nos apresenta o drama do filho pródigo. Com o forte realismo o autor detém-se na cena da taberna, esta ocupa metade da peça. Escrita em dialeto *picardo*, a peça nos remete ao *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel^{††}.

Numa espécie de solilóquio, o Jovem Courtois, reflete sobre o que pensa ser a ingenuidade do pai. Ele ainda não sabe, mas o mundo, segundo a tradição cristã, é um leão feroz a querer devorá-lo, somente o a casa do Pai é segura:

Courtois

Como é tolo e ingênuo meu pai
Que se assusta em sua mente simplória
E não conhece este bem, esta glória:
Do bom e do melhor comer e beber,
Sem de um tostão se desfazer.
Basta marcar, nem precisa dinheiro,
Para ter os regalos de um mosteiro.
Ó senhor, os vinhos, que tal estão?
E quanto cobra pelo galão?

No chamado teatro *Profano*, destacaremos dois gêneros: a *Farsa* e a *Sotties*. O verbo *Farcir* significa, respectivamente, massa condimentada para recheiar carne, ou o ato de recheiar. A *Farsa* era assim denominada por que vinha entre dois espetáculos religiosos. *Farsa* era uma porção, uma junção de figuras que recheavam o espetáculo cujo objetivo era promover o riso através da crítica de costumes²³.

Maria José Palla (2002) concebe a origem e a idéia da palavra *Farsa* um pouco diferente. Segundo a autora, é possível que a palavra *farsa* tenha surgido na península ibérica depois de 1360. Palla dirá que a palavra “*farsa*”, é importada como anglicismo de “*farce*”, tendo o termo francês a sua etimologia no latim. Tendo em sua origem o verbo *farcio*, cujo particípio passado *fartus*, *farta*, *fartum*. A autora diz também que o valor semântico original é concreto, engordar, ou cevar animais; o segundo valor, posterior, o que nos interessa aqui é usado também em sentido figurado e significa recheiar, guarnecer ou faltar.

Bernadette Rey-Flaud, citado por Palla (2002), analisou como se combinou a palavra *farce* a várias etimologia: *fart*, no sentido de engano, e *fard*, maquilagem. Para

^{††} A tradução dessa obra é de **L.J. Lauand**, disponibilizada pelo no site que está em nossa referência.

ele, o denominador comum entre essas duas unidades de sentido é o termo *enganar*. É justamente isso que rege a *Farsa do Maître Pathelin* e a *Comédia Chamada Floresta de Enganos*.

A farsa vicentina coloca cenas de triângulo amoroso, desenvolve a idéia de um provérbio e explora de modo sistemático os automatismos das situações que fazem daquele que engana o enganado. As personagens agem segundo um esquema repetitivo, às de forma caricata. Além disso, elas são concebidas de acordo com a tradição teatral européia, são oriundas da vida quotidiana rural e citadina: *Jovem, Alcoviteira, Vilão, Pastor, Clérigo*, ou oriundas da vida social portuguesa, marinheiro, piloto, juiz, ciganas, mouro, negros, judeus. Todas estas personagens são *tipos*. Na farsa do *Maître Pathelin*, o advogado que rouba o comerciante é roubado pelo pastor de ovelhas. Numa das cenas, divertidíssima, Pathelin pede ao pastor que berre todas às vezes que for perguntado sobre o caso. Assim feito, o celebre advogado ganha a causa, porém ao perguntar sobre seu dinheiro, responde-lhe o pastor com os berros:

Pathelin: é verdade:
Fizeste bem o papel,
muito a sério e sem rir.
Foi como sopa no mel

Pastor:
Bée, Bée

Descortina-se o jogo de ladrões mencionado. Pathein que criara um embuste para favorecer seu cliente, agora é roubado. Ambas personagens são *tipos*. No caso do Pethelin, a crítica é terciada sobre os advogados, pois com bem é sabido, o século XII terá uma das maiores *revoluções silenciosas* já vistas na história do ocidente medieval: o renascimento do direito romano. Esse fenômeno criou uma cisão no sistema feudal, colocando de um lado regalistas, de outro, papistas, “opondo e mesclando o direito consuetudinário ao romano, o canônico no civil, e, sobretudo, fazendo despontar um novo e emergente tipo social: o advogado”^{‡‡}.

Na *Farsa do Maître Pathelin*, o que está em foco não é a vida de um santo, ou o mal e o bem a lutar pela vida do homem; nela, há uma caricatura dos homens usurários que esquecem de Deus para cultivar o dinheiro. . Essa farsa é um jogo de ladrões no qual

^{‡‡} Duas imprecações medievais contra os advogados: as diatribes de São Bernardo de Claraval e Ramon Llull nas obras *Da Consideração* (c. 1149-1152) e *O Livro das Maravilhas* (1288-1289) Ricardo da Costa (Ufes). Trabalho apresentado no VII EIEM - Encontro Internacional de Estudos Medievais, ocorrido na Universidade Federal do Ceará, entre os dias 03 e 06 de julho de 2007.

uma personagem engana a outra. O Advogado, personagem alegórica da Lei, deveria manter a ordem, mas é um dos primeiros a criar estratagemas para burlá-la. A crítica fica explícito na primeira fala de Phathelin: « Sainte Marie Guillemette, malgré mes efforts pour barboter et chiper, rien à faire, nous n'amassons rien »

Na *Comédia Chamada Floresta de Enganos*, o próprio nome do auto metaforiza a ação da peça: o engano. O argumento do *Auto*, evidencia ainda mais: “La comedia siguiente, altos famosos Señores, su nombre es Floresta d’Engños. Y El primero engaño es que um pobre escudero engaño um mercader, em figura de muger viuda...”²⁴.

O auto é composto por três episódios: o do Mercador enganado por um escudeiro, o dos amores e enganos de Cupido e Grata Célia, o do Doutor enganado por uma moça. Ambas as obras, aqui estudada de forma sucinta, fizeram do riso um instrumento de crítica social.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA: edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1991.

A Farsa de Mestre Pathelin. Tradução Mário Barradas. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

BODEL, Jean. *Le Jeu de Saint Nicolas*. Tradução Jean Dufournet. Édition Bilingüe. Paris: Flammarion, 2005.

HALLE, Adam de la. *Le Jeu de la Feuillee*. Tradução Jean Doufournet. Paris: Flammarion, 1989.

La Farce de Maître Pathelin. Tradução Michel Rousse. Édition Bilingue. Paris: Gallimard, 1999.

VICENTE, Gil. *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, vol.1, 1983.

VICENTE, Gil. *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, vol. 2, 1983.

AUERBACH, Erich; ARRIGUCCI JUNIOR, Davi; TITAN JÚNIOR, Samuel; MACEDO, José Marcos Mariani de. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Hucitec, 1998.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959.

COHEN, Gustav. *Le Théâtre en France au Moyen-Age*. Paris. Presses Universitaires de France, 1948.

ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Tradução Mario Sabino Filho; revisão técnica Roberto Romano. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

DECAHORSET, E., Ferran, A. *Hsitoire dela litteratvre francesa: Moyen Age*. les éditorial de l'école. 1960

GASSNER, John. *Mestres do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual Editora, 1987.

KOTHE, Flavio R. *A alegoria*. São Paulo: Atica, 1986

MOISES, Massaud. *A Criação Literária: prosa II*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

PALLA, Maria José. Medir o tempo, medir as estações- A Farsa vicentina e o Carnaval. Encontro Interdisciplinar (4 de dezembro de 2002). Disponível em : http://www2.fcsh.unl.pt/deps/estportugueses/escritos/medir_o_tempo.pdf

SARAIVA, António José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Amadora: Bertrand, 1981.

SARAIVA, António José. LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 12 ed. Porto: Porto Ed., 1982.

SARAIVA, António José. Estética dos autos de devoção. In: _____ *Poesia e Drama*. Lisboa: Grávida, 1990.

STEVENS, Kera. (Org.) Mutran, Mmunira. *O teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare*. São Paulo: Global, 1988.

SPANG, Kurt. *Géneros Literários: Teoria de la literatura y literatura comparada*. Madrid: Síntesis, 2000.

ORTEGA Y GASSET, José,. *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

VII ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS da UFC, 2007. Fortaleza. **Anais eletrônicos**. COSTA, Ricardo da. Duas imprecações medievais contra os advogados: as diatribes de São Bernardo de Claraval e Ramon Llull nas obras Da Consideração (c. 1149-1152) e O Livro das Maravilhas (1288-1289) (Ufes). Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/>. Acesso em: 21 jan. 2009.

MACHADO, Irley. Gil Vicente: O Teatro e o Ambiente Medieval de sua Obra. Ouvirouver n.2, 2006 Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/219/223>. Acessado em: 10 dez. 2008.

Courtois d'Arras - Peça teatral anônima do séc. XIII Tradução. e introdução Luiz Jean Lauand (FEUSP). Disponível em: www.ricardocosta.com/textos/textosmed.htm. Acessado em: 15 nov. 2008.

NOTAS

- ¹ Stevens; Mutran, 1988, p. 9
- ² Auerbach, 1970, p. 10
- ³ Gassner, 1974, p. 158
- ⁴ Duby apud Machado, 2006
- ⁵ Flaud s/d. apud Machado, 2006
- ⁶ Saraiva, 1981, p. 60
- ⁷ Gassner, 1974, p. 156
- ⁸ Gasset, 1978, p. 33
- ⁹ Gouhier s/d. apud Massaud, 1984
- ¹⁰ Carpeaux, 1948, p.238
- ¹¹ Eco, 1989, p. 71
- ¹² Kothe, 1986, p.7
- ¹³ Hansen, 1987, p. 01
- ¹⁴ Saraiva, 1981, p. 96
- ¹⁵ Cohen, 1948, p.16
- ¹⁶ Saraiva 1982, p 49
- ¹⁷ Saraiva, 1982 p. 52
- ¹⁸ Cohen,1948, p.100
- ¹⁹ Ohen, 1948, p.100
- ²⁰ Cohen, 1948, p 76
- ²¹ Akhtin, 1996, p13
- ²² Gasset, 1974, p. 174
- ²³ Spang, 1996, p. 162
- ²⁴ Gil Vicente, 1983, p. 476

MEMÓRIAS EM MOVIMENTO: COLONIZAÇÃO E DESCOLONIZAÇÃO DO CONTINENTE AFRICANO

Roberta Guimarães Franco - UFF*

Ter raízes é talvez a necessidade
mais importante e menos
reconhecida da alma humana
Simone Weil¹.

Edward Said já afirmou que o exílio nos compele a pensar sobre ele apesar de ser uma experiência “incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada”². No entanto, tanto a literatura quanto a história nos apresentam vários episódios sobre essa questão, talvez uma tentativa de minimizar a dor resultante desse tipo de processo e, por isso, Said ressalta que se trata de um tema vigoroso, já que “a moderna cultura ocidental é, em larga medida, obra de exilados, emigrantes, refugiados”³.

Podemos evidenciar facilmente no processo colonizador uma complexa trama de deslocamentos, que vai desde as navegações para os descobrimentos de “novas” terras, passando pela ocupação das colônias – normalmente feita por colonos mais pobres, degredados e outros tipos de condenados, - até a necessidade de mão de obra que retirou muitos escravos da África para o Brasil, por exemplo.

Hoje não mais falamos em metrópoles e colônias, em colonizadores e colonizados, em exploradores e explorados. Os processos de colonização portuguesa não mais existem e a descolonização se deu por completa no século passado. No entanto, continuamos a ver a relação de colonialidade, podemos evidenciá-la em diversas partes do mundo, muitas vezes dentro de um mesmo território. Desse modo, mudam-se os nomes, mas as relações de poder e opressão são atualizadas. Por isso, faz-se necessário relativizarmos com bastante atenção os intermináveis prefixos “pós” com

* Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Bolsista Capes. Professora Substituta – Assistente I da Universidade Federal de Viçosa.

os quais nos deparamos afinal, as nomenclaturas são alteradas, mas as formas de poder são mantidas. Nesse sentido, retomamos aqui a epígrafe apresentada, já que neste mundo onde as relações de poder apenas trocam os véus, mas continuam a se reafirmar, a necessidade humana de pertencimento, de reconhecer suas raízes, está cada vez mais ameaçada.

Assim como Said, nos sentimos compelidos a trazer essas questões para as literaturas de língua portuguesa. Desse modo, o nosso olhar se lança mais objetivamente para os espaços que envolvem a colonização e a descolonização africana e a nossa análise compreende um romance português, um cabo-verdiano, um angolano e um moçambicano, com o intuito de perceber os deslocamentos causados pelos dois processos nomeados anteriormente. Nos quatro romances, que apresentamos a seguir (em ordem cronológica de publicação), podemos identificar diversos tipos de movimentos migratórios.

O romance cabo-verdiano *Hora di Bai*, escrito em 1962 por Manuel Ferreira, nos apresenta a dura condição do povo cabo-verdiano que precisa partir para sobreviver. Acompanhamos através da narrativa a esperança e a dor dos que partem, maltratados pela fome, da ilha de São Nicolau para a ilha de São Vicente. Vemos ainda aqueles que partem para São Tomé mesmo sabendo que o destino que os espera será praticamente o trabalho escravo, mas que suportarão a nova condição para ter um prato de comida. Estes são os destinos possíveis para fugir da fome, “destino traçado nas rotas marítimas do Arquipélago. A condenação do cabo-verdiano não tinha apelo: procurar na emigração ou no mar o que a terra lhe negava”⁴. Segundo Alfredo Margarido:

A presença do elemento “partida” na literatura cabo-verdiana é um símbolo que ultrapassa largamente a evasão pela evasão. O cabo-verdiano, como vimos já, permanece sentimentalmente ligado ao seu arquipélago. A sua vida decorre em função da estrutura humana onde nasceu e foi criado.⁵

Já o romance *As naus* (1988), de António Lobo Antunes, embora trate praticamente de todo o processo da colonização portuguesa, tem como foco central o duro regresso dos portugueses após a descolonização dos territórios africanos. A narrativa, situada em Lisboa, além de descrever a situação deplorável dos retornados, que não reconhecem a própria terra e que não são reconhecidos por ela, também mostra a dura vida dos africanos que optaram por Portugal após as independências e que continuarão a ser explorados na ex-metrópole. Assim, segundo Maria Alzira Seixo,

Lobo Antunes apresenta “vários planos temporais de uma História colectiva factualmente herdada”⁶. É através dessa história coletiva que Lobo Antunes descreve a decadência do Império português:

Nunca encalhei, no entanto, em homens tão amargos como nessa época de dor em que os paquetes volviam ao reyno repletos de gente desiludida e raivosa, com a bagagem de um pacotinho na mão e uma acidez sem cura no peito, humilhados pelos antigos escravos e pela prepotência emplumada dos antropófagos.⁷

No caso do livro *A Geração da Utopia* (1994), do angolano Pepetela, encontramos um amplo panorama que vai da década de 60, quando Angola lutava pela sua independência, até a década de noventa, quando o país já independente sofria com a guerra civil. Desse modo, Pepetela nos apresenta vários tipos de deslocamentos, desde a migração dos angolanos que vão estudar em Portugal, a permanência na Casa dos Estudantes do Império, o exílio em Paris daqueles que fugiram do serviço militar português, o deslocamento da própria guerra na chana, entre outros. Como afirma Russel Hamilton: “A história da geração da utopia retratada no romance é, metaforicamente, a história de Angola colonial e pós-colonial. O passado recente, assim como o presente e o futuro (...). O romance, enfim, é como a própria pós-colonialidade (...) sem encerramento definitivo”⁸. Logo no início do livro, podemos ver a lembrança de Sara ao recuperar os momentos que antecederam sua partida para Lisboa:

Nascida em Benguela, feito o final de liceu no Lubango, viera há quase seis anos para Lisboa estudar medicina. O barco parou um dia em Luanda, os parentes do pai levaram-na a passear. Tragou com avidez todas as impressões, tentou fixar a cor vermelha da terra e o contraste com o azul do mar, o arco apertado da baía e o verde da Ilha, as cores variegadas dos panos e os pregões das quitandeiras. Sabia, começava o exílio.⁹

E por fim, publicado em 2003, o romance *As duas sombras do rio*, do moçambicano João Paulo Borges Coelho, nos apresenta uma cartografia do tempo da guerra civil em Moçambique, traçando os limites fronteiriços do país. É através desse mapa que as personagens do romance transitam, demarcando as fronteiras internacionais (Moçambique, Zimbabwe e Zâmbia), mas também as fronteiras internas, a clássica divisão entre o norte e o sul. Apesar do tempo da narrativa ser o da guerra civil, João Paulo Borges Coelho não deixou de relacionar o sofrimento atual dos

refugiados aos deslocamentos impostos pela colonização aos escravos, movimento que se dava através do rio Zambeze. Essas questões nos fazem pensar com João de Pina Cabral, quando o mesmo afirma que se procurarmos “a lógica das relações humanas dentro da abrangência de categorias de classificação étnica ou de classificação nacional, seremos totalmente incapazes de captar o nexó inscrito nesses relatos, nessas vidas, nesses sentimentos”¹⁰, já que essas personagens pertencem já uma nova condição:

E estes sobreviventes bebiam já numa nova qualidade – a de refugiados –, que camponeses e pescadores haviam deixado de ser a partir do momento em que transpuseram o rio. São agora refugiados e é próprio dos refugiados agradecer. É próprio deles tremer de frio, olhar em volta em sucessivas procuras, chorar de alegria e de tristeza. Mais tarde virão os camiões – uma longa e barulhenta fila – para os levar para Unkwini, o campo de refugiados, onde o seu novo estatuto será oficializado.¹¹

A comparação dos quatro romances nos permite analisar um significativo espaço do que até pouco tempo chamávamos de império português. Além de proporcionar uma revisão temporal que vai desde os descobrimentos, parodiados por António Lobo Antunes, passando pela colonização em Cabo-Verde e pela guerra em Angola até os desencantos de uma geração no pós-independência deste país e a guerra civil em Moçambique.

Ao tratar desses deslocamentos os quatro romances não deixam também de problematizar a história oficial de seus países. Da mesma forma como Sevcenko apontou para a literatura brasileira, essas literaturas também funcionam como um testemunho de suas épocas. Elas revelam momentos de tensão, revêem e recontam a história oficial com a sua própria voz, tantas vezes calada à força. E são essas “literaturas como missão”, missão de reafirmar as suas identidades apesar dos duros anos de opressão, que cumpre o complexo ritual que “tem o poder de construir e modelar simbolicamente o mundo”¹²

Nossa intenção primordial é pensar como esses sujeitos, sejam eles africanos ou portugueses, atravessados por múltiplos espaços e culturas, se mantêm ligados a sua terra natal, a sua cultura, ou seja, como se estabelece um conceito de identidade diante desses deslocamentos. Se pensarmos com Boaventura de Sousa Santos, sobre a construção das identidades culturais, podemos perceber que este conceito não é fixo e pode ser alterado de acordo com mudanças espaciais e temporais:

Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidade em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso.¹³

Nesse sentido, podemos pensar como esses processos de deslocamentos, na maioria das vezes forçados, interferem nessa construção identitária. E os quatro romances nos dão diferentes formas para refletir sobre essa construção. Com Manuel Ferreira, vemos o quanto o “elemento partida”, já citado neste trabalho, que caracteriza o cabo-verdiano pode ser resultado de uma colonização negligente (se é que todas não são). Em Lobo Antunes encontramos o questionamento da identidade portuguesa, ao encontrarmos em uma Lisboa fétida e decadente as personagens gloriosas da história do antigo Império retornando da África. Na Casa dos Estudantes do Império, retratada por Pepetela, observamos a reunião de várias Áfricas, e nos damos conta de que angolanos, moçambicanos, cabo-verdianos podem ser extremamente distintos. Diferença esta que também pode ser observada nas fronteiras entre Moçambique, Zâmbia e Zimbábue, durante os conflitos narrados por João Paulo Borges Coelho.

Desse modo, evidenciamos a mobilidade dessas identidades que, nos casos das mais diversas personagens dos quatro romances abordados, sofrem alterações por conta dos mandos e desmandos dos processos de colonização e descolonização. Do mesmo modo que Boaventura de Souza Santos, Stuart Hall também atenta para a não fixidez do conceito de identidade, e nos fala de identificação, como podemos ver na citação a seguir:

(...) em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros.¹⁴

Diante desses contextos, que levam nossas personagens a espaços distantes e revisões identitárias, verificamos a importância do papel da memória, em especial da memória coletiva, como uma forma de manter a ligação com o lugar de origem, de manter viva a cultura, e até mesmo como uma forma de cultivar o desejo de retorno.

A memória desempenha a função essencial de manter o elo que liga os deslocados ao seu lugar de origem e também de estabelecer as diferenças entre o “eu” e os “outros”. No entanto, existem fronteiras mais perigosas do que a da diferenciação. Como já afirmou Said, “logo adiante da fronteira entre “nós” e os “outros” está o perigoso território do não-pertencer”¹⁵. A memória, especialmente a coletiva, tenta mantê-los os deslocados distantes desse novo e desconhecido território, que não é marcado por linhas fronteiriças, mas pelo entrecruzamentos de várias culturas e identidades.

Esse novo território que será ocupado por milhares de pessoas pode se apresentar de maneira ambígua, ou seja, pode ser um refúgio ou uma nova prisão. No entanto, a experiência do deslocamento, motivada por diversas razões, quase sempre é uma experiência traumática. No caso das experiências identificadas nos romances *Hora di Bai*, *As naus*, *A geração da utopia* e *As duas sombras do rio* podemos afirmar que esses movimentos migratórios são causadores de grandes traumas. Assim, corroboramos, mais uma vez, com as palavras de Edward Said, quando este diz: “Negociações, guerras de libertação nacional, gente arrancada de suas casas e levada às cutucadas, de ônibus ou a pé, para enclaves em outras regiões: o que essas experiências significam? Não são elas, quase que por essência, irrecuperáveis?”¹⁶

Podemos identificar no *corpus* aqui apresentado a recorrência de uma condição pré-existente para esses movimentos migratórios, sejam eles de exílio, refúgio ou retorno. Bastante diferente do que aponta Toni Negri ao afirmar que “os imigrados são em geral pessoas que fizeram cursos superiores, em diferentes níveis, que às vezes já possuem licenciatura ou graduação”¹⁷, os deslocamentos atingem muito mais aqueles que não tiveram oportunidades de formação e, por esse motivo, vão servir como mão de obra barata em diversas partes do mundo. É claro que não podemos esquecer os intelectuais de vários países, que se vêem obrigados a viver como exilados, como também mostra Pepetela em *A geração da utopia*. No entanto, como bem afirma Stuart Hall: “a pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades – os legados do Império em toda parte – podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento – a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor”¹⁸

É interessante observarmos que, diante dessa vontade do retorno, o exílio (ou os outros deslocamentos) se torna um lugar de reflexão sobre a terra natal. Dessa forma, a necessidade de sair ligada ao desejo de voltar pode se transformar também em desejo

por mudanças. Então, falamos com Said, que identifica na relação exílio-nacionalismo, quase uma relação inevitável, uma relação de causa e consequência, já que é no espaço do exílio que os projetos de nacionalismo nascem:

O nacionalismo é uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural. Ele afirma uma pátria criada por uma comunidade de língua, cultura e costumes e, ao fazê-lo, rechaça o exílio, luta para evitar seus estragos. Com efeito, a interação entre nacionalismo e exílio é como a dialética hegeliana do senhor e do escravo, opostos que informam e constituem um ao outro. Em seus primeiros estágios, todos os nacionalismos se desenvolvem a partir de uma situação de separação.¹⁹

Tal ponto é fundamental para as nossas discussões, já que podemos identificar essa relação nos três romances africanos aqui citados. Já em *Hora di Bai* várias reflexões sobre a necessidade de se tomar o destino do país com as próprias mãos são discutidas por aqueles que se sentem pressionados com a constante mudança. Em *A geração da utopia*, é na Casa dos Estudantes do Império, nesse espaço português ocupado por africanos, que vemos um fervilhar de idéias nacionalistas. E mesmo em um romance que trabalhe somente com o pós-independência, como é o caso de *As duas sombras do rio*, percebemos como o refúgio nas regiões fronteiriças é propício para reflexões sobre o destino de Moçambique.

Assim, o desejo do retorno é alimentado pela vontade de viabilizar todas as reflexões oriundas do distanciamento. Dessa forma, percebemos que as nossas discussões vão ao encontro do papel da memória nesses espaços, papel este que se completa na junção da vontade de lembrar e da necessidade de não se deixar envolver pelo esquecimento. O desejo do retorno alimenta a memória, que traz à tona o passado:

Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora.²⁰

Acreditamos que a memória atue de maneira bastante específica nos romances, já que os deslocamentos identificados nas narrativas são movimentos que envolvem muitas pessoas, raramente se trata de uma experiência individual. Assim, a memória passa rapidamente de uma questão individual para uma representação da coletividade, e essa condição alimenta o elo que liga o grupo a sua terra. Segundo Maurice Halbwachs:

Outras pessoas tiveram essas lembranças em comum comigo. Mais do que isso, elas me ajudaram a recordá-las e, para melhor me recordar, eu me volto para elas, por um instante adoto seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois experimento ainda sua influência e encontro em mim muitas das idéias e maneiras de pensar a que não me teria elevado sozinho, pelas quais permaneço em contato com elas.²¹

Como vemos, a formação do espaço mnemônico é um conjunto de atravessamentos entre o individual e o coletivo respeitando fronteiras comuns a um ou mais sujeitos. Cabe, então, ressaltar que três dentre os quatro romances trabalhados são obras do período pós-independência. Assim, além dos enfrentamentos entre o “eu” e o “outro”, encontrados na relação entre colonizado e colonizador, o processo de descolonização também criará outro tipo de embate. Após as independências, com a saída dos colonizadores dos novos países, a realidade muda, não existe mais o “outro”, agora o conflito é interno, a face do “outro” é semelhante à face do “eu”. Esse novo contexto reflete-se na produção literária, como afirma Laura Padilha:

O problema que se põe – quando se pensa a produção literária dos países africanos de língua portuguesa, que só há duas décadas conseguiram entoar a melodia das independências – diz respeito à forma como se representa, nas malhas dos textos, a questão da diferença, percebida no pós-colonialismo não mais como uma tensão entre o próprio e o alheio, mas o enfrentamento entre o próprio e ele mesmo. [...] Os africanos não mais vão encontrar o rosto do opressor projetado no espelho barrado da história, mas a sua própria face ali refletida e vincada por marcas de profundas contradições.²²

Assim como Said aponta que o mais extraordinário dos exílios é ser exilado por exilados²³, verifica-se que, com a saída do outro após as independências, o enfrentamento atual se dá entre os mesmos. Apesar de essa condição parecer exclusiva dos países recém-independentes, ousamos dizer que também a encontramos no romance de António Lobo Antunes, na relação entre os próprios portugueses que têm de lidar com a nova camada da sociedade formada pelos retornados.

Dessa forma, pretendemos aqui, assim como as personagens dos quatro romances, transitar por esses territórios, os antigos e os novos, os fixos e os móveis. Queremos caminhar pelas fronteiras desconhecidas, pelo espaço do não-pertencer, como já disse Said, e pelas lembranças coletivas apontadas por Halbwachs. Assim, nossas

reflexões se voltam para o grande mosaico formado pelos sujeitos em trânsito, numa conjugação de várias vozes que tentam se afirmar.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. *As naus*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade – lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CABRAL, João de Pina. Crises de fraternidade: literatura e etnicidade no Moçambique pós-colonial. *Horizontes antropológicos*. Porto Alegre, volume 11, número 24, Julho/Dezembro de 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em 20 de dezembro de 2007.
- COELHO, João Paulo Borges. *As duas sombras do rio*. Lisboa: Caminho, 2003.
- FERREIRA, Manuel. *Hora di Bai*. São Paulo: Ática, 1980.
- HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.
- _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução: Adelaine La Guardia Resende; Ana Carolina Escosteguy; Cláudia Álvares; Francisco Rüdiger; Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro Editora, 2006.
- HAMILTON, Russel G. A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial. *Via Atlântica*. São Paulo, número 3, dezembro de 1999. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03_02.pdf. Acesso em 15 de setembro de 2007.
- NEGRI, Toni. *Exílio seguido de valor e afeto*. Tradução: Renata Cordeiro. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.
- PADILHA, Laura Cavalcante (org). *Anais do I Encontro de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Niterói, 1º a 4 de outubro de 1991. Niterói: Imprensa Universitária da UFF, 1995.
- _____. *Entre voz e letra – o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói, Rio de Janeiro: EDUFF, 1995.
- _____. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

- PEPETELA. *A Geração da Utopia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.*
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1995.
- SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

NOTAS

¹ WEIL *apud* SAID, 2003, p. 56.

² SAID, 2003, p. 46.

³ SAID, 2003, p. 46

⁴ FERREIRA, 1980, p. 35.

⁵ MARGARIDO, 1980, p. 406.

⁶ SEIXO, 2002, p. 168.

⁷ ANTUNES, 1990, p. 200.

⁸ HAMILTON, 1999, p. 21.

⁹ PEPETELA, 2000, p. 11.

¹⁰ CABRAL, 2005, s/p.

¹¹ COELHO, 2003, pp. 83-84.

¹² SEVCENKO, 2003, p. 284.

¹³ SANTOS, 1995, p. 135.

¹⁴ HALL, 1997, p. 42.

¹⁵ SAID, 2003, p. 50.

¹⁶ SAID, 2003, p. 49.

¹⁷ NEGRI, 2001, p. 48.

¹⁸ HALL, 2006, p. 28.

¹⁹ SAID, 2003, p. 49.

²⁰ BOSI, 2004, p. 47.

²¹ HALBWACHS, 2006, p.31.

²² PADILHA, 1991, p.47.

²³ SAID, 2003, p. 51.

O ÚLTIMO EÇA: UMA TRILOGIA PELA AUTONOMIA

Roberto Loureiro – CCAA/UERJ¹

Esta é a cronologia das obras aqui analisadas: *A correspondência de Fradique Mendes* começa em 1888, n' *O Repórter*, e termina em 1890 na *Revista de Portugal*; em 1892 sai a publicação na *Gazeta de Notícias* de “Civilização”, que se desdobraria em *A cidade e as serras*; e em 1894, Eça escreve *A ilustre Casa de Ramires*, que só seria publicada parcialmente três anos depois, na *Revista Moderna*.

Em 35 anos de escrita, Eça de Queirós discutiu o papel dos diversos atores das sociedades européia e portuguesa. Através da sua produção literária e jornalística, Eça acompanhou os acontecimentos do mundo, teorizou e debateu a literatura que dominou o século XIX.

Ao debater as escolas literárias, o autor repeliu a “coerência” de estar filiado a um único estilo. É o que Ana Nascimento Piedade chama de “coexistência e da conciliação de opostos”ⁱ. Por isso combatia a carência de análise e a subserviência intelectual. Essa peleja não ficou restrita às crônicas e nos romances ocorre um recrudescimento crítico do escritor, que em nenhum momento volta atrás nos passos já dados.

Se nas primeiras obras Eça conclama a bengalada do homem de bem, nas últimas alerta para a necessidade de os portugueses adotarem uma postura autônoma em relação à política, aos costumes e aos valores nacionais.

Em Portugal, Eça reconheceu que o liberalismo não mudara drasticamente os rumos do país e que tanto históricos quanto regeneradores não promoveriam mudanças drásticas. Assim, os portugueses mantinham-se presos ao passado, a sociedade refém de opiniões obsoletas, a igreja se esforçando para manter o atraso e a universidade empenhada em eliminar qualquer sopro de rebeldia. Tudo isso associado a uma geração de autores brandos e imitativos.

¹ Professor Assistente de Literatura Portuguesa da Faculdade CCAA. Este trabalho, contemplado com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), é resultado da dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa pela UERJ.

A situação era tão preocupante para o autor, que na carta-prefácio em que autoriza a publicação de uma nova edição de *O mistério da Estrada de Sintra* diz que esta é uma obra com todos os erros que um autor não deveria cometer, mas que pela audácia com que foi escrita poderia servir de inspiração à nova geração de escritores e terminava dizendo que “aos vinte anos é preciso que alguém seja estroina, nem sempre talvez para que o mundo progrida, mas ao menos para que o mundo se agite”ⁱⁱ.

Entre os textos produzidos nos anos parisienses, destaco “Positivismo e idealismo” (1893), em que Eça reflete sobre questões já propostas em “A propos du Mandarin” (1884) sobre a necessidade de resgate da imaginação e da perda de influência do naturalismo como movimento literário motivado. Eça argumenta que a fantasia é uma característica e uma inclinação espontânea do espírito português, o que confirma a sua autonomia em relação ao realismo-naturalismo.

Fradique é um super-homem oitocentista. Percorre trilhas no Himalaia como um sherpa, navega no Nilo como um mouro, cavalga no Ribatejo à campino cumprindo o preceito “em Roma sê romano”.

Jacinto também era um supercivilizado, também habitava em Paris, certo de que ela era capaz de lhe proporcionar todos os confortos para gozar a vida “nas máximas proporções”. Acabou padecendo do mais profundo *spleen* por ter se deixado ficar refém da nova idéia e só curou a melancolia que o dominava com trabalho simples num lugar que não possuía nenhum dos confortos com que se acostumara em Paris. Nesta obra, o autor relata uma passagem que também defende no prefácio da edição francesa de *O Mandarin*. Nela, o autor aponta o momento em que o protagonista passa a ser um legítimo português pelo diálogo entre Jacinto e Zé Fernandes durante um passeio em que o senhor de Tormes exalta as belezas da serra e o amigo retruca: “Olha o que diz a Bíblia! ‘Trabalharás a quinta com o suor do teu rosto!’ E não diz: ‘Contemplanças a quinta com o enlevo da tua imaginação!’”ⁱⁱⁱ.

Já Gonçalo Mendes Ramires remói as suas idéias para encontrar uma maneira de sobreviver à crise que se abatia sobre fidalgos como ele. Filho de uma família histórica e repleta de feitos heróicos, Gonçalo é o retrato de um país, com defeitos e qualidades, com seu passado de glórias, seu rumo (todo seu) e que tem que se haver consigo, mesmo na pequena faixa de terra em que está assentado.

Assim, Eça de Queirós manteve a coerência de toda uma obra voltada para uma independência intelectual como forma de afirmação da sua literatura e da sua identidade como autor. Foi talvez romântico n’*O mistério da estrada de Sintra*; n’*O crime do*

padre Amaro e em *O primo Basílio* abraçou a escola realista-naturalista (não sem algumas ambigüidades); contrariou essa escola com a fantasia em *O Mandarim* e os sonhos de Raposo n' *A relíquia*; criticou o cientificismo do naturalismo n' *Os Maias*; e, finalmente, fez nessas três obras aqui estudadas uma superação de toda a sua trajetória. O que há em comum entre o Eça do *Diário de Notícias*, o Eça das Conferências do Casino e o último Eça? A coerência de lutar pelo livre-pensar, pela independência frente às convenções caducas, às idéias gastas e às filosofias totalizantes. Em suma: opôs-se ao servilismo intelectual sempre em favor do *Homem*.

Aqui é necessário fazer uma curta retrospectiva de personagens queirosianos: Amaro é ordenado padre por vontade da marquesa de Alegros; Luísa deixava-se influenciar pela literatura romântica e pelas conversas com Leopoldina, assim como os seus convidados, que seguiam religiosamente as convenções sociais; Teodoro deixou-se seduzir pelo Demônio e nunca mais encontrou “a paz da miséria”; Raposo foi adestrado pela “titi” que o subjugava com a religião e com o dinheiro; e n' *Os Maias* aparece mais veementemente o combate da dependência apática pela insubmissão, entre as velhas e as novas idéias, ainda que concluídas com a descrença em tempos melhores.

Pela trilha aberta por Carlos Fradique Mendes Eça fez do seu personagem mais um dos *ismos* que abundaram o século XIX: o Fradiquismo, que abriu uma porta para o diálogo com a Modernidade. Por essa porta entraram também os dois fidalgos, o de Tormes e o da Torre. Um, no alto da serra observando as carências e providenciando bocados de civilização; o outro, olhando para a torre que orientava o bom porto como um farol; Fradique era miradouro, torre, farol, bússola e o sextante de si próprio porque Com exceção do autor das “Lapidárias”, os outros dois reviram posições para realizar não uma Felicidade questionável e ideal (no horizonte de expectativas dos grandes sistemas de pensamento do século que terminava), mas sim para chegar mais perto do que desejavam enquanto sujeitos de sua própria história.

E assim foi porque o autor desses três senhores protestava desde Coimbra contra a manipulação das opiniões, como na crítica que faz à universidade em “Um génio que era um santo”, de 1896:

O seu autoritarismo anulando toda a liberdade e resistência moral; o seu favoritismo, deprimindo, acostumando o homem a temer, a disfarçar, a vergar a espinha; o seu literalismo, representado na horrenda sebenta, na exigência do *ipsis verbis*, para quem toda a criação intelectual é daninha; [...] A Universidade, que em todas as nações é para os estudantes uma Alma Mater, a mãe criadora, por quem sempre se conserva através da vida um amor filial,

era para nós uma madrasta amarga, carrancuda, rabugenta, de quem todo o espírito digno se desejava libertar, rapidamente, desde que lhe tivesse arrancado pela astúcia, pela empenhoca, pela sujeição à “sebenta”, esse grau que o Estado, seu cúmplice, tornava a chave das carreiras^{iv}.

Aqui entendemos o horror ao dogma, ao “conselheiro”, ao “amanuense” e ao servilismo intelectual que sempre estiveram presentes na obra queirosiana e que nos seus três últimos romances o autor faz, como numa trilogia, uma conclamação à autonomia e à liberdade.

REFERÊNCIAS

PIEDADE, Ana Nascimento. *Fradiquismo e modernidade no último Eça (1888-1900)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

QUEIRÓS, Eça de. *A cidade e as serras*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 2000.

_____. *A Correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 2002.

_____. *A Ilustre Casa de Ramires*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 2003.

_____. *A relíquia*. Porto: Porto Editora, 2003.

_____. *Notas Contemporâneas*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d.

_____. *O crime do padre Amaro*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 2000.

_____. *O Mandarim*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

_____. *O primo Basílio*. Edição Livros do Brasil, 2000.

_____. *Os Maias*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 2000.

QUEIRÓS, Eça e ORTIGÃO, Ramalho. *O mistério da estrada de Sintra*. Porto: Livraria Lello & Irmão Editores, s/d.

REAL, Miguel. *O último Eça*. Lisboa: Quidnovi, 2006.

REIS, Carlos. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

NOTAS

ⁱ Fradiquismo e modernidade no último Eça (1888-1900), Lisboa, 2003, p. 126.

ⁱⁱ O mistério da estrada de Sintra, Porto, s/d, p. 9.

ⁱⁱⁱ A cidade e as serras, Lisboa, 2000, p. 178.

^{iv} Notas Contemporâneas, Lisboa, s/d, pp. 257-258.

ESPAÇOS EM RUÍNAS NA POÉTICA DE LUÍS QUINTAIS

Robson Caetano dos Santos - PUC-Minas ¹

Poeta jovem no cenário da nova literatura portuguesa, Luís Quintais não presenciou as quatro décadas de regime salazarista com sua excessiva significação e ilusão metafórica de uma nação fechada em si mesma; entretanto, em lugar disso e talvez com uma consequência maior, testemunhou a tomada de consciência do atraso nacional português e da própria fragilidade do ser humano decorrente desse processo. Em um contexto mais amplo também pode ser considerado pertencente a uma geração marcada pela falência das várias soluções apresentadas pelas instituições políticas e religiosas para as questões existenciais humanas. Perante este cenário, aparentemente toda linguagem literária que almeja dar um sentido acaba por revelar-se vazia de significação e enganadora, todavia, é capaz por isso mesmo de melhor representar o vazio presente no interior do ser humano da contemporaneidade.

Seria grande a pretensão de querer explicar através de um contexto histórico o que originou essa linguagem, mas não seria exagero afirmar que na literatura portuguesa atual ela abriu um caminho de comunicação; caminho este que não apontaria para soluções, pois essa linguagem não intenta ser redentora, revelar grandes verdades ou ditar normas, e sim, apenas apontar para um ilusório e efêmero sentido de integração a esse mundo esfacelado. Destarte, poder-se-ia dizer que os textos poéticos de Luís Quintais se configuram como uma amostragem dessa linguagem literária que se produz hoje em Portugal em sua vã tentativa de responder o que não se tem resposta e representar o que não pode ser representado: o vazio da existência e o da morte.

Em um ângulo abrangente sua obra pode ser vista como uma conciliação de paradoxos: paisagens que só podem ser contempladas pela ótica das ruínas; lembranças que jazem ou são condenadas ao esquecimento; uma identidade que só pode ser representada pelo vazio da morte e questionamentos que são respondidos unicamente com a ausência de respostas. É dessa forma paradoxal, ao refletir as contradições do homem moderno que se reafirma a idéia de Maurice Blanchot na qual “somente uma

experiência da morte sem morrer pode devolver a morte à nossa vida e salvar o seu sentido, em ambigüidades e paradoxos capazes de resguardar a possibilidade de existência do sujeito”. (SCHOLLAHAMMER, 2004, p.118).

Os espaços apresentados na poesia de Luís Quintais aparentemente são retirados de fragmentos da memória de fatos aparentemente banais do cotidiano do escritor. Em cenários diversos o olhar do sujeito poético repousa sobre o que seria familiar, normal, mas ao aprofundar-se revela a deformação, o feio e o horror. Em “Apologia da evidência” os versos finais podem ser considerados como metonímicos da totalidade de sua obra. Neles é declarado que: “A ilusão. Qualquer ilusão se quebra sob a demorada incisão do olhar” (QUINTAIS, 2008, p.45). No poema “A criação do Mundo” há o confronto entre estranho e o familiar a possibilidade de um sentido para a finitude da matéria, mas sobretudo da própria natureza humana em si:

Quando o meu olhar se cruza
com o desta mulher
que vem ver quem passa,
o que me fere
não é a funda dor dos seus olhos,
a agonia do rosto que implode,
o corpo inchado,
por acção da senilidade bloqueado.

O que me fere
é a entropia dos objectos que a rodeiam:
as paredes amortalhadas
pela respiração de todos os dias,
o frigorífico com mais de trinta anos
coberto de uso, de ferrugem,
a jarra, o azul ardente das suas flores,

O cromático reverso, a criação do mundo.

É perturbadora a mudança de foco do olhar, o deslocamento de perspectiva que contemplam a morte e o vagaroso definhar do tempo com uma significação muito mais profunda e dolorosa: não há nada oculto, eterno que resista ao lento avançar inexorável da morte. A natureza ao redor da mulher causa mais dor ao observador do que a degradação de seu corpo. A morte está presente está na mortalha das paredes, a deterioração da matéria está na ferrugem do frigorífero. O ar ao redor é o próprio táfalo que cerca a mulher lhe apontando a irreversibilidade da morte, da finitude e da transitoriedade da matéria. Uma única verdade é apontada: morreremos todos. Nada

¹ Mestrando em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-Minas.

permanecerá, nem a carne, nem a matéria. Não há consolos nem apaziguamentos para essa verdade. O poema termina com um verso significativo: o reverso da criação, o mundo em vez de criar a vida, de instigar a sua existência, lembra também o poder da reversibilidade. Há um silêncio implícito por detrás dessa poesia. Kovadlof (2003) fala desse silêncio “comunicativo”. Um silêncio que sem nada dizer, testemunha a frágil essência do ser humano em sua angústia perante a vida e a morte; um silêncio que se esconde, está implícito atrás das palavras, mas a literatura, mais especificamente a poesia possui a missão de manter intacto esse estado incógnito e, paradoxalmente, desvelá-lo. Na visão apresentada por Kovadlof, poeta não é o que sabe instrumentar o idioma, mas o que se mostra capaz de desvencilhar-se do uso habitual da língua e sabe utilizar-se de maneira eficaz do *silêncio que está escrito por detrás das palavras*.

Os espaços representados são frios, secos, revestidos pela insensibilidade, mas são aparentemente imutáveis. Nada resiste ao olhar perscrutador do poeta. As ruínas são reconstruídas de outra forma, pelo pessimismo, pela negatividade e pelo vazio da morte. Há uma dupla impossibilidade: a reprodução ou a representatividade do real e a incapacidade de testemunhar essa negatividade. Somente na negação se sobressai o poder da linguagem, em sua capacidade de ser ambígua, ilusória, irônica. O sujeito poético busca insistentemente não no interior de si, mas no exterior, nos espaços observados, em pequenos fragmentos, diretrizes, bases, mesmo sabendo que tudo é volátil, sem estabilidade, frágil e transitório.

Em “Passagem (monólogo de um soldado de vinte e três anos depois)” uma outra voz questionadora se ergue vagando em busca de respostas que jamais obterá:

Aos dezenove anos surge o grave no caminho.
Vigio uma picada. Disparo uma arma pesada.
Desfaço o crânio do rapaz de que me fica o gelo,
o súbito terror de se saber já morto,
esmagado pela certeza de não poder escapar.
Um guerrilheiro de treze catorze anos,
não mais. Conduzem-me até aos incontáveis corpos desfeitos.
Eu sou apenas o mais novo, e em nome de todos
devo reclamar a mão que tira a vida:
cartilhagens estilhaçadas, pedacinhos de osso, massa encefálica,
sangue, lava que escorre e queima para lá do fogo.

Foi assim que o tempo começou a contar.

A morte no contexto da contemporaneidade banalizou-se, pois antes não era tão comum. Parafraseando Barrento (2002, p.72) o luto pela dor da morte quase se

extinguiu nas sociedades contemporâneas. Como foi expulso, ele emigrou, refugiou-se para uma outra região: o da arte e o do espaço literário. Apesar do asco e da repulsa que essa poesia nos desperta, estranhamente somos atraídos por ela e vamos até o final da leitura motivados pelo desejo de satisfazer o sentimento de justiça que ele nos suscita; entretanto ele não se consome. Sua leitura não é catártica. Não há purgação, purificação ou sequer um apaziguamento para os nossos medos e angústias interiores ao se contemplar a miséria e a ruína de outrem. O título do poema também é muito sugestivo: “Monólogo” significa um diálogo consigo mesmo, mas há diálogo apenas com o vazio, o vácuo, o limbo. É um texto que gera mal-estar, pois no final descobre-se que não há uma voz que se levante a favor de alguém.

Vítimas sem defesa também estão no poema 11/08/01 ao ser testemunhado a angústia, a fragilidade da existência e o confronto com a morte:

Virá o dia
em que também nós
da torre de vidro
para o vazio saltaremos.
Em desamparada queda
estamos já.
Entre o salto
e a derradeira palavra,
lembrar-nos-emos
de uma nuvem ou um madrigal.
De que nos serve
o brilho ínsito
em rápidos vidros
durante a queda?

Turvamos águas
nada mais.

Para alguns de nós foi compreensível porque algumas vítimas dos atentados de 11 de setembro preferiram saltar do edifício, preferindo uma morte suicida a morrer entre as chamas; colocamo-nos em seus lugares e imaginamos qual seria a nossa escolha: não importa se demorará ou não chegar ao chão, se a dor será adiada ou menos dolorosa. Lenta ou rápida a única certeza inexorável é a morte. O final é apenas o vazio. Mais do que a lembrança de pedaços de mãos, pernas, cabeças e outros membros humanos caindo juntamente com estilhaços e fragmentos de vidro, aço e concreto, é possível ver o mergulho no vazio existencial. O homem moderno salta no vazio, em busca de uma saída, sabe que morrerá de qualquer forma, se ilude, se autoengana, achando que sofrerá menos, Não há saída, fuga do mundo real, só há as ruínas, a

destruição, a barbárie e só nos resta saltar no vazio em busca do sentido. Nessa poesia há um questionamento sobre o sentido da vida, novamente feita por um autor que apenas oferece perguntas e não respostas, um autor que oferece um paliativo momentâneo, como um salto de um arranha-céu que apenas adiará o fim inevitável, ou se iludiria ao imaginar que se salvaria de alguma forma. Somos todos vítimas de uma violência injustificada, *Homo Sacer* oferecidos em sacrifício em prol de nenhuma causa sagrada mas de uma barbárie injustificada.

Na poética de Luís Quintais o isolamento e a solidão se encontram na multidão de fragmentos que se movimentam ao longe. O olhar do sujeito poético se desvia, em diversos momentos, por não suportar o confronto com a verdadeira ausência de significação, um olhar que consegue ultrapassar o visível e atingir a única verdade: a de que não há significação e sim, apenas o vazio. É perceptível o sentimento de não-pertencimento, de ser estrangeiro, de desfixação e desterritorialização na poesia de Luis Quintais. Seu espaço é delimitado nas ruínas; seu mundo é emoldura no vazio. Nesse ponto se revela a natureza de sua linguagem literária; uma linguagem que só sabe falar do que lhe falta. Um homem que descobre não é o centro de tudo, que habita entre ruínas, e os fragmentos, que lhe rodeiam, não lhe oferecem uma base sólida de apoio. É revelado o trauma perante uma realidade não pode ser representada, sendo que esta resiste à representação.

Portanto, para lidar com ruínas e morte, Luís Quintais utilizou uma linguagem também vazia, fragmentada e reticente. Sua obra pode ser afirmada como uma reflexão do lugar e da finalidade ao qual se destina a poesia na modernidade. Aparentemente uma poesia terna e nostálgica é incapaz de revelar a impotência e a fragilidade do ser humano nos tempos atuais. Luis Quintais conseguiu, assim, produzir em língua portuguesa textos que são uma reflexão sobre a permanência da arte e da poesia em um contexto transitório, efêmero, cercado pela finitude e pela incerteza. Essa poesia tomou para si novos encargos: discordar de tudo o que é belo; questionar o fundamento e o sentido de tudo, pondo em evidência e a prova o fundamento da existência perante, o esfacelamento, o colapso e a banalização da modernidade. Com essa poesia ultrapassamos a letra física, penetramos no vazio da linguagem, mas não vamos além disso. Não ultrapassamos o limiar; não conseguimos alcançar a significação, pois ela sempre se afasta perene. Algo nos seduz e demoramos a desvelar o que nos seduz em sua poesia, em sua farsa, em seu fingimento. Somos iludidos como através de um canto de sereia. A verdade aparenta surgir em um momento, mas é novamente recoberta. Das

ruínas e dos escombros, sobressai-se a única e verdadeira protagonista desse palco: a linguagem literária.

Em conclusão é o neutro que concede riqueza e potencialidade a linguagem literária nessa perspectiva de análise do estilo literário de Luís Quintais. Apenas a negatividade prevalece e a ostentação do vazio que prepondera. Nessa anulação do sujeito, de suas verdades articuladas e da perda de suas referências abre-se um caminho de contato com um outro que sofre das mesmas aflições. Mas é apenas uma ilusão de que se está transmitindo algo, não conduzindo a nenhum lugar, a nenhuma significação. Um caminho que não conduz a soluções, apenas ao reconhecimento tácito e contemplativo da dor e do sofrimento, da impossibilidade de serem concedidas explicações ou justificativas. Luiz Quintais demonstra ser capaz de realizar uma arte testemunhal a partir da perda, da ausência e da incompletude e, sobretudo, revela-se um poeta que sabe ler, que escreve e que domina o silêncio. Demonstrando que um verdadeiro poeta não é o que segue padrões, mas sim o que os transgride. É uma eterna busca de um sentido disperso em fragmentos. Em sua poesia não é questionado apenas o sentido da existência; também é questionado qual o limiar da linguagem, qual a real extensão de sua capacidade, de seus limites, em representar e exprimir a perda, a tragédia, a desorientação e a fragmentação do homem moderno. Não visando apresentar um sentido, mas a libertação dele. Uma literatura feita de sugestões. Um eterno “seria” reticente. Uma eterna promessa. Ilusória e jamais satisfeita.

REFERÊNCIAS

BARRENTO, João. “Receituário da Dor para Uso Pós-moderno”. In: **A Espiral Vertiginosa: Ensaio sobre Cultura Contemporânea**. Lisboa: Cotovia, 2002.

QUINTAIS, Luís. **Portugal, 0**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2008.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “A literature e/é o Direito à Morte”. In: Nascimento, Evando et al. (org.). **Literatura e Filosofia; Diálogos**. Juíz de Fora, Ufjf; Imprensa Oficial, 2004, pp. 113-125.

KOVADLOF, Santiago. Prólogo de um silêncio maior. In: **O silêncio primordial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

VIAGEM TEJO ARRIBA, VIAGENS TERRA ABAIXO: COMPARAÇÕES ENTRE O VIAJANTE-GARRETT E O VIAJANTE-SARAMAGO

Saulo Gomes Thimóteo - UFPR¹

“Caminante, no hay camino, se hace camino al andar”
Antonio Machado

“O viajante volta já”
José Saramago

INTRODUÇÃO OU ARRUMANDO A BAGAGEM

O ato de guiar o leitor por caminhos sentidos (vistos, ouvidos, cheirados) e pensados, de viajar por meio das palavras, pode simbolizar uma “literatura de observação”. Ao se transportar para os campos da ficção, o narrador deixa-se guiar por tudo aquilo que lhe chama a atenção, e enquanto transita, puxa o leitor para que faça o mesmo percurso. Dessa maneira, o narrador torna-se um “viajante sentimental”, que “viajou tanto por *Necessidade*, ou *besoin de Voyager*, como qualquer um de sua espécie, e acha-se agora sentado para disso fazer um relato”[1]. A obra que resulta dessa experiência apresenta-se, então, como uma dupla necessidade satisfeita: viajar para descobrir algo e exprimir esta descoberta por palavras.

Em Portugal, Almeida Garrett usa uma viagem de Lisboa a Santarém para divagar por incontáveis assuntos, indo desde questões políticas até uma “receita de romance”, tudo evocado por meio das associações que lhe são apresentadas durante o percurso. E, sobre essas ligações, José Saramago, em uma crônica do final da década de 60, intitulada como o romance “Viagens na minha terra”, brinda o leitor com a sua leitura de Garrett: “nas Viagens, o que me regala é aquele prazer digressivo do Garrett, que salta de tema em tema com um ar de benigna indiferença, mas que, lá no fundo, não perde o norte, nem uma gota da água que lhe faz andar o moinho”[2]. Esse caráter digressivo, do qual Sterne foi um idealizador e um dos principais escritores a utilizá-lo,

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná (UFPR)

apresenta-se em Garrett como a passagem para as várias viagens associativas e interiores que existem dentro das *Viagens na minha terra*.

Em contrapartida, José Saramago, ainda em sua crônica sobre Garrett, assume também um caráter digressivo, em relação ao livro que principia a ler:

Eu não pude passar das primeiras linhas do primeiro capítulo: “De como o autor deste erudito livro se resolveu a viajar na sua terra...” Deu-se-me um nó na garganta e pus-me a olhar, do horizonte desta mesa, essa terra que é minha, que não conheço toda, que mal conheço, de que tão pouco sei, onde há gente que fala a minha língua, gente para quem escrevo estas crônicas. [3]

E que terra seria essa sua? Seria a mesma de Almeida Garrett? Talvez esse pensamento de Saramago sobre o “seu lugar” encontrou refúgio no livro *Viagem a Portugal*, no qual passa a conhecer um pouco mais do seu país, não apenas por ir, à moda de turista, às cidades e aos monumentos, mas por descobrir e identificar-se nas histórias, paisagens e pensamentos que lhe vieram durante o caminho.

O que se nota em relação às duas viagens é que ambas têm a característica da literatura de viagens, que manifesta “um discurso cujas relações com o percurso que implica assentam em figurações de enunciação e de enunciado, isto é, de sentido produzido e comunicado” [4]. E esta relação acaba por remeter ao cuidado que o livro tem com sua própria construção e seu propósito humano.

Aproximando-se o viajante-Garrett (com suas elucubrações e associações de idéias feitas durante seu percurso) com o viajante-Saramago (possuidor de uma percepção do detalhe e de reflexões sobre o que a ele se apresenta), este artigo procura estabelecer a caracterização de ambos os autores como “viajantes”, além de captar o processo digressivo que permeia os dois livros.

1. O VIAJANTE-GARRETT: DESBRAVANDO O SEU QUINTAL

Ao escrever as suas *Viagens na minha terra*, Almeida Garrett extrapolou os limites geográficos entre Lisboa e Santarém. Da mesma forma que passa em revista vários outros caminhos, que vão se cruzando e acabam por unirem-se todos ao final. Um desses caminhos, talvez o mais trilhado e percorrido ao longo da obra, é o das digressões do narrador diante de seu livro e da incursão por sua terra. Os pronomes possessivos da frase anterior exprimem, também, que a forma autoral das *Viagens*,

segundo Rouanet, “não deixa a menor dúvida sobre quem comanda o espetáculo (...) Se alguém não estiver satisfeito, que não o leia. Sua viagem está sendo descrita deste modo e não de outro, e, se alguém estiver interessado em descrições minuciosas de cada palmo de terreno, que consulte os guias ou os especialistas” [5]. O “controle” que o narrador exerce pode ser associado ao percurso que ele, em particular, empreendeu. Assim sendo, quem o quiser acompanhar, deve segui-lo, caso contrário, que faça seu próprio caminho. Tendo em vista essa autoridade, Duarte percebe que, no texto, existe uma voz que vê uma literatura “que já não se pretende apenas representação mas se confessa também produção e simulação, resultado do trabalho artesanal de um sujeito que produz uma arte de carácter sabidamente fictício, distanciada e diferente da realidade, embora elaborada com dados dela retirados” [6]. É a visão de uma forma de inovar o seu discurso narrado que confere liberdade ilimitada a seu criador, podendo, então, intercambiar a realidade e a ficção, desenvolvendo múltiplos caminhos para as suas viagens.

A categoria de viajante “sentimental”, conforme Sterne apregoava, pode ser observada no narrador das *Viagens*, na medida em que ele se espelha nas experiências que adquire para, a partir daí, discorrer sobre as considerações feitas. Segundo Benjamin, “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” [7]. Todos os passos que a obra apresenta, como o seu início retumbante: “Vou nada menos que a Santarém: e protesto que de quanto *vir* e *ouvir*, de quanto eu *pensar* e *sentir* se há de fazer crônica” [8], já antevê que o projeto das *Viagens* é o de colher, por meio de um narrador sensorial, idéias e apresentá-las ao seu leitor sobre o que seria a sua terra, seu Portugal.

As experiências que vai retendo pelo caminho, aliadas à bagagem cultural de que é possuidor, faz com que suas digressões se desdobrem numa torrente de pensamentos que se vão sucedendo de forma lógica. Em meio às simplicidades da paisagem, aos acontecimentos relatados, eis que Garrett começa seu processo associativo. Como de sua ida aos Elísios em busca do Marquês de Pombal, antes de chegar à aldeia de Cartaxo. Ou ainda a digressão que a vista do pinhal da Azambuja lhe proporciona, como o maior dos desapontamentos:

Este é que é o pinhal da Azambuja?
Não pode ser.

Esta, aquela antiga selva, temida quase religiosamente como um bosque druídico! E eu que, em pequeno, nunca ouvia contar história de Pedro de Mala-Artes que logo, em imaginação, lhe não pusesse a cena aqui perto!... Eu que esperava topar a cada passo com a cova do Capitão Roldão e da dama Leonarda!... Oh! que ainda me faltava perder mais esta ilusão... [9]

O viajante-Garrett vive o embate entre a sua visão das coisas e a visão real do que existe, de modo que sua “religiosidade patriótica” [10], seu enaltecimento sempiterno pela terra que é sua, sofre abalos diante da realidade que vê e que sente. Os problemas relacionados aos frades e aos barões, as falhas que observa na sociedade da qual faz parte, tudo gira à roda desta viagem, tudo gira ao redor da sua terra, tirando-a de uma possível idealização.

Por se tratar de alguém que transita em sua própria terra, o narrador acaba por unir os dois grupos de viajantes que Benjamin elenca: “‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” [11]. Aquele que muito viaja definitivamente trará novas experiências e novas concepções de mundo, mas se não estiver ligado a algum lugar, à sua terra, será estrangeiro em toda parte. E o inverso também ocorre, trata-se daquela pessoa que se fecha em sua cidade, seu país, não para o conhecer melhor, mas por julgar que de nada servirá conhecer outras terras. Dentro das *Viagens*, o narrador tece uma crítica aos defensores do segundo tipo: “Pois ficareis alfacinhas para sempre, cuidando que todas as praças deste mundo são como a do Terreiro do Paço, todas as ruas como a rua Augusta, todos os cafés como o do Marrare” [12]. E o terceiro tipo de viajante, o viajante-Garrett, a síntese dos dois grupos benjaminianos, é aquele que, com olhos de estrangeiro, descobre-se autóctone.

As *Viagens na minha terra* configuram-se como um texto em que a razão e o sentimento deixam notar a formação híbrida de seu autor, com concepções clássicas e românticas. E essa mistura dá luz a “um texto irônico e moderno, espécie de paródia activada e impulsionada por sua própria dinâmica, cuja reflexão autónoma é válida em si mesma como expressão/problematização de uma linguagem que questiona o mundo sem oferecer respostas” [13]. Some-se a isso um estilo que possui a verve dos viajantes, e se finaliza uma obra pontuada por um jogo entre o que se mostra e o que se oculta, entre várias perguntas e insinuações feitas e respostas a serem fornecidas pelo leitor.

Quanto à trajetória literária de Almeida Garrett, Coelho aponta que o autor “principiou clássico, ensaiou-se com timidez no Romantismo com elegância e medida,

ser aparentemente espontâneo sem delírio e sem esgares, atingindo, por vezes, aquela arte suprema que consiste em suprimir todos os vestígios da arte” [14]. Nesse contexto, *Viagens na minha terra* mostra-se como uma “espontaneidade racional”, uma chance de análise que possibilita a Garrett contestar, inclusive, os defensores de um estilo desbragadamente romântico:

Vamos à descrição da estalagem. Não pode ser clássica; assobiam-me todos esses rapazes de pêra, bigode e charuto, que fazem literatura cava e funda (...) Mas aqui é que me aparece uma incoerência inexplicável. A sociedade é materialista; e a literatura, que é a expressão da sociedade, é toda excessivamente e absurdamente e despropositadamente espiritualista! [15]

Como se pode notar, enquanto procura narrar “ao correr da pena” o que ele observa, o autor (personificado na figura de “o A.”) insere suas conclusões sobre os assuntos que lhe orbitam o pensamento. As suas críticas e “alfinetadas” a essa sociedade leitora das “descrições e traços largos e *incisivos* que se entalham n’alma e entram com sangue no coração” [16], servem, também, para espelhar como ele é um *étranger* (significando “estrangeiro”, assim como “estranho”) em sua própria terra.

Por ter sido educado em uma formação clássica, mas com liberdades de criação, como o Romantismo postulava, Garrett procura expressar “numa linguagem em que se misturam géneros diversos, o conflito do romântico frente a um mundo visto pelo Classicismo como supostamente organizado e racional, e onde, todavia, os valores se apresentam decadentes ou em transformação” [17]. As mutações que a sociedade e a arte passavam nesse período, como a busca pela modernidade, são analisadas pelo autor como justificativas escusas de uma elite assistida pelo governo. E essas críticas permeiam todo o livro, como se observa na seguinte passagem:

Plantai batatas, ó geração de vapor e de pó de pedra, macadamizai estradas, fazei caminhos de ferro, construí passarolas de Ícaro, para andar a qual mais depressa, estas horas contadas de uma vida toda material, maçuda e grossa (...) Andai, ganha-pães, andai; reduzi tudo a cifras, todas as considerações deste mundo a equações de interesse corporal, comprai, vendei, agiotai. No fim de tudo isso, o que lucrou a espécie humana? Que há mais umas poucas dúzias de homens ricos.[18]

O que se pode notar do discurso garrettiano é o seu ataque a tudo aquilo que denegriria a imagem de Portugal. Seja a figura dos frades (que não por acaso é personificado no livro em Frei Dinis como o retrocesso intelectual e rigidez ideológica), seja os seus sucessores, os barões, ilustrados pelo narrador como um animal

monstruoso, “usurariamente revolucionário, e revolucionariamente usurário”[19]. Se estes elementos acabam por dilapidar a sua terra, tanto no sentido de tolhê-la de um Liberalismo (como o pensamento dos frades), quanto no de deitar o Liberalismo a perder (como nas ações dos barões), Garrett distancia-se de sua viagem para denunciar abertamente essas nódoas da sociedade.

O A., nas *Viagens*, é um emblema da “hipertrofia da subjetividade”, que, segundo Rouanet, “se manifesta na soberania do capricho, na volubilidade, no constante rodízio de posições e pontos de vista” [20]. Se começa por louvar o *Bois de Boulogne* e outros atrativos parisienses, logo terminará por lamentar a troca inglesa dos vinhos portugueses pelos franceses e alemães. Levantando um vocativo à gente inglesa, o narrador principia por defender as vantagens do álcool nacional:

Pois não vedes que não sois nada sem nós, que sem o nosso álcool, donde vos vinha espírito, ciência, valor, ides cair infalivelmente na antiga e preguiçosa rudeza saxônia! (...) O que é um inglês sem Porto ou Madeira... sem Carcavelos ou Cartaxo? Que se inspirasse Shakespeare com Laffitte, Milton com Châteaux-Margaux – o chanceler Bacon que se diluísse no melhor Borgonha... e veríamos os acídulos versinhos, os destemperados raciocininhos que faziam. [21]

Muito além das suas divagações e digressões sobre os assuntos que lhe ocorrem à mente durante sua viagem, o narrador possui um cuidado com a linguagem. É como se, por ser um viajante *à la Sterne*, com uma necessidade de exprimir suas impressões em relato, ele se apresentasse diante de seu leitor e o incitasse a travar diálogos.

Garrett cria uma forma de Romantismo, já delineado por Schiller e Goethe, que não seria “uma escola com as suas regras e os seus lugares-comuns (pois neste sentido Garrett sempre se declarou anti-romântico), mas o culto do original e a plena afirmação da personalidade, acima de escolas, preceitos e convenções” [22]. O autor cria sua obra com base em uma observação particular e própria de si, do “eu”. Ele justifica-se diante do que vê, e como vê, a cada novo passo dado, conforme a sua própria definição: “Quando vou riscando e colorindo as minhas figuras, sou como aqueles pintores da Idade Média que entrelaçavam nos seus painéis dísticos de sentenças (...) talvez porque não sabiam dar aos gestos e atitudes expressão bastante para dizer por ele o que assim escreviam” [23]. Na história da Joanhinha dos Olhos Verdes, em sua incursão pelos Elísios, ou nas referências a Dom Quixote e Sancho Pança, todas as “ilustrações” que faz são acompanhadas por idéias e conclusões suas, o que acaba por criar uma relação vetorial conflitante entre o saber e o ver, ou seja, há uma “necessidade do conhecimento

para a percepção do termo do caminho (da viagem, de qualquer percurso físico ou simbólico), ou a necessidade do termo (a finalização do percurso entremostrada) para o acesso ao saber” [24]. Assim sendo, Garrett cria um jogo mútuo entre as suas conclusões e aquilo que a viagem lhe acrescenta, uma servindo-se da outra para estabelecer-se no discurso do autor.

De uma maneira geral, a pena garrettiana corre espalhando uma tinta de melancolia. As ironias vão surgindo não no sentido de exaltar a alegria, mas sim no de desvirtuar-se da tristeza. Rouanet observa, duas formas de melancolia se entrelaçam nas *Viagens*: a pública e a particular [25]. A pública refere-se a toda a idéia das guerras, a Napoleônica do começo do século XVII, a civil entre os liberais e os absolutistas. E, como consequência, existe o declínio de Portugal, o esquecimento dos feitos e memórias. Tudo isso faz do narrador um ser melancólico, alguém que se esforça por escapar às idéias e observações funestas que o rodeiam, que por vezes esquiva-se textualmente e esforça-se para “mudar de assunto”.

A melancolia particular está representada em toda a trama referente aos amores de Carlos e Joanhina, com as ramificações da história de Frei Dinis, de Georgina e suas irmãs e da avó da menina dos rouxinóis. E, além dela, as inserções da própria história do narrador-autor Almeida Garrett encontram-se imersas na melancolia, com tristezas familiares (“eu que já não tenho que amar neste mundo senão uma saudade e uma esperança – um filho no berço e uma mulher na cova” [26]). O que também se percebe nas referências ao Liberalismo, outrora tão defendido pelo autor, mas que se revelou uma doutrina que acabou por favorecer, sobretudo, os próprios “barões” que Garrett vilipendiava.

Mas o narrador guarda junto ao peito esperanças e sonhos novos, para lutarem equivalentemente com as suas melancolias, e uma delas, se não a principal, é a própria viagem que empreendeu. O viajante-Garrett é exatamente aquele caminhante que, segundo Ianni, “não é apenas um ‘eu’ em busca do ‘outro’. Com frequência é um ‘nós’ em busca dos ‘outros’” [27]. A viagem que Almeida Garrett fez é a viagem dos portugueses (e até mesmo de todo o mundo), um projeto de encontrar os outros, mas também a si. Como o próprio narrador finaliza o livro:

De todas quantas viagens porém fiz, as que mais me interessaram sempre foram as viagens na minha terra. Se assim pensares, leitor benévolo, quem sabe? Pode ser que eu tome outra vez o bordão de romeiro, e vá peregrinando por esse Portugal fora, em busca de histórias para te contar. [28]

Dessa forma, pode-se concluir, conforme Monteiro nota sobre a formação de Garrett, que ele fez de seu romantismo uma impulsão para as orientações futuras, uma luta por uma arte “nacional e simples que, ‘pelo povo e com o povo’ praticasse o que com razão tomava como o ‘estudo’ por excelência do seu século ‘democrático’ – a análise do homem nos meandros do seu eu, nos conflitos da sua condição” [29]. E é por meio deste brado direcionado ao seu leitor, que esse viajante pretende mostrar que, se quando se viaja, conhece-se melhor outros lugares, nada melhor que viajar entre os seus. Essa é a melhor das viagens e a que Garrett pede que o leitor faça, não necessariamente o percurso Lisboa-Santarém, mas sim a divagação sobre a paisagem, sobre a terra e sobre todos os assuntos, por qualquer trajeto que seja.

2. O VIAJANTE-SARAMAGO: O SOL, O SAL, O SUL, O SEU CÉU

Mesmo com um percurso maior que o de Garrett, englobando em sua *Viagem a Portugal* todas as regiões e incontáveis cidades e aldeias de seu país, Saramago não alça vãos tão altos como o escritor romântico. Enquanto Almeida Garrett anda às voltas nos Elísios, cria uma ficção inteira em segundo plano de sua viagem, José Saramago apenas deixa-se estar à paisagem portuguesa, com todas as suas nuances, com as histórias próprias a florescer, e que ali se apresentam ao viajante curioso que as quiser colher. Segundo Leal, “este livro funciona como um guia turístico *a contrario*, ou um guia do não-turista: em vez da informação objectiva que um guia pode oferecer, a *Viagem a Portugal* propicia a visão subjectiva de um homem que, para além do mais, tem o poder de impressionar-nos pela escrita” [30]. E é pelo captar do instante, e colori-lo com suas tintas próprias, que o viajante-Saramago também se apresenta à moda sterniana:

Os castanheiros estão cobertos de ouriços, tanto que fazem lembrar bandos de pardais verdes que nestes ramos tivessem pousado a ganhar forças para as grandes migrações. *O viajante é um sentimental*. Pára o carro, arranca um ouriço, é uma recordação simples para muitos meses, já o ouriço ressequiu, e pegar nele é tornar a ver o grande castanheiro da beira da estrada, sentir o ar vivíssimo da manhã, tanta coisa cabe afinal numa campestre promessa de castanha. [31]

Essa espécie de viajante possui tamanho apuro nos sentidos, que de um pequeno ouriço consegue extrair sensações das mais diversas. E, além do jogo literário feito por Saramago, ao criar um personagem alcunhado de “o viajante”, para contrapor-se ao narrador, o que se vai construindo ao longo do percurso de *Viagem a Portugal* é um

sentimento de aproximação, talvez se remetendo à sua crônica, escrita muitos anos antes, e à sua queixa de não conhecer muito de sua própria terra. Assim sendo, com itinerários traçados ao acaso, bem como cumprindo “exigências” de suas lembranças e repertório cultural, o viajante-Saramago perde-se pela terra portuguesa, para que possa, mais tarde, se encontrar.

O percurso que o viajante (e o seu narrador) faz do norte ao sul de Portugal é pontuado por divagações sobre tudo que olha e sente. Mas, ao contrário do narrador garrettiano, nunca se vai tão longe, pois os pensamentos sempre rodam em torno do que se observa. Um exemplo é um letreiro visto em Borba que dizia: É PROIBIDO DESTRUIR OS NINHOS. MULTA 100\$00. Sobre esta placa, o narrador tece um comentário afetuoso: “Convenhamos que merece todos os louvores uma vila onde publicamente se declara que o rigor da lei cairá sobre as más cabeças que deitem abaixo as moradas dos pássaros” [32]. Disso, passa a uma idéia de que, um dia, as leis acabarão por defender todos os pássaros e os homens, exceto os nocivos de um lado e do outro. Mas, como se trata de um narrador digressivo, logo se apercebe até onde voou e encerra o pensamento: “Provavelmente por efeito do calor, o viajante não está nos seus dias de maior clareza, mas espera que o entendam” [33]. Com isso, o que se nota é um cuidado na construção do texto, a procura pela melhor forma de expressar e justificar o impacto causado pelos elementos vistos.

A lapidação da *Viagem a Portugal* dá-se com elementos não muito usuais, capta-se a realidade em um primeiro instante, e posteriormente o texto transforma-se em um espelho distorcido, no qual reflete aspectos dela, acrescidos de idéias próprias. Surge, então, o objeto estético, que, segundo Dufrenne, “não diz ‘a realidade do real’, exprime ‘um sentido do real’ que é verdadeiro porque é a dimensão afectiva através da qual o real pode aparecer, e não a realidade deste real tal como uma fórmula física pode enunciá-la” [34]. Ou seja, apesar de todos os nomes das vilas e aldeias serem reais, bem como de cada igreja, museu e praça a que o viajante foi, mesmo assim tudo se configura, ou melhor, se filtra pela visão, pelo sentido dado por aquele que apresenta a história. Isso é ilustrado quando, no castelo de Lousã, em uma alta torre que deveria ser fustigada por ventos e tempestades, o viajante é acometido de uma idéia maravilhosa:

Neste castelo familiar, no centro deste círculo de montes que ameaçam avançar um dia é que Hamlet viveu e se atormentou, foi debruçado para o rio que fez a sua irresponsável pergunta e, se nada disto aqui aconteceu, ao menos o viajante acredita que nenhum lugar existe no mundo com mais

adequado cenário para uma representação shakespeariana, das que metem castigos, vaticínios funestos e grandeza.[35]

Para além dos planos físicos, recorrendo ao seu repertório cultural e associando-o ao que capta do instante, o viajante-Saramago envolve-se ao meio, insere-se na magia natural que emana dos lugares que visita. Se logo acima se usou o termo “magia natural”, é porque o escritor contemporâneo tende, justamente, a possuir uma essência barroca, um jogo constante entre idéias conflitantes, como se elementos contrários pudessem oferecer uma visão mais completa do todo.

Com relação a uma identidade com o barroco, pode-se fazer a associação com parte das características apontadas por Benjamin em ensaio de Rouanet, dentre elas a “fragmentação” [36]. *Viagem a Portugal* é uma composição de várias pequenas partes em um todo articulado. As diferentes atmosferas portuguesas, a junção de todas as regiões, do Minho ao Algarve, cria uma adição, “acumulação de fragmentos” [37]. É como se um mosaico português fosse sendo criado, estabelecendo um padrão que o viajante-Saramago, qual calceteiro, vai traçando ao fazer o caminho pela sua terra. Se ao avistar o Palácio da Pena, em Sintra, define-o como “capricho de uma época que tinha todos os gostos porque nenhum gosto tinha definido” [38], logo em seguida vê toda a paisagem, toda a massa verde e fértil, como “um ventre inesgotável que se alimenta do que vai criando” [39]. Assim, cada capítulo e cada parágrafo funcionam como uma nova pedra de calçamento, única, e que preenche o espaço que lhe cabe e contribui para estabelecer o desenho final.

Essa forma de desenvolvimento literário, a soma da sucessão dos fatos com pensamentos sobre eles, é estabelecida no livro com as idas do viajante-Saramago sobre as cidades que visita e com as dispersões feitas para tentar melhor compreender o que vê. É o que ocorre, por exemplo, em sua chegada a Óbidos, que, para o viajante, deveria ser menos florida. “As flores, que, como qualquer pessoa normal, gosta de ver e cheirar, são aqui, em excesso, um escusado arrebique (...) O viajante não duvida de que a maioria dos visitantes goste, e não diz que tenham eles mau gosto: limita-se a dar opinião, uma vez que a viagem é sua” [40]. A consideração do narrador sobre a cidade corresponde ao que Leal observa dentro da *Viagem*: “A articulação entre a escrita e a representação do real obedece a um princípio de organização que é a consciência subjectiva, centro móvel preenchido não só pelo mecanismo de percepção do real como também por um reino fantasmático assente nas referências culturais do sujeito” [41]. É

por meio de lembranças e imagens passadas que as cenas presentes passam a significar alguma outra coisa, tornam-se alusões tanto para o autor, quanto para o leitor que as compartilha. Como na sequência da sua descrição de Óbidos, que

merece todos os mais louvores (...) Sendo lugar obrigatório de passagem e permanência de visitantes, toda ela se compôs para tirar, não um retrato, mas muitos, com a preocupação de em todos ficar favorecida. Óbidos é um pouco a menina de tempo antigo que foi ao baile e espera que a venham buscar para dançar (...) Enfim, a menina é mesmo formosa, não há que negar. [42]

As brincadeiras associativas, as digressões justificadas e explicativas, elas são apenas alguns dos elementos que contribuem para que o “reino fantasmático” das referências do viajante-Saramago ganhe nova vida. E é em meio a estas pontuações feitas pelo autor que se percebe que, muito além de um roteiro de turismo, ou até mesmo de viagens, o livro existe como um guia de impressões diante de Portugal.

A diferença que existe entre um viajante-Saramago e um turista qualquer que faça este caminho é justamente a capacidade que o primeiro tem de contar as histórias vividas e ouvidas. Conforme Benjamin aponta: “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. (...) Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido” [43]. Por essas razões, talvez, que Almeida Garrett, que também recolhera o Romanceiro de Resende, resolveu viajar por sua terra. Para que ouvisse e captasse as histórias que brotam e florescem em cada casa, em cada pessoa das muito diferentes paragens. E após tornar-se o ouvinte, metamorfosear-se em narrador, em divulgador do que presenciara. E José Saramago assemelha-se a Garrett nesse ponto, tendo como único objetivo “narrar com toda simplicidade as coisas como elas deveras aconteceram”[44]. Mas é na sua simplicidade estética e narrativa que *Viagem a Portugal* ganha uma maior abrangência, pois cada detalhe visto, cada pensamento proposto, inconscientemente acaba por expor o caminho infinito e inacabável que é uma viagem. Como da chegada a Lisboa:

O viajante vem para a rua, é um viajante perdido. Aonde irá? Que lugares irá visitar? Que outros deixará de lado, por sua deliberação ou impossibilidade de ver tudo e falar de tudo? E que é ver tudo? Tão legítimo seria atravessar o jardim e ir ver os barcos no rio como entrar no Mosteiro dos Jerónimos. Ou então, nada disto, ficar apenas sentado no banco ou sobre a relva, a gozar o esplêndido e luminoso Sol. Diz-se que barco parado não faz viagem. Pois não, mas prepara-se para ela.[45]

Frente à impossibilidade de ver tudo, toma-se o partido de que qualquer ação que faça estará condizente com o propósito de “estar lá”. Mas, ao contrário da idéia do turismo de guias, o viajante toma suas próprias decisões, responde apenas a si e erra pelos percursos feitos por ele mesmo. Em palavras de Ianni: “os caminhos do mundo não estão traçados. Ainda que haja muitos desenhados nas cartografias, emaranhados nos atlas, todo viajante busca abrir caminho novo, desvendar o desconhecido, alcançar a surpresa ou o deslumbramento” [46]. E isso só é possível ao desvencilhar-se de amarras impostas por roteiros turísticos. O deslumbramento dos bons fatos inesperados, como um delicioso pastel de Tentúgal, bem como as surpresas não tão bem-vindas, mas sempre sondáveis, de episódios como do encerramento do Palhuça (um bom restaurante de Aveiro) ou o “não-entendimento” com a cidade de Trancoso, todas essas experiências vêm para expandir as idéias do seu receptor. E, para um turista que segue à risca os roteiros e guias, todos esses desvios (bons e maus) que amadurecem o viajante não acontecem, e algo acaba por se perder.

Por essa razão, Leal rotula a forma de viajar saramaguiana de turismo culto, uma espécie de antiturismo, pois “não tem uma finalidade pedagógica de enriquecimento do viajante, mas a bagagem prévia converte a experiência num fenómeno de captação do real mediada por um filtro subjectivo no qual as referências culturais dominam e condicionam a percepção directa” [47]. Assim sendo, o que acontece na *Viagem a Portugal* é um duplo caminho que se percorre: ao mesmo tempo em que novos índices surgem das mais variadas fontes e vão acrescer o repertório cultural do viajante, o seu horizonte de expectativas vai conferindo ao presenciado a sua visão, sua forma de significar. E os dois caminhos não são excludentes ou contraditórios, mas somente paralelos e intercambiantes, ou, em denominação da própria Leal, a obra de Saramago é “simultaneamente repositório e descoberta de uma memória cultural” [48].

Mas talvez a maior diferença, no quesito viajante x turista, possa ser demonstrado em duas passagens da obra, dando conta da natureza e da ideologia do turismo, em contraposição à da viagem. Como o que se depreende da passagem à margem da cidade de Estoril: “Estas terras marginais são predilectas do turismo. O viajante não é turista, é viajante. Há grande diferença. *Viajar é descobrir, o resto é simples encontrar*” [49]. Eis o que o autor faz durante todo o livro: descobrir. Seja as pequenas coisas, que só os autóctones muito atenciosos observam, seja as obviedades, que só os estrangeiros muito atenciosos compreendem. Ao passo que os turistas (tanto

os de fora, quanto os de dentro) apenas vêem, sem demorar-se mais que o necessário. Algo semelhante ocorreu durante o percurso pelo sul do país:

O viajante repara que pelas estradas do Algarve toda a gente tem pressa. Os automóveis são tufões, quem vai dentro deixa-se levar. As distâncias entre cidade e cidade não são entendidas como paisagem, mas como enfados que infelizmente não se podem evitar (...) E se entre o hotel, a pensão ou a casa alugada e a praia, o restaurante, a *boîte*, houvesse comunicações subterrâneas, curtas e directas, então veríamos realizado o mirífico sonho de estar em toda a parte, não estando em parte alguma.[50]

O aparente “desprezo” que os turistas têm pela viagem, pelo percorrer terras e abrir-se ao que elas lhes possam oferecer, é analisado pelo viajante-Saramago como a diferença crucial entre a sua forma de viagem e a do “turismo apressado”. Para ele, o interessante seria poder ficar em todos os lugares e chegar a todos os lugares [51], pois assim entenderia não só a sensação de ver um lugar pela primeira vez, como também se envolveria com ele e tornar-se-ia uma parte integrante.

Enquanto Garrett deixava-se estar e devanear diante de uma paisagem ou de uma lembrança, saltitando de um pensamento ao outro, José Saramago se postula por tudo que pode envolver uma cena, todas as relações possíveis de convergirem sobre ela. Dois modos de viajar em seus pensamentos, tendo um similar primeiro cuidado com as palavras usadas para tal intuito. Mas há uma similaridade entre o discurso do escritor contemporâneo e do romântico, que é a sensação de não conseguir, por meio das palavras, descrever o que sente diante de algo. Para Saramago, refletido na figura do viajante, não há forma de dizer o que é o Mosteiro de Santa Maria da Vitória, para citar um exemplo: “Onde dez mil páginas não bastariam, uma é de mais (...) E está quase a chegar, não há aqui fugir um homem ao seu dever. Mais fácil tarefa foi a de Nuno Álvares, que só teve de vencer os castelhanos” [52]. Eis a difícil tarefa que acompanha este viajante em cada ponto que deita os olhos durante todo o seu caminho: revelar pela palavra o sentido que as coisas têm. E diante do embate com o narrar, qualquer castelhano de sabre em punho torna-se um refúgio bem vindo.

Além da fragmentação, analisada anteriormente, outras duas características barrocas levantadas por Benjamin podem ser relacionadas ao discurso da *Viagem a Portugal*: A hipertrofia da subjetividade e a melancolia em união com o riso. Quanto à primeira, retomam-se os conceitos de Rouanet sobre o narrador de Garrett: “soberania do capricho, volubilidade, constante rodízio de posições e pontos de vista” [53]. O narrador da *Viagem* e o viajante, seu alter-ego, têm em alguma medida traços deste

“borboletear” pelos lugares, recolhendo impressões e divagando sobre elas. Esse carrossel de imagens e sensações faz com que o viajante adquira uma visão dupla das coisas: ora objetiva, assemelhando-se à linguagem de roteiro turístico, com as descrições dos trajetos, dos monumentos, e até mesmo de lugares e pratos para comer; ora subjetiva, com confissões, lembranças particulares e observações próprias, todas elas pontuadas com uma linguagem poética que tornam o seu autor alguém que capta o mundo e algo mais. O que resulta dessa visão dupla é a retomada do conceito da hipertrofia da subjetividade, mas com partidas e direcionamentos muito concretos e reais, como se cada lampejar do “eu” que ecoa no livro tivesse como início uma simples enumeração das peças de um museu, ou a visão de uma igreja ou monumento antigo.

Além da questão da subjetividade, pode-se notar também que a figura central da *Viagem* é possuidora de uma melancolia sazonal, por entre situações de riso. Segundo Rouanet, “a melancolia é a doença do alegorista, porque a meditação alegórica é própria do enlutado” [54]. O luto, em relação a Saramago, poderia simbolizar as perdas que Portugal parece fadado a ter, esquecendo-se de suas tradições, vivendo de um passado de glórias já não tão entendidas, ao mesmo tempo em que estão em um presente estagnado. Devido a isso, e correndo por várias aldeias com histórias e vidas esquecidas, é que José Saramago nomeou este livro como “o último livro sobre um Portugal que já não existe, que estava a deixar de existir naquele momento” [55]. E é com base nessa alegoria de término, que o viajante vai coletando e resgatando as informações, as paragens, os atributos de cada terra que é um pedaço da sua terra maior, de seu país. E faz isso pois, conforme sugere em determinada altura do livro, “somos um país pobre e modesto, é o que é. Somos isto e aquilo, e excelentes destruidores dos bens que temos”[56]. A tristeza que acompanha o narrador no decorrer de sua viagem vai-se sentido, rotineiramente, devido a este retrato feito de um povo que, apesar de suas qualidades, ainda peca por não conservar sua identidade primeira, da referência da terra em que nasceu.

E sobre esta terra, tão repetidas vezes evocada, Saramago continua tentando identificar-se, viajando e passando, mas com desejos de ligar-se intimamente com ela. É o que acontece, por exemplo, quando chega à Nazaré, e lá se pergunta:

Que veio o viajante fazer à Nazaré? Que faz em todas as povoações e lugares onde entra? Olhar e passar, passar e olhar (...) devia estar e ficar para ver os pescadores irem ao mar e do mar voltarem, oxalá que todos; devia saber a cor e o bater das ondas; (...) devia pesar o peixe e o salário, o morrer e o viver. Seria nazareno, depois de ter sido poveiro e vareiro. Assim, é apenas um

viajante que passa em dia feriado (...) *O viajante, nestes casos, fica melancólico, sente-se separado da vida, por trás de um vidro que, mostrando, deforma.* [57]

A visão que o viajante-Saramago tem de tudo que lhe chama a atenção é de quem deseja conectar-se ao outro, nesse caso, aos povoados que visita. Mas como não é possível chegar e ficar em todos os lugares, o narrador opta por passar adiante e descobrir elementos que lhe transmitam uma alegria, como o restaurante em Tomar, onde comeu um “bife magnífico” e foi atendido por um empregado que “ao sorrir ficava com a cara mais feliz do mundo” [58]. E disso se conclui que, como na vida, as viagens possuem dissabores, melancolias, alegrias e felicidades.

Em *Viagem a Portugal*, o riso – contraponto da melancolia na categoria barroca –, não se dá pela veia da ironia ou dos silêncios insinuativos, como em outros momentos da obra saramaguiana. O riso que sobe aos lábios do leitor é decorrente das associações finas e, por vezes, singelas do passear pela paisagem (e pela linguagem). É como se o que foi escrito não pudesse ser criado de outra forma. Como quando vê um arco-íris e nota que este é o mais completo de todos que já vira: “agradece à chuva e ao Sol, à sua preciosa sorte que o trouxe aqui nesta preciosa hora, e segue viagem. Quando passa debaixo do arco-íris, vê que lhe caem sobre os ombros tintas de várias cores, mas não se importa, felizmente são tintas que não se apagam e ficam como tatuagens vivas” [59]. Com um estilo quase de Alberto Caeiro, o viajante-Saramago aproveita as paisagens que recebe, e as retém com afínco e vontade de nelas permanecer para sempre, por meio da descrição que fez.

E após todo o percurso, as várias faces de Portugal e uma peregrinação de descobertas, o viajante-Saramago por fim descansa, no cabo de São Vicente, sem poder avançar mais para o sul. Pois é no término da viagem que se descobre o quanto se falta andar. Não há melancolias nem falhas a serem corrigidas, pois uma nova viagem deverá ser feita. “É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já (...) É preciso voltar aos passos que foram dados, para repeti-los, e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomençar a viagem. Sempre.” [60] Surge, então, a recomendação de sempre estar a viajar, não importa para onde, não importa quantas vezes, pois se algo ficou gravado na memória do viajante, é preciso que novas memórias lhe façam companhia.

AS BAGAGENS DOS VIAJANTES

As informações e idéias presentes tanto nas *Viagens na minha terra*, quanto em *Viagem a Portugal*, não estão em estado hermético, “duro”. O que há nas obras é uma maleabilidade, uma fluidez típica, que se assemelha à forma artesanal de narrativa que Benjamin observa que “não está interessada em transmitir o ‘puro em-si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” [61]. O discurso de Garrett e o de Saramago são emblemáticos do estilo, da visão de mundo e das ideologias que cada um possui e defende. A forma de narrar tem seu reflexo na maneira como chegaram aos ouvidos de quem as contaria novamente. Isso se nota, no tocante aos dois autores, na maneira de tratar as histórias de terceiros, por meio da oralidade, por meio das tradições preservadas. As lacunas, as versões que se desencontram, cada narrador é uma fonte tão particular quanto autêntica da história que detém. Quem sabe quantas pessoas em Bragança conhecem a história em outra versão? O que se sabe é que, devido à escrita de Saramago ter mostrado essa narrativa em sua *Viagem*, assim como muitas outras que ouvira e evocara durante o percurso, lembranças do já-ouvido e do já-lido e novas impressões surgirão, quando uma nova viagem tiver lugar, e um novo viajante cruzar os passos outrora dados pelo viajante-Saramago.

Sob a luz da teoria benjaminiana sobre o narrador, pode-se notar que ambos os textos têm “uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” [62]. E os conselhos que ecoam por entre as páginas dos livros, e em cada curva do percurso traçado, é a própria forma de presenciar as coisas da sua terra. Ouvir as histórias, captar as essências de cada região, de cada povo que habita um pequeno universo completamente distinto daquele do escritor. Os diferentes trajetos possuem algo que os distancia dos outros, os museus e igrejas têm seus atrativos únicos. Os elogios e críticas feitos sobre cada parte e nas relações com o todo têm sua importância no conjunto da obra, como se cada parágrafo fosse um novo passo dado, possuidor de uma autonomia e formadores de novas experiências estéticas no leitor. E tudo isso se estabelece por meio da literatura, como uma ponte com um novo mundo inexplorado ainda.

A idéia da literatura, da obra de arte como um mundo outro é retomada por Dufrenne, para quem “a obra irradia um mundo do qual a qualidade singular que ela exprime é o princípio: um mundo outro, no qual nós só penetramos na condição de nos

deixarmos surpreender e fascinar, de deixar a obra ser e expandir-se em nós” [63]. E após desbravar as duas terras literárias: a de Garrett e a de Saramago, o leitor já conta com alguma experiência do que espera um viajante em cada ponto da estrada e de como lidar com as diferentes formas de viagem, seja por terras desconhecidas e distantes, seja por outras ainda mais misteriosas e ainda mais próximas.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COELHO, Jacinto do Prado. *A letra e o leitor*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

COSTA, Horácio. *José Saramago – o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.

DUARTE, Lélia Parreira. “‘Viagens na minha terra’ exemplo de modernidade”. In: Colóquio/Letras n° 134 (Out. 1994). p. p. 45-54.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LEAL, Maria Luísa. “‘Viagem a Portugal’: Os passos do viajante”. In: Colóquio/Letras n° 151/152. Jan 1999. p. p. 191-204.

MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva. *A formação de Almeida Garrett – experiência e criação*. Coimbra: Tese de doutoramento em Filologia Românica, 1971.

PITA, António Pedro. *A experiência estética como experiência do mundo*. Porto: Campo das Letras, 1999.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARAMAGO, José. *Deste mundo e do outro*. Lisboa: Caminho, 1997.

_____. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEIXO, Maria Alzira. *Poéticas da viagem na literatura*. Lisboa: Cosmos, 1998.

STERNE, Laurence. *Uma viagem sentimental através da França e Itália*. Trad: Anna Maria Martins. Rio de Janeiro: Editora de Ouro, 1969.

NOTAS

- [1] STERNE, 1969, p. 26.
- [2] SARAMAGO, p. 51-2.
- [3] id., p. 52.
- [4] SEIXO, 1998, p. 22.
- [5] ROUANET, 2007, p. 49.
- [6] DUARTE, 1994, p. 46.
- [7] BENJAMIN, 1994, p. 201.
- [8] GARRETT, 1997, p. 37. [grifos nossos]
- [9] id., p. 54.
- [10] ROUANET, 2007, p. 21.
- [11] BENJAMIN, 1994, p. 198-9.
- [12] GARRETT, 1997, p. 65.
- [13] DUARTE, 1994, p. 52-3.
- [14] COELHO, 1977, p. 57.
- [15] GARRETT, 1997, p. 49.
- [16] id., p. 47.
- [17] DUARTE, 1994, p. 45-6.
- [18] GARRETT, 1997, p. 47-8.
- [19] id., p. 97.
- [20] ROUANET, 2007, p. 35.
- [21] GARRETT, 1997, p. 68-9.
- [22] COELHO, 1977, p. 60.
- [23] GARRETT, 1997, p. 129.
- [24] SEIXO, 1998, p. 28.
- [25] cf. ROUANET, 2007, p. 214-7.
- [26] GARRETT, 1997, p. 83.
- [27] IANNI, 2000, p. 28.
- [28] GARRETT, 1997, p. 254.
- [29] MONTEIRO, 1971, p. 356.
- [30] LEAL, 1999, p. 194.
- [31] SARAMAGO, 1998, p. 20-1 [grifos nossos]
- [32] id., p. 337.
- [33] id., *ibid.*
- [34] PITA, 1999, p. 216.
- [35] SARAMAGO, 1998, p. 146.
- [36] ROUANET, 2007, p. 229-30.
- [37] id., p. 229.
- [38] SARAMAGO, 1998, p. 282.
- [39] id., *ibid.*
- [40] id., p. 268-9.
- [41] LEAL, 1999, p. 199.
- [42] SARAMAGO, 1998, p. 269.
- [43] BENJAMIN, 1994, p. 205.
- [44] ROUANET, 2007, p. 95.
- [45] SARAMAGO, 1998, p. 291.
- [46] IANNI, 2000, p. 29.
- [47] LEAL, 1999, p. 196.
- [48] id., p. 198.
- [49] SARAMAGO, 1998, p. 287. [grifos nossos]
- [50] id., p. 381.
- [51] cf. id., p. 105.
- [52] id., p. 237.
- [53] ROUANET, 2007, p. 35.
- [54] id., p. 231.
- [55] SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 118.
- [56] SARAMAGO, 1998, p. 104.

[57] id., p. 241-2. [grifos nossos]

[58] id., p. 228.

[59] id., p. 56-7.

[60] id., p. 387.

[61] BENJAMIN, 1994, p. 205.

[62] id., p. 200.

[63] DUFRENNE *apud* PITA, 1999, p. 217.

CALDEIRÃO E A MORGADINHA DOS CANAVIAIS: RESÍDUOS MEDIEVAIS NA PRÁTICA DA MEDICINA POPULAR

Silvana Bento Andrade - UFC¹

O presente estudo vincula-se a nossa pesquisa intitulada *Caldeirão: Resíduos do Medievo na Guerra dos Beatos* e destina-se a investigar, na perspectiva das interlocuções culturais entre Brasil e Portugal, as incorporações da Idade Média nos usos e costumes populares, a partir da matéria social representada nos romances *Caldeirão*,¹ do escritor cearense Cláudio Aguiar,² e *A Morgadinha dos Canaviais*,³ do romancista romântico português Júlio Dinis.⁴ Aqui destacaremos uma das mais significativas manifestações populares vigentes no *modus vivendi* das aldeias portuguesas e do Nordeste brasileiro: a prática da medicina popular. Para esse propósito, confrontaremos os personagens Vicente, de *A Morgadinha dos Canaviais*, e Mestre Bernardino⁵, de *Caldeirão*, ambos representantes da função social de curandeiros.

Empregamos o arcabouço teórico e metodológico intitulado *Estudos de Residualidade Cultural e Literária*, desenvolvido pelo Prof. Dr. Roberto Pontes⁶, certificado junto à Universidade Federal do Ceará e ao Diretório de Pesquisa do CNPq. Segundo Roberto Pontes, *residual* é tudo aquilo que remanesce, que resta ou sobrevive de uma cultura passada noutro momento histórico, permanecendo como elemento ativo, pronto a ser resgatado, aprimorado e reutilizado, pois conserva sua força vigorante. Esse aprimoramento ou refinamento em sua nova forma o autor chama de *cristalização*. Como o *resíduo* permanece em estado latente na *mentalidade*, em constante possibilidade de uso, infinita é sua potencialidade de *cristalizações*. O professor Pontes também assinala que a *residualidade* abrange as noções de tempo e de espaço, o que proporciona a *hibridação cultural*, relativa a crenças e costumes.

Dentre as manifestações populares portuguesas e brasileiras mais enraizadas nas áreas rurais, verifica-se o resíduo histórico da prática de medicina popular, através da

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, bolsista do Programa REUNI-PROPAG, sob a orientação da Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins.

figura socialmente legitimada do curandeiro ou doutor raiz. Em *A Morgadinha dos Canaviais*, Vicente, o herbanário de sua aldeia, profundo conhecedor de ervas medicinais, uma figura quase lendária, é assim descrito na narrativa:

Um desses tipos excepcionais, que atravessam o mundo entre a estranheza de quantos o rodeiam, a ninguém permitindo sondar os mistérios que guardam consigo e para si, e criando para uso próprio regras de viver, sem atenção às convenções sociais.

Era um enigma vivo.

Nas aldeias acompanhava-o uma fama quase de nigromante; atribuíam-lhe curas milagrosas, obtidas com os símplices, a cuja cultura e colheita consagrava as maiores atenções e canseiras. (...)

Em resultado de leituras aturadas, mas sem escolha nem método, de uns alfarrábios herdados de um tio frade que tivera, adquirira imperfeitas e mal digeridas noções de ciência, de que se mostrava orgulhoso. (...)

Entre os livros mais predilectos e consultados contava um exemplar da «Polianteia» de Curvo Semedo. (...)

Os meios conhecimentos, que das suas habituais leituras extraía, e os erros, que de tais livros assimilara, eram os elementos com que chegou a arquitectar uma ciência informe, que na aldeia passava por maravilhosa. (MC, p.334)

Por sua vez, em *Caldeirão*, a auto-apresentação de Bernardino é eivada de orgulho dessa apropriação rústica dos conhecimentos terapêuticos:

Eu, por via de leitura pequena dos primeiros anos, fiz com que ela se multiplicasse nas releituras de raros livros caídos nas minhas mãos. (...) Por isso fiquei assim tocado pelo impossível saber dos letrados, mas apoiado na certeza das raízes, seguro nas malvas, adocicado no velame, tirando o gosto com o azedo do limão.

Quem sou eu?

Ora, eu sou uma garrafada do mato, escorado na esperança de minha gente. Acredito no poder das raízes e dos bons princípios da vida. (...) É que minhas garrafadas traziam saúde a quem vivia à espera dos efeitos que são muitos, assim como os prazeres da vida. (C, p. 67-68)

Das citações, depreende-se, primeiramente, pela minguada formação intelectual dos personagens, o incômodo confronto entre o saber letrado, restrito a poucos privilegiados das elites, e o conhecimento de mundo ancorado na tradição oral e nos patrimônios culturais dos povos primitivos. Em seguida, inferem-se aspectos contraditórios na condição social dos dois curandeiros: são respeitados por muitos, e rotulados de bruxos e nigromantes por outros.

A prática de Vicente era declaradamente fundamentada na célebre obra *Polianteia Medicinal*, escrita em 1680, pelo médico português João Curvo Semedo.⁷ Nesta obra, Semedo combinou a tradição antiga e o hermetismo em voga na Europa, empregando, em sua terapêutica alternativa, todo tipo de substância medicamentosa,

mesmo as mais repugnantes e fora de padrão. Isso lhe rendeu severas críticas e acusações de curandeirismo, pela comunidade religiosa, por estar baseado em superstições, encantos e feitiçarias.

A auto-definição de Bernardino considera o largo espectro de conhecimentos acerca do poder terapêutico das plantas – saber ancestral e profundamente enraizado no imaginário coletivo. Define-se ele como “uma garrafada⁸ do mato”, conceituada por Câmara Cascudo, como uma “panacéia feita por curandeiros do interior, destinada, na maioria dos casos, a curar todas as moléstias, se o doente obedecer aos seguimentos (indicações) do ‘doutor raiz’” (CASCUDO, 2000, p. 260). Essa mistura de medicina popular e “cura espiritual” persiste no Nordeste brasileiro, não apenas no interior, mas arraigada no *modus vivendi* de famílias⁹ que imigram para as cidades da região.

A origem documentada da medicina ocidental data de aproximadamente 370 a. C., quando Hipócrates faz suas primeiras observações de caráter científico acerca do corpo humano. A arte de curar realizada pelos raizeiros ou curandeiros tradicionais, entretanto, começou a rivalizar com o saber letrado a partir da Idade Média, quando os conhecimentos transmitidos pelos leigos começaram a ser rechaçados pela profunda influência da Igreja na Medicina. Segundo Marie-Christine Pouchelle (POUCHELLE, 2006, p.151-164), a relação entre a medicina letrada e a popular manteve-se num campo de ambigüidades entre o empirismo e a magia, pelo poder místico da natureza:

A eficácia das plantas medicinais, cujo conhecimento constituía, para Cassiodoro, no século VI, o próprio fundamento da arte de curar, não residia apenas nos princípios ativos presentes nas plantas medicinais, reconhecidos pela farmacologia moderna. Seu poder estava ligado também às repercussões que as plantas produziam no imaginário, no contexto de uma Europa predominantemente rural onde a presença concreta da natureza impunha-se aos sentidos. (...) As raízes foram muito empregadas, pois acreditava-se que estavam impregnadas dos ‘poderes soberanos’ do subsolo. Mas a planta inteira aparecia como mediadora simbólica entre terra e Céu, floresta selvagem e espaços domesticados, alimento e remédio, doença e saúde e até entre ignorância e saber, entre mundo humano e mundo sobrenatural, entre presente e futuro. (POUCHELLE, 2006, p.158-159)

Dessa *mentalidade* infere-se o alto destaque social atribuído aos curandeiros, também eles mediadores entre os dois mundos. E o poder do imaginário suscitado pela natureza, determinante da essência de todos os seres, encontra-se registrado em *A Morgadinha dos Canaviais*, quando Vicente equipara a natureza humana à das plantas:

- Com que dizias tu que não sabes porque algumas plantas vivem de pouca luz e de

pouco ar, aí em qualquer buraco do muro? É porque vivem muito pelas raízes essas. As plantas vivem do ar pelas folhas e vivem da terra pelas raízes. Lá diz aquele livro da História Natural que eu tenho. Umas prendem-se pouco ao chão; precisam, pois, de se abrirem muito ao ar para poderem viver; outras, porém, profundam tanto a terra, com tantas raízes se seguram, que delas lhe vem todo o sustento e não desdobram muitas folhas, nem crescem em grandes ramos para o ar. Como umas e como outras há homens no mundo. Tu és dos que deixam ganhar raízes ao coração e delas vivem. Que te importa o mais? Essas grandezas que os outros procuram? Mas é preciso cautela, rapaz! Há corações como a hera, que onde quer que se encosta, prende-se com raízes. Quem é assim deve dirigir com prudência as suas inclinações. (MC, p.374)

No século XI, com o surgimento da Ordem dos Hospitalários, os curandeiros limitaram suas ações às portas das casas de caridade e dos mosteiros, como vendedores de plantas medicinais. Procuravam, com isso, distinguirem-se dos charlatães, como passaram a ser categorizados os práticos, além de evitarem a gravíssima acusação de *malefícium*, pela manipulação das ervas e raízes, que renderam muitos “processos de feitiçaria” no final da Idade Média. Nos romances em cotejo, revela-se muito mais enfaticamente, em *A Morgadinha dos Canaviais*, a associação da prática terapêutica popular à magia, em expressões depreciativas atribuídas a Vicente, como verificamos na citação a seguir:

- Este herbanário - continuou ele em voz alta - deve, pelos seus hábitos excêntricos e até pelo solitário do sítio em que vive, ter aqui na terra certa famazinha de feitiçeiro.
- E tem - afirmou Madalena; - mas de feitiçeiro bem-intencionado.
- Devem correr muitas fábulas a respeito dele, do seu viver.
- É certo que poucos se atrevem a passar aqui de noite, apesar de todo o bem que ele faz de dia.
- Ah! Então temem-se de passar aqui de noite!... Pobre homem!... (MC, p. 412-413)

Essa imagem misteriosa deve-se, provavelmente, ao contexto português, espacial e temporal muito mais aproximado dos valores inquisitoriais. Para Jean-Claude Schmitt (SCHMITT, 2006, p.423-435), essa *mentalidade* remete a uma visão de mundo simbólica, que justifica os acontecimentos reais, do mundo natural e objetivo, pela ação de entes ou forças sobrenaturais. Dessa forma, “o imaginário, para o historiador ou o etnólogo, não deixa de ser uma realidade social que possui efeitos objetivos e materiais” e pode ser uma força histórica “de primeira importância” (SCHMITT, 2006, p.423-424). Na Idade Média, a força repressora inquisitorial de fato objetivou a existência e a

crenças em bruxas e feiticeiras,¹⁰ transformando uma realidade imaginária em concretizações materiais.

Em sua “Breve Introdução Histórica” para o *Malleus Maleficarum* (1991), Rose Marie Muraro analisa o teor explicitamente misógino dos escritores dominicanos, no que se refere ao domínio da medicina popular:

Desde a mais remota antiguidade, as mulheres eram as curadoras populares, as parteiras, enfim, detinham saber próprio, que lhes era transmitido de geração em geração. Em muitas tribos primitivas eram elas as xamãs. Na Idade Média, seu saber se intensifica e aprofunda. As mulheres camponesas pobres não tinham como cuidar da saúde, a não ser com outras mulheres tão camponesas e tão pobres quanto elas. Elas (as curadoras) eram as cultivadoras ancestrais das ervas que devolviam a saúde, e eram também as melhores anatomistas do seu tempo. Eram as parteiras que viajavam de casa em casa, de aldeia em aldeia, e as médicas populares para todas as doenças. (MURARO, 1991, p. 14)

Função social idêntica à das mulheres camponesas na Idade Média exerceram os pajés das tribos indígenas brasileiras, dos quais chegam aos nossos dias os resíduos do saber terapêutico popular e a mentalidade crédula em poderes sobrenaturais, profundamente vinculados às forças da natureza, capazes de promover a cura material e espiritual.

A *Schola Medica Salerniana*, entre os séculos X e XII, foi a primeira de medicina medieval, e congregou em seus tratados medicinais, os saberes de diferentes correntes culturais como o legado árabe, o latino, o grego, e o conhecimento popular. Por tal ecletismo, a Escola Médica Salerniana atraiu grandes resistências de profissionais letrados, que intensificaram seu desprezo aos “vulgares”, desqualificando-os como:

Todos aqueles que se encarregavam do cuidado dos corpos e envolviam-se com medicina e com cirurgia alheios aos ensinamentos reconhecidos pelos universitários. Eram “todos os iletrados, barbeiros, sortílegos, enganadores, falsários, alquimistas, adutores, alcoviteiros, parteiros, matronas, judeus conversos e sarracenos.” (POUCHELLE, 2006, p.161).

A partir desse confronto entre os saberes, o epíteto “popular” passou a denotar depreciação e despreparo profissional ou ainda charlatanismo. Em *A Morgadinha dos Canaviais*, a fama de Vicente “voara de freguesia em freguesia, de concelho em concelho, e de muito longe o vinham ouvir, como a oráculo” (MC, p. 334). A alusões ao velho curandeiro são especialmente ambíguas, oscilando entre os benefícios e a

admiração proporcionados por suas curas e a pecha de nigromante, como ilustra o fragmento a seguir:

- Também está um bom mágico, está - notou o padre.
- Quer não, que sabe mais do que todos os médicos - acudiu o Sr. Joãozinho das Perdizes; - a mim me livrou de uma maligna. Oh que excomungada!
E principiou a fazer a história da sua doença.
Os lavradores concordaram em que o homem era sabedor; mas atribuíam-lhe mais misteriosa ciência, do que a da medicina. (MC, p. 352)

Em *Caldeirão*, no episódio do “velho da tipóia” narrado por Bernardino, observa-se a permanência do tratamento depreciativo dispensado à medicina popular, preservando uma atitude sempre excludente e marginalizante. Chega ao Caldeirão um viúvo vindo do Rio Grande do Norte, cujo braço quebrado vinha “amarrado em uma tipóia ensangüentada”: por isso ficou sendo chamado de “velho da tipóia”. Mestre Bernardino presta-lhe assistência e o cura. Os filhos do velho, quando retornam de longa estadia no Rio de Janeiro, à procura do pai, muito desconfiados, questionam a intervenção de Bernardino:

O mais novo quis saber como eu curara o braço quebrado do velho seu pai. Ficou espantado quando eu disse que tudo ficou no lugar e sarado a custo de garrafada de catuaba e uns banhos mornos com casca seca de pau-d’arco roxo. O rapaz riu e falou em nomes complicados que só os doutores em medicina entendem. Eu, escorado no meu tempo passado como enfermeiro do Hospital Pedro II, do Recife, também desentoquei da memória assuntos variados das especialidades médicas. Os rapazes ficaram assustados. Aí, eu vi que um deles, mesmo sendo médico novato, não continuou a jogar palavras complicadas para o meu lado. Se calou. (C, p. 236)

Diante do exposto, verifica-se que, no Nordeste brasileiro e nas aldeias portuguesas, pelo isolamento e pela ausência de recursos e condições sanitárias e médicas, os curandeiros ou herbanários, para os quais o conhecimento é alvo de devoção, assumem desde cedo a função dos médicos entre a população.

Por outro lado, Mestre Bernardino questiona a eficácia da medicina tradicional quando narra a passagem da família de José Lourenço pela casa de um curandeiro, que socorre sua mãe de uma febre alta:

De nada adiantaram as pílulas passadas por um farmacêutico de Campina Grande. Lourenço desconfiava que a mulher piorara até. Não tinha certeza, por que as pílulas se acabaram. Nem a dúvida podia tirar mais. Será que elas eram feitas de meizinha do mato? Ah, senhor, nas plantas, afianço com experiência, dorme a saúde. Nada de contrariar o natural. Até as coisas do juízo voltam à natureza. (...). (C, p.34-39)

No excerto, além de ratificar sua crença no efeito curador das plantas, Bernardino põe em dúvida a infalibilidade da terapêutica tradicional sob duas hipóteses: pela interrupção do tratamento prolongado ou pela natureza das pílulas – se não fossem feitas de “meizinha do mato”, não seriam benéficas.

Um episódio de *A Morgadinha dos Canaviais* também representa, embora mais sutilmente, a inoperância dos doutores letrados. Margarida, a Morgadinha, toma a seus cuidados a menina Ermelinda, para que se lhe dê toda a assistência necessária à pronta recuperação de sua saúde, o que não logra alcançar. Segundo Margarida, depois de inspirar sérios cuidados ao cirurgião, Ermelinda tem sua moléstia capitulada como um “não sei quê de cérebro”, e é desenganada.

No romance do escritor cearense, inúmeras são as passagens em que Bernardino é considerado “autoridade confiável, nos limites da doença e da saúde” (C, p.284), sempre conciliando emplastros e garrafadas com rezas e orações fortes. O valor das meizinhas nunca é creditado a elas mesmas, mas são sempre aliadas ao poder espiritual, a um “milagre”. Nesse campo fronteiro entre fé e medicina popular, encontra-se o episódio da criança cuja mão foi esmagada pelas engrenagens da moenda do engenho:

Janjão (...) movimentou a manjarra na hora em que seu irmão passava sebo de boi nas moendas.(...) O sebo facilitou o correr das moendas e chamou para dentro as mãos do menino, provocando o estrago. O grito violento dele, com as mãos engolidas pelas moendas ensebadas, escapou serra acima como urro de morte. (...)

O beato benzia o menino e garantia, por força de Deus, que nada aconteceria àquelas inocentes mãos. Ao me ver, ele emendou:

- Mestre Bernardino agora vai completar a cura com os preparos da natureza.(...)

Não me confiei muito naquela meizinha de urgência, mas fiquei calado, porque não se deve alarmar ninguém numa hora dessa. (...) O tempo mostrou que a meizinha trouxe as mãos do menino ao natural. Só vendo para crer. O pretume desapareceu, a destreza voltou e não se via nem sinal dos rachões por onde o sangue espirrou melando as moendas. Milagre, creia! (C, p. 218-220)

Depreendemos desse fragmento que, a imagem híbrida de Bernardino está bastante marcada pelos substratos mentais enraizados no patrimônio cultural brasileiro, em que a ação dos herbanários se funde à dos pajés, dos quais chegam aos nossos dias os resíduos do saber terapêutico popular e a *mentalidade* crédula em poderes sobrenaturais, profundamente vinculados às forças da natureza, capazes de promover a cura material e espiritual.

Como toda obra literária, os romances cotejados permitem-nos vislumbrar variadas perspectivas. Pretendemos descortinar neste estudo que os autores, tão distantes temporal e espacialmente, ao recorrerem a personagens representativos de velhos curandeiros, possibilitam-nos ouvir ecos de um passado longínquo, entremeados ao nosso repertório cultural de tal forma que se confundem com ele, o que justifica nossa hipótese de *hibridação cultural*. É que os autores resgataram da oralidade os *substratos mentais da memória coletiva* para suas elaborações ficcionais.

À guisa de conclusão, afirmamos que a cultura brasileira, residualmente bela e rica, condensa contribuições de diferentes povos, sobretudo as provenientes da península ibérica medieval, resultantes de uma interlocução entre aquelas culturas e a brasileira, interlocução esta determinante da hibridação cultural modeladora de nossa identidade.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Cláudio. *Caldeirão*. Rio de Janeiro: Calibán, 2005.

CAMPOS, Manuel Eduardo Pinheiro. Medicina Popular. *apud*. SERAINE, Florival. *Antologia do Folclore Cearense*. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 9ª. ed. São Paulo: Global, 2000.

DINIS, Júlio. *A Morgadinha dos Canaviais*. In: *Obras de Júlio Dinis*. Porto: Lello & Irmão Editores, s/d. Vol. I.

KRAMER, Heinrich & SPRENGER, James. *Malleus Maleficarum – O Martelo das Feiticeiras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

MAGALHÃES, Jôsa. Alguns Tratamentos Populares da Medicina Folclórica. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1966, p. 141-150. In: SERAINE, Florival. *Antologia do Folclore Cearense*. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

MURARO, Rose Marie. Breve Introdução Histórica. In: KRAMER, Heinrich & SPRENGER, James. *Malleus Maleficarum – O Martelo das Feiticeiras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. *Bruxaria e História: as práticas mágicas no ocidente cristão*. Bauru, SP: EDUSC, 2004. p. 41-63.

PONTES, Roberto. “Três modos de tratar a memória coletiva nacional” in *Literatura e Memória Cultural – Anais do 2º Congresso da ABRALIC*, vol.II, pp. 149-59, Belo Horizonte, 1991.

POUCHELLE, Marie-Christine. Medicina. Trad. Mário Jorge da Motta Bastos. In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude (org.) *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru, SP: Edusc, 2006. p.151-164. V.II.

SCHMITT, Jean-Claude. Feitiçaria. In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude (org.) *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru, SP: Edusc, 2006. p.423-435. V.I.

SERAINE, Florival. *Antologia do Folclore Cearense*. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 125

NOTAS

¹ Todas as citações da narrativa referem-se à publicação: AGUIAR, Cláudio. *Caldeirão*. Rio de Janeiro: Calibán, 2005. Limitar-nos-emos, a partir de agora, a registrar o número da página, precedido de C – equivalente a *Caldeirão*. O romance baseia-se na Guerra dos Beatos, revolta campestre de teor messiânico, semelhante em alguns aspectos à Guerra de Canudos. Através da voz narrativa de Mestre Bernardino, que era secretário do Beato José Lourenço, o leitor acompanha os momentos mais importantes da formação, do desenvolvimento e do massacre da comunidade, numa perspectiva cambiante entre o testemunho e a onisciência

² Cláudio Aguiar (1944) é graduado pela Faculdade de Direito do Recife e Doutor pela Universidade de Salamanca (Espanha). Publicou treze livros, entre os quais se destacam: *Suplício de Frei Caneca*, *A volta de Emanuel*, *A corte celestial*, *Os anjos vingadores*, *A emparedada* e *Lampião e os meninos*. A Universidade Pontifícia de Salamanca (Espanha), pelo conjunto de sua obra, concedeu-lhe o prêmio-homenagem internacional de 1994, do qual resultou a edição espanhola do livro *Viento del Nordeste* (1995). Reconhecido através dos prêmios literários José Olympio de Romance, em 1981, e Nacional de Literatura MEC/INL, em 1982, ambos conferidos a *Caldeirão*, o autor configura em seu conjunto de obra um compósito de episódios e personagens célebres de nosso patrimônio cultural, construindo uma obra de sólidas bases nas tradições populares.

³ Todas as citações do romance, neste estudo, referem-se à publicação: DINIS, Júlio. *A Morgadinha dos Canaviais*. In: *Obras de Júlio Dinis*. Porto: Lello & Irmão Editores, s/d. Vol. I. As referências à obra obedecerão ao seguinte padrão: as iniciais MC – equivalentes a *A Morgadinha dos Canaviais* – acompanhadas do número da página.

⁴ Joaquim Guilherme Gomes Coelho (1839 – 1885) firmou seus escritos sob o pseudônimo de Júlio Dinis, conservando-o até o fim de sua breve vida.

⁵ A trajetória de Mestre Bernardino, personagem-narrador do romance, alinha-se à de José Lourenço, quando este recebe de Padre Cícero o conselho de arrendar o sítio Baixa Danta e para lá se dirigir com sua família. Bernardino, a esposa Josefa e os filhos constituem uma das primeiras famílias a serem mandadas para a companhia de José Lourenço. Pela constância e dedicação notórias, ele vai se destacando no grupo e, pouco a pouco, assume um papel social de gerenciamento, à medida que a comunidade vai aumentando e os trabalhos requerem maior organização. Além dos encargos administrativos da comunidade, Bernardino acumula as funções de decurião e de doutor-raiz, aspecto que vamos destacar neste estudo.

⁶ Poeta, crítico, ensaísta. Doutor em Literatura pela PUC-Rio. Professor do Departamento de Literatura e do Mestrado em Letras da Universidade Federal do Ceará.

⁷ João Curvo Semedo (Monforte, Portugal, 1635 - Lisboa, Portugal, 1719) ocupava posição bastante privilegiada no barroco médico português, e ostentava os títulos de “médico do partido de sua Majestade”, Cavaleiro Professo da Ordem de Cristo, familiar do Santo Ofício e médico dos mais variados estratos sociais.

⁸ De acordo com Câmara Cascudo (2000), essas beberagens são preparadas com ervas, folhar, frutos, cascas e raízes, indicadas, colhidas e manuseadas pelo próprio curandeiro ou por alguém por ele indicado – deve ser alguém de “mãos limpas”, ou seja, de conduta e moral imaculadas. São cozidas e vão para infusão normalmente em cachaça em garrafas que são enterradas ou são postas a serenar, por tempo ritual cabalístico. Seguem fórmulas tradicionais, passadas de geração a geração, ou inovações do próprio prático, descobertas pela ação experimental, ou seja, alguma nova formulação criada, que surtiu bom

feito e que se torna uma especialidade sua. O doente deve seguir rigorosamente as indicações do doutor raiz e acima de tudo crer em sua cura.

⁹ Dessa remanescência depreende-se também o legado cultural dos índios brasileiros, responsável pela contribuição do conhecimento de inúmeras drogas para a farmacologia contemporânea. A figura do doutor raiz confunde-se com a do pajé⁹, por ser considerado como “o médico, o conselheiro da tribo, o padre, o feiticeiro, o depositário autorizado da ciência tradicional” (CASCUDO, 2000, p. 468). Nessa condição, Mestre Bernardino é o nome imediatamente evocado em casos de emergência, a cujos cuidados se entrega, com plena confiança, quem padece. O patrimônio cultural herdado dos povos indígenas constitui inquestionável parcela da medicina popular nordestina, ainda vigorante no sertão, principalmente devido à carência de recursos e às péssimas condições da saúde pública.

¹⁰ Em “Feitiçaria” (SCHMITT, 2006, p.423), Hilário Franco Júnior esclarece a ambigüidade entre os termos ‘bruxa’ e ‘feiticeira’, cuja etimologia remete ao termo francês *sorcellerie*, em variações de tradução. Para a antropologia inglesa, bruxa é aquela que possui “poder mágico pessoal, inconsciente e intransferível”, enquanto a feiticeira detém um “poder adquirido e instrumentalizado”, gerado pelo pacto com o Diabo. Como acepção medieval, que privilegia o pacto demoníaco, opta o medievalista pelo termo feitiçaria. A distinção entre esses dois termos, entretanto, não está bem definida entre os historiadores. Carlos Alberto Nogueira (2004, p. 41-63) dedica um capítulo de seu livro *Bruxaria e História* à conceituação dessas duas categorias de atuação mágica. Para Nogueira, o termo “feiticeira” implica a idéia de “algo feito” e se relaciona com o latim *fatum*, destino. A feiticeira exerce uma tripla função: a de praticante de magia, a de mediadora amorosa e a de intervenção como envenenadora e perfumista, ou seja, através de *veneficium*, de envenenamento e feitiço. Parece consenso entre os historiadores que, no *imaginário* medieval, a feiticeira exerce papel social destacado como detentora do conhecimento para a cura, daí a ressalva de alguns inquisidores para o julgamento daquelas que praticassem a chamada “feitiçaria branca”, ou seja, atuassem frente à coletividade em curas com encantamentos e poções manipuladas em seus “laboratórios”. A feiticeira desfrutava, portanto, de certa credibilidade no seio da comunidade em que agia, e poderia invocar o Diabo, para alcançar os efeitos desejados em sua atuação. Conclui Nogueira, citando Gordon Childe, que “a feitiçaria é um fenômeno social arquetípico – oriundo de antigos sistemas agrícolas de tendência matriarcal, onde a mulher, além de responsável pelo cultivo da terra, serviu também de sacerdotisa de cultos ctônicos e lunares”. Sua ação pode ser julgada herética ou não-herética pelos tribunais inquisitoriais. As bruxas, por outro lado, não realizam rituais, nem utilizam poções, mas são dotadas de poderes psíquicos nocivos aos homens, decorrentes de seu pacto demoníaco. Ambas podem causar o *maleficium*, porém por meios diversos: a feiticeira comanda e a bruxa obedece. As bruxas obtêm seus poderes do conciliábulo que mantêm com o Diabo, portanto sua ação é sempre representativa do grande Mal, por não ser apenas herética, mas por constituir apostasia. Enfático é o emprego da palavra bruxa no livro *Malleus Maleficarum*, embora seu título se refira ao *Martelo das Feiticeiras*, e em diversas passagens seus autores se referem aos dois termos como equivalentes. Parece-nos claro que o termo bruxa foi amplamente difundido pela Igreja medieval, a fim de combater o crime de apostasia e a adoração ao Diabo, perseguição derivada de um dualismo (Deus *versus* Diabo, Bem *versus* Mal) bastante característico da *mentalidade medieval*.

UMA PROPOSTA DE LEITURA PARA O CONTO *SÃO CRISTÓVÃO*, DE EÇA DE QUEIRÓS

Silvio Cesar dos Santos Alves - UERJ¹

Antero de Quental, em *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*, obra publicada em 1890, na *Revista de Portugal* – que tinha Eça como editor –, afirma que a tendência para a qual apontavam os movimentos filosóficos na metade final do século XIX era a busca de uma síntese entre os elementos mais antagônicos que constituíam o pensamento daquele período: as exigências da razão e da imaginação. Esse sincretismo se caracterizaria pelo abandono do dogmatismo dos sistemas, do fanatismo das escolas e por uma conseqüente abertura à recepção de influências cada vez mais ecléticas¹.

Antero acertou ao vislumbrar o movimento do pensamento moderno rumo ao ecletismo – tendência que atinge o clímax com as correntes ditas modernistas do alvorecer do século XX –, mas preferiu permanecer preso aos pressupostos do Positivismo-Naturalismo, principalmente ao idealizar, para a humanidade, um fim baseado na possibilidade do Bem absoluto. Segundo o pensamento de Antero, o universo caminhava rumo à santidade, que seria alcançada pela soberania da razão no pensamento humano e pela eleição da consciência como supremo árbitro das ações do homem.

Eça de Queirós, em sua juventude, compartilhara dessas idéias com Antero e chegara a se oferecer para servir de apóstolo da filosofia do amigo, como ele mesmo diz neste trecho de *Um Gênio Que Era Um Santo*, texto que escrevera em homenagem póstuma ao antigo mestre em 1896:

O seu cuidado, nesse ano formoso em que tanto vivemos nas Águas Férreas, era construir definitivamente a “sua filosofia”, que não queria desenrolar num tratado, mas (como ele dizia, rindo) condensar num catecismo, muito claro, muito simples, todo em aforismos, de quinze ou vinte páginas, que se encadernasse em marroquim, se trouxesse na algibeira como um viático da razão pura. Rindo também, muitas vezes se lamentava de não ter três ou

¹ Doutorando em Literatura Comparada pela UERJ.

quatro discípulo que iniciasse no seu evangelho, e que, depois de o compreenderem finalmente, escrevessem por ele as Epístolas aos Galácios e aos Coríntios. Eu sempre ardentemente me ofereci para ser o seu S. Paulo, afrontar os gentílicos, derramar o Verbo².

Porém, ao atingir a maturidade em seu caminho de evolução intelectual e estética, Eça dá um passo adiante e ultrapassa o amigo e mentor, superando o Positivismo-Naturalismo ao reconhecer que a tirania da razão era incapaz de garantir à humanidade o utópico sonho positivista, que vem desde Voltaire, da possibilidade de se alcançar o Bem absoluto.

Quando se fala no naturalismo queirosiano deve-se lembrar das palavras de Émile Zola, para quem uma obra de arte deveria ser uma tradução nova e direta da natureza, interpretada por um temperamento original – como este afirma no artigo sobre *Edouard Manet*, de 1879³. Dessa forma, a “anatomia do caráter” pregada nas Conferências do Casino por Eça não pode ser entendida como um processo estético baseado na observação exata da realidade, mas sim numa interpretação que o observador tem da realidade observada num determinado estágio de seu desenvolvimento intelectual e estético.

O próprio Eça irá assumir em carta enviada de Newcastle a Ramalho Ortigão, em 1878, a dificuldade que encontrava para pôr em prática os ditames estéticos do Realismo, que nas Conferências do Casino ele declarara ser a “nova expressão de arte”. Ao referir-se à obra que é considerada o marco desse estilo na Literatura Portuguesa, *O Crime do Padre Amaro*, de 1876⁴, Eça irá dizer que o mesmo não fora escrito com base na observação, por meios experimentais e que não se tratava, portanto, de um resumo social⁵. Para alcançar tal resultado era necessário voltar a Portugal para escrever de perto do “grande solo de observação”, mas tal empresa nunca irá se concretizar, como sabemos. Sabemos também que Eça não irá entregar-se “à literatura puramente fantástica” – outra hipótese que o autor cogita para solucionar o seu impasse estético. A crise intelectual por que Eça diz estar passando na referida carta resolver-se-á em favor da escrita baseada em “processos puramente literários”, nos quais ele adotará uma atitude eclética diante das exigências da razão e da imaginação, como é possível observar desde a escrita d’*O Mandarin*, de 1880.

Embora a fase da obra queirosiana mais influenciada pelo naturalismo não obedeça estritamente à corrente cientificista da época, não é possível deixar de reconhecer na base de sua estética três princípios que também fundamentavam a

filosofia positivista e a corrente naturalista: a crença numa Verdade absoluta; a apologia da Razão e da Consciência como garantidoras dessa Verdade; e a denúncia da “degenerescência” humana como meio para se alcançar essa Verdade.

Émile Zola, n’*O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, afirma que os escritores naturalistas submetiam cada fato à observação e à experiência para conquistar a verdade ao desconhecido⁶. Eça de Queirós, já na sua primeira fase, parece suspeitar da impossibilidade desse procedimento estético, mas atribui à sua condição particular a responsabilidade por essa impossibilidade. No entanto, mesmo no seu “imaginado” *O Crime do Padre Amaro*, ele não deixará de se aproximar da escola naturalista ao mostrar, com a personagem *Amélia*, que uma consciência que não é educada por princípios racionais só pode ter um fim trágico. Nesta mesma obra, a situação inversa também estará representada, através da figura positiva do Dr. Gouveia, o médico que dizia não precisar nem de padres, nem de Deus, pois que já tinha um Deus dentro de si que dirigia suas ações: a sua própria consciência. N’*O Primo Basílio*, de 1878, a personagem Luíza, que recebera uma educação frágil, baseada em romances de folhetim, também terá um final trágico. Nesse romance é o personagem Julião quem representará o ideal de consciência positivista.

Porém, esse combate à consciência mal-educada dará lugar a um outro projeto que tem seu germe lançado já em 1880, numa obra em que Eça se diz “em plenas férias estéticas”, portanto, *O Mandarin*. Parece-nos ser esta a primeira obra em que Eça de Queirós ultrapassa as barreiras do Realismo-Naturalismo, embora nunca haja um total rompimento definitivo com a sua ideologia, mas sim uma abertura crítica às tendências estéticas que essa corrente banira da arte. N’*O Mandarin* a consciência falhará em sua função de supremo árbitro e descobrir-se-á que não se está seguro nem mesmo dentro da própria casa. O desejo do protagonista Teodoro é disfarçado por uma série de artifícios que ludibriam sua consciência e lhe permitem apertar a campainha que mataria o mandarim e o tornaria rico. É claro que ele será castigado depois por um forte sentimento de culpa, mas não fará diferença, pois a porta da casa já terá sido arrombada.

Em *Frei Genebro*, publicado em 1894 na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, Eça, assim como fez n’*O Mandarin*, dará outro duro golpe na crença positivista de que a razão e a consciência seriam capazes de salvaguardar o homem do “perigo” e fazê-lo agir virtuosamente. Porém, se n’*O Mandarin* o sentimento de culpa começará a castigar Teodoro após este ter apertado a campainha, em *Frei Genebro* o supremo árbitro sublimará o ato ilícito e nem mesmo tardiamente Genebro será castigado em vida pela

falta que cometera. Tanto numa obra quanto na outra o elemento fantástico tem participação significativa. N' *O Mandarin*, a fantasia proporcionará uma segunda chance a Teodoro, após este ser punido pela própria consciência. Em *Frei Genebro*, porém, o recurso do fantástico criará condições para que Genebro seja punido, após a morte, pela violação a uma lei que sua consciência fizera passar por boa ação. Em vez do Céu – que parecia uma certeza, tamanha era sua confiança na própria santidade –, Genebro acaba sendo mandado para o Purgatório. Mas essa punição só serve para mostrar ao leitor que não se pode confiar na consciência.

Bem antes de Eça, Júlio Dinis, em *Uma família inglesa*, de 1868, já observara que, no tribunal presidido pela consciência, muitas vezes o culpado é tido como inocente e ações ilícitas se passam pelo seu contrário. Num trecho da referida obra, o narrador comenta o ímpeto de Carlos em cumprir aquilo que considerava seu “dever”: ir retratar-se com Cecília, a filha do livreiro de seu pai que ele “conhecera” num baile de máscaras⁷. Mas o narrador deixa claro que o interesse desse personagem era outro, por mais que o mesmo não reconhecesse isso. É o desejo que move Carlos em direção à casa de Cecília, mas algo em sua mente parece compactuar com o que seria uma proibição de sua consciência, ludibriando-a e fazendo Carlos crer-se inocente. Carlos mostrava-se convicto da nobreza de sua ação, mas, segundo o narrador, se esta ação fosse mesmo nobre, ele teria ido se consultar com Jenny, como sempre fazia. Talvez não tivesse ido por medo de sua irmã o fazer ver a verdadeira natureza da visita à Cecília, que algo, em sua mente, esforçava-se para justificar como um nobre dever de cavalheiro, afinal, havia beijado-a no baile e era necessário desculpar-se. A noite anterior à visita, Carlos passara em vigília. Seus propósitos estavam em julgamento. Mas no tribunal da consciência valia-se de um advogado poderoso, a própria razão, que de lá o fizera sair inocente, por ter se resolvido a praticar um ato que o supremo árbitro consideraria ilícito. Ao amanhecer, Carlos, então sem culpa e orgulhoso pela decisão a que chegara, vai à visita.

Porém, enquanto Júlio Dinis fará com que seu personagem tenha de sublimar seu desejo em um amor casto que irá culminar com o casamento – a solução burguesa para o problema do desejo –, o Eça maduro mostrará, n' *O Mandarin* e no *Frei Genebro*, que o homem busca o objeto perdido de forma perversa e a qualquer custo.

Para o entendimento de um conto como o *São Cristóvão* – que só viria a ser publicado postumamente nas *Últimas Páginas*, em 1912 –, no conjunto da obra

queirosiana, é essencial que se considere mais efetivamente essa guinada ideológica na evolução da estética de seu escritor.

Até mesmo o estilo queirosiano sofrerá uma evolução nessa fase. Nas obras ditas naturalistas, em que o predomínio da razão se faz refletir em seu estilo, não é possível contemplar a “bela frase portuguesa”, pois Eça dosa, cuidadosamente, seu impulso oratório com frases entrecortadas, com paradas bruscas e dissonâncias, ordenando as palavras e as sonoridades de uma maneira original, em franca oposição às já consagradas pela tradição portuguesa. Nessa fase de sua obra, Eça parece seguir bem os preceitos de Zola, para quem “O grande estilo é feito de lógica e clareza”⁸.

Porém, em obras como *Frei Genebro* e as demais *Lendas de Santos*, incluindo-se o *São Cristóvão*, Eça abandonará esse desejo consciente de contrariar sua inclinação oratória e, através da multiplicação dos elementos da frase e da amplificação, satisfaz seus “impulsos” retóricos, sem que para isso tenha que renunciar à simplicidade alcançada – com muito esforço – na estrutura sintática de sua prosa. Utilizando agora as grandes estruturas rítmicas, com frases compostas por vários membros, Eça explora com recorrência a amplificação, o ritmo e a repetição, fazendo com que o estilo desta fase aproxime-se da prosa artística. Em alguns momentos, Eça chega a comover pela beleza de seu discurso, que está entre a prosa e a poesia. Para Ernesto Guerra Da Cal, em *Língua e Estilo de Eça de Queirós*, o estilo dessas últimas obras estaria no domínio da “belle prose”, isto é, aquela que “trata a palavra, a matéria-prima, como uma substância por si mesma suscetível de beleza”⁹.

A superação das tendências de escola leva Eça de Queirós a busca por um equilíbrio entre a prosa e a poesia. A sua prosa ganha em expressividade com os recursos da poesia, por ter qualidades de poesia. No artigo *O Francesismo*, ele criticará a poesia francesa de seu tempo por apresentar as qualidades da prosa e, ao comparar as características essenciais das literaturas francesa e portuguesa, acabará por definir as duas tendências antinômicas de seu estilo: *inteligência e imaginação*¹⁰. Ainda nesse artigo, Eça reclamará a síntese entre *inteligência e poesia* na literatura de seu tempo, dizendo que as mesmas “raramente vão juntas”¹¹.

Nas obras publicadas e escritas entre as décadas de 80 e 90, é possível perceber essa síntese de tendências diversas, quase sempre antagônicas, amalgamadas de forma eclética. Ernesto Guerra Da Cal atribuirá esse ecletismo no estilo da maturidade queirosiana às múltiplas influências sofridas por esse escritor em sua vida de exilado

consular, sobretudo na Inglaterra e na França. Eça teria feito de sua língua um organismo vivo que se enriquecia com as influências a que era exposto, sem perder seu traço pessoal, e constituindo um estilo harmônico, apesar da diversidade das influências sofridas¹².

Do realista-naturalista que se lastimava por não estar próximo ao terreno de observação para produzir suas obras pelo processo experimental, veremos, na carta, de 1884, que servira de prefácio à edição francesa d'*O Mandarin*, enviada ao diretor da *Revue Universelle Internationale* de Paris, e, principalmente, no artigo *Positivismo e Idealismo*, de 1893, um Eça defensor dos direitos da imaginação e da fantasia em arte. Nesse último artigo, dirá que a causa da revolta generalizada antipositivista que vê em seu tempo “está toda no modo brutal e rigoroso com que o positivismo científico tratou a imaginação, que é uma tão inseparável e legítima companheira do homem, como a razão”¹³.

Ramalho Ortigão, em *Almanaque das senhoras para 1893*, diz que o fim do Naturalismo deveu-se ao fato de os homens de gênio terem-no levado à perfeição e aponta Eça de Queirós como aquele quem primeiro anunciou o fim dessa escola¹⁴. Para Hauser, em *História Social da Arte e da Literatura* (2003), a crise do Naturalismo era um sintoma da crise do Positivismo, que se manifesta por volta de 1885. Mas “O que é que as pessoas não podiam perdoar no naturalismo ou fingiam ser incapazes de perdoar?”¹⁵, indaga Hauser. A resposta ele dá logo em seguida:

O naturalismo, afirmava-se, era uma arte indelicada, indecorosa e obscena, a expressão de uma insípida filosofia materialista, o instrumento de uma canhestra e opressiva propaganda democrática, uma coleção de enfadonhas, triviais e vulgares banalidades, uma representação da realidade que, em seu retrato da sociedade, descrevia tão-somente o animal selvagem, voraz, predador e indisciplinado que existe no homem, e apenas obras de desintegração, a dissolução de relações humanas, a corrosão da família, da nação e da religião, em resumo, era destrutivo, perverso e hostil à vida¹⁶.

Mostrando uma evolução em relação ao seu posicionamento estético inicial, Eça de Queirós, no *Prefácio do “Brasileiro Soares”* de Luís de Magalhães, publicado em 1886, valorizará uma visão mais contemplativa e cheia de longanimidade para com os homens e, em vez de pintar-lhes apenas o feio e o mau, como recomenda no *Prefácio dos Azulejos do Conde de Arnoso*, que, contraditoriamente, é também de 1886, exaltará um obra em que figurará “um homem, um mero homem, nem ideal nem bestial, apenas humano: talvez capaz da maior sordidez, e talvez capaz do mais alto heroísmo”¹⁷. Já não

mais falava aqui o justiceiro destruidor de monstros das *Farpas*, que investia contra tudo que divergisse de seu ideal, como irá reconhecer na “Advertência à 1ª edição” de *Uma Campanha Alegre*, de 1890. As palavras de Eça no *Prefácio do “Brasileiro Soares”* revelam uma forma de humanismo de natureza contraditória, que não pode mais produzir nem anjos, nem demônios, mas sim homens com vícios e virtudes, com defeitos e qualidades, assim como era o Portugal de sua época, e assim como será descrito – por Tito, pelo Padre Soeiro e por João Gouveia – o personagem Gonçalo Mendes Ramires no último capítulo d’*A ilustre casa de Ramires*¹⁸.

Arnold Hauser, ainda em sua *História Social da Arte e da Literatura* (2003), diz-nos que os mesmos que pregavam o fim da ciência e do Naturalismo, os “inimigos do racionalismo”, esperavam que um revigoramento do espiritualismo e da religiosidade trouxesse consigo um renascimento intelectual¹⁹. O resultado disso, segundo esse autor, é que “As pessoas dizem bobagens acerca dos mistérios do ser e das profundezas da alma humana; ao racional chamam insípido e querem explorar e predizer o desconhecido e o incognoscível. Professam uma crença na renúncia ao mundo, em ‘ideais ascéticos’...”²⁰.

Revelando uma natureza tão eclética quanto contraditória na nova fase de sua estética, Eça, apesar da crítica que faz ao naturalismo e ao positivismo, e da defesa que faz da imaginação, da fantasia e da metafísica em seus textos metaficcionais, reconhecerá, no artigo *Positivismo e Idealismo*, que ao homem

também já não é possível que, com a experiência de todos os confortos, e ordem, e fecundas e úteis verdades, que em torno dele, e para sua grandeza e segurança, estabeleceu a razão, ele lhe fuja de todo e se abandone completamente, como na remota Meia-Idade, à direção ondeante e quimérica da [...] imaginação²¹.

Eça manterá, em toda a sua evolução estética, a posição inequívoca em relação a qualquer possibilidade de ameaça ao livre-pensamento. Ainda permanecerão, em suas obras, o anticlericalismo e a suspeita por certas ondas de espiritualismo oportunista. Esta posição cética e desconfiada em relação ao espiritualismo dos tempos será muito bem ilustrada no artigo *O “Bock Ideal”*, de 1893, em que Eça critica, com grande ironia, a influência espiritual do Sr. de Vogue na sociedade parisiense:

O Sr. Melchior de Vogue é hoje uma alma muito em voga em Paris. A sua influência espiritual vai desde as escolas até aos salões. A Academia Francesa já o acolheu como um mestre. Em certas *brasseries* mais idealistas do *Quartier Latin*, exerce a supremacia remota de um profeta fidalgo e

delicado, que ensina do alto da sua nuvem. E, moralista eminentemente parisiense, tem tanta clientela da *Revue des Deux Mondes* como nesse considerável *Chat Noir*, que tão habilmente mistura no seu programa de literatura e de arte o misticismo e o canalhismo²².

No já citado *Positivismo e Idealismo* e n’O “*Bock Ideal*”, que também é de 1893, a maior preocupação do escritor do *São Cristóvão* parece ter sido o acirramento das tendências espiritualistas que exasperavam o sentimento religioso e estabeleciam os dogmas da religião, ou o irracionalismo místico como caminhos para a salvação de todos os males da vida. Eça temia que o livre-pensamento fosse amputado por uma teocracia católica, ou mesmo ver inteligências dominadas por

uma outra e renovada ansiedade de descobrir, neste complicado universo, alguma coisa mais alta, do que a que força e matéria; de dar ao dever uma sanção mais alta, do que a que lhe fornece o código civil; de achar um princípio superior que promova e realize, no mundo, aquela fraternidade de corações e igualdade de bens, que nem o jacobinismo nem a economia política podem já realizar [...]”²³.

Ainda em *Positivismo e Idealismo*, ao prever os próximos acontecimentos dessa crise intelectual e espiritual que afetava a Europa no final do século XIX, Eça diz que “sobre muitos problemas que a ciência não pôde ainda resolver, se vai exercer, como um socorro imprevisto, a acção da fé, duma fé renovada e transformada, acomodada às exigências da civilização e da própria ciência, que poderá ser chamada de neocristã”²⁴. Segundo Leonel Ribeiro dos Santos, em *Antero de Quental – Uma visão moral do mundo*, esse “cristianismo completado pela ciência da realidade – é o novo misticismo ético, essa espécie de “budismo do Ocidente”, para o qual, a partir do ano 1876, cada vez mais se encaminha o pensamento de Antero”²⁵.

Eça nos contará, em *Um gênio que era um santo*, que Antero já teria entendido que “A consciência é uma outra ilusão, uma modalidade efêmera, pois que nada de eterno se pode nela realizar”²⁶, mas, para um homem com a sua formação, a vida precisava ser justificada por “alguma coisa de eterno”, por algum “fantasma”, alguma “ilusão”. Nesse mesmo texto, ao referir-se aos últimos dias de produção intelectual do amigo, Eça afirma que “É seguindo fantasmas, através do ‘palácio encantado da Ilusão’, que afinal se vem repousar deliciosamente na paz do Senhor”²⁷. Eça, com uma ironia fina, dirá, ainda nesse texto de singular beleza poética, que Antero chegara a tal repouso “escutando, com uma atenção mais grave, mais crente, aquela voz da consciência, que

tanto tempo desconhecer, e que apesar de todos os desenganos e sempre *em segredo protesta e afirma o Bem*”²⁸. Segundo Eça, a lei moral da filosofia anterior

consistia em renunciar a tudo quanto limita e escraviza o espírito – egoísmo, paixões, vaidades, ambições, contingências, materialidades do mundo – e em procurar a união do espírito, assim libertado e limpo de todo o pesado lodo terreno, com o seu tipo de perfeição que usualmente se chama “Deus”. Essa união, em que a vontade limitada se dissolve na vontade absoluta, será tanto mais eficaz quanto mais completa for a renúncia a tudo o que é egoísta, particular, individual. E só pela união com o Ser-Perfeito, de que essa renúncia é instrumento e condição, se realiza o Bem, o Bem supremo, fim verdadeiro de toda a vida, fim divino a que tende o Universo. Em resumo, a lei moral do homem é o constante aperfeiçoamento e a progressiva santidade²⁹.

Eça não podia ver este Bem para o qual Antero diz caminhar a humanidade, não num tempo em que seu próprio país passava por um dos momentos mais difíceis de sua história; não quando a Europa passava por uma forte crise de intolerância que ameaçava o bem mais importante do homem moderno (o livre pensamento); e menos ainda quando o egoísmo perverso produzia cada vez mais miséria e sangue, destruindo todos os sonhos de igualdade, liberdade e fraternidade. Essa tese de evolução da humanidade rumo ao “Bem” absoluto, ao passo que mantinha Antero preso ao Positivismo, ligava-o às correntes místicas e espiritualistas que insurgiam contra o próprio positivismo, numa espécie de sincretismo que parecer inspirado as previsões feitas por Eça em *Positivismo e Idealismo*.

Em *Eça de Queirós e a Questão Social*, de 1949, Jaime Cortesão tenta fazer uma aproximação entre o Eça de Queirós da maturidade e Antero de Quental que se envereda pelo misticismo, ao propor que a santidade mística de Cristóvão seria uma consequência da influência da filosofia de Antero sobre Eça:

Certamente, sem Antero de Quental e “As tendências gerais da Filosofia na segunda metade do século XIX”, sem a profunda influência moral e intelectual que o Santo-filósofo exerceu sobre ele, Eça de Queiroz não teria ousado o *S. Cristóvão*. Mas o que em Antero fora mística, de ordem metafísica, volveu-se em Eça de Queirós mística religiosa. É ocasião de lembrar de novo que Antero concluía aquele ensaio com estas palavras: “Se, pois, só a perfeita virtude, a renúncia a todo o egoísmo define completamente a liberdade e se a liberdade é a aspiração secreta das coisas e o fim último do universo, concluamos que a santidade é o termo de toda a evolução e que o universo não existe, nem se move senão para chegar a este supremo resultado”³⁰.

Visto pelo olhar de Jaime Cortesão, o *São Cristóvão* seria uma obra em que elementos do historicismo, do idealismo, do franciscanismo e do socialismo cristão, se

amalgamariam numa nova mística laica, pragmática e imediata, que transformaria a fé civil em ideal religioso, isenta, porém, de toda confissão e fé dogmática. Cristóvão seria então o símbolo da vitória da consciência sobre o mundo, através de um processo de renúncia baseado no amor cristão, que deveria se estender a toda a humanidade.

António Sérgio, em *Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Eça de Queirós*, do volume VI dos *Ensaio*s, de 1946, afirma que Cristóvão é o santo perfeito de Eça: “Que jornada a sua? A da caridade ativa para a militante; a do serviço dos pobres para a insurreição pelos pobres”. Segundo António Sérgio, com Cristóvão Eça preenche uma lacuna que havia em seus romances, pois nesse santo teria objetivado “seu ideal mais alto”, “sua aspiração mais íntima”³¹.

Assim como Cortesão, António Sérgio também vai identificar o Eça das lendas de santos, com o pensamento do Antero de Quental das “*Tendências*”. Ele diz que o “Eça-Antero”, que seria mesmo o “Eça-Eça”, é o que resolve o problema moral em sua obra, acrescentando a mesma um personagem que corresponde ao seu ideal de consciência, a consciência de Cristo, numa referência ao fim que Eça propunha para a “Ordem dos Mateiros”, em *Um Gênio Que Era Um Santo*. Esse personagem seria Cristóvão e, segundo o autor dos *Ensaio*s:

A tese filosófica da Revolução pelo Santo, da revolução pelo Amor, como supremo exemplar do procedimento humano; a de que o sentir revolucionário é de natureza mística, e procede de qualquer coisa que é essencial no Mundo: Eis a última palavra que nos legou Queirós, e que resolve o problema psicológico-ético que subjaz ao conjunto dos seus romances³².

O personagem Cristóvão, de acordo com esses autores, satisfaria às aspirações mais ideais de santidade encontradas no “nevoeiro místico” que encobria a Europa no final do século XIX, incluindo-se aí, inclusive, a filosofia de Antero de Quental, que estabelecia a consciência como a principal responsável pela concretização dessas utópicas aspirações de santidade.

O nosso ponto de vista vai divergir de toda esta crítica por crermos que Eça, em sua maturidade, questiona as certezas do Realismo-Naturalismo e propõe a derrocada da consciência de sua posição de supremo árbitro das ações humanas, devido ao reconhecimento da existência de uma força indomável na mente do homem, com poder para interferir em suas decisões, e contra a qual é inútil qualquer tipo de educação, porque a sua ação se dá fora dos limites da consciência.

É claro que a força do desejo é evidenciada nas obras da fase anterior, mas a principal diferença entre os romances iniciais e as obras da maturidade é que nesta fase Eça não verá mais esse desejo, essa debilidade da razão, esse furo da consciência como uma degenerescência, como o mal a denunciar, a condenar e a castigar com as bengaladas de homem de bem, mas como uma condição natural do homem, antecipando as conclusões a que a psicanálise chegaria alguns anos depois e de forma mais sistemática, com a descoberta de uma dimensão inconsciente da mente humana. A partir desse ponto de vista, entendemos que uma leitura às avessas do conto *São Cristóvão* revelará sua coerência com a guinada estética que ocorre na obra queirosiana entre as décadas de 80 e 90.

Entendemos que a santidade de Cristóvão possa ser interpretada à luz das principais doutrinas, espirituais e filosóficas, que influenciaram a segunda metade do século XIX. Portanto, uma leitura franciscana, budista, socialista, até mesmo uma interpretação baseada num ideal de santidade que o século XIX começava a redescobrir no “nevoeiro” de espiritualismo que o encobria, influenciado pela Teoria Mística pregada por Mestre Eckhart no século XIV – tempo em provavelmente se passa a ação do *São Cristóvão* –, também teria o seu lugar nessa obra. No entanto, cremos que Eça só tenha usado o ecletismo filosófico e teológico que caracterizara a cultura européia no fim do século XIX, para evidenciar sua visão de humanismo da maturidade.

Émile Zola, em *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, faz a seguinte afirmação acerca da estética naturalista: “Nós experimentamos; isso quer dizer que devemos durante muito tempo ainda empregar o falso para chegar ao verdadeiro”³³. A afirmação do mestre do Naturalismo parece-nos ter sido a orientação seguida por Eça para demonstrar a inviabilidade da hipótese estrutural do próprio naturalismo e do positivismo, segundo a qual o homem, e numa escala mais ampla, a humanidade, atingiriam o Bem em função da soberania da consciência e da razão em seus atos decisórios. Como já afirmamos aqui, Eça não rompeu completamente com o Naturalismo. Uma das questões fundamentais que orientaram seus romances naturalistas fora o anticlericalismo e, mesmo na fase mais madura de sua obra, Eça manteve sua posição inicial acerca da religião. Desta forma, o misticismo de seu protagonista não nos parece outra coisa senão uma falsa hipótese a ser experimentada no conto *São Cristóvão*. Eça emprega uma hipótese que considera falsa, ao possibilitar a existência de uma santidade que satisfazia os ideais ascéticos das correntes espiritualistas do século XIX – pregados, inclusive, pela filosofia de Antero de Quental

–, para que o leitor mesmo chegue à conclusão, por falta de verossimilhança, de sua inviabilidade. Eça emprega o que considerava falso (a santidade com base na consciência), para, enfim, provar o que julgava ser verdadeiro (o homem estava marcado por algo que não permitia a sua consciência, ser absolutamente racional em suas decisões).

No conto *São Cristóvão*, temos a história de um filho de servo que se torna santo em plena Idade Média através da ação caridosa e militante. Porém, muito além de uma simples história exemplar – como quer a crítica mais tradicional –, o que nos parece ser o objetivo em causa nessa obra é provar a antítese nela subjacente, ou sua tese de fundo (nem mesmo num tempo livre ainda das injunções sócio-econômicas do século XIX – o século XIV, que alguns consideram o “acordar dos servos oprimidos” –, o eclético ideal de santidade aspirado pela inteligência européia no fim do século XIX, baseado na intervenção da razão e da consciência nas ações humanas, seria capaz de alargar a prática do Bem na humanidade e conduzi-la à santidade).

O mundo no qual Cristóvão vive não mostra nenhuma evolução para o Bem, as pessoas ajudadas por ele não demonstraram nenhuma elevação espiritual. Ao contrário, a força de Cristóvão sempre acaba sendo alvo do egoísmo alheio e meio para que os ajudados por ela melhorem materialmente a qualidade de suas vidas, sem, no entanto, retribuir o bem que lhes é feito. Não se pode dizer que houve uma mudança espiritual nos *jacques*. Se Cristóvão os deixasse antes da matança, será que eles não voltariam a saquear? Segundo Edgard Marques, em *Interpretação espiritual de Eça de Queirós*, “na concepção de Eça – e nisto demonstra estar a par do ideal do seu espírito realista – o mundo onde as sociedades se agitam está longe, muito longe de ser perfeito. Cristóvão só colhe a ingratidão, só esbarra com deformidades”³⁴. Este crítico conclui seu pensamento fazendo, com muita propriedade, uma afirmação que nos mostra o quanto Cristóvão era estranho àquele mundo no qual nascera: “Mas o que importa? Se ele se beneficia a si, beneficiando os outros! Não sente as suas próprias dores, para sentir as dores dos outros, só pelos outros sofre, só tem capacidade em si para o sofrimento alheio”³⁵.

Cristóvão só era querido enquanto era útil. O narrador o provê de força suficiente para realizar o trabalho alheio, e, mesmo quando essa força cai abatida, é a intervenção do sobrenatural que a regenera. O autor parece querer esgotar a contra-argumentação do leitor com a quantidade das boas ações praticadas pelo protagonista que não alcançam um retorno espiritual, ou moral. Independente da entrega que

Cristóvão faz de si ao próximo, a resposta quase sempre vem em forma de ingratidão. Acreditamos que a “perfeição” de Cristóvão, em oposição à “imperfeição” do mundo que o cerca, só tenha a função de mostrar o quanto a sua existência é inverossímil, configurando um verdadeiro exotismo ontológico. A “perfeição” de Cristóvão, diante de uma humanidade que não conhece o “Bem” absoluto, acaba revelando-se uma falácia.

Outra falácia é a tentativa de se relacionar Cristóvão a alguma religião – o que é outra característica da crítica mais tradicional –, pois como afirma Edgard Marques, em sua já referida obra, Cristóvão

desconhece qualquer máxima de qualquer religião, e desconhece qualquer prece de qualquer doutrina, não compreende a luta com o demônio, que não sente, nem tem as visões dos santos, que por isso mesmo não aceita: boceja com lentidão perante as penitências, assiste ingenuamente à missa da magia negra, não é tocado pelo desprezo dos homens, nem pelas tentações do diabo³⁶.

O que torna a existência de Cristóvão inverossímil não é a intervenção do sobrenatural na vida do personagem, desde a anunciação de seu nascimento até a sua morte e salvação, mas o caráter absoluto de seus valores, que podem ser vistos em qualquer homem, desde que de forma relativa.

Cristóvão é um personagem que só pode existir como ideal e, nesse sentido, corresponderia ao Ser-tipo de Antero de Quental. Num diálogo imaginado com a obra filosófica do amigo, presa, ainda, ao Positivismo, Eça parece querer dizer que o homem tem como principal característica a ambigüidade, a contradição, pois é a santidade “perfeita” de Cristóvão que lhe retira toda a humanidade. Para começar, Cristóvão não tem desejos. É como uma casca, um corpo oco, um instrumento a serviço de quem quer que seja. A consciência de Cristóvão é livre de desejos e de conflitos. Cristóvão não pode escolher entre o bem ou o mal, pois representa o próprio “Bem”. Se pudéssemos considerar o bem de forma absoluta, sem a possibilidade de seu contrário, esse seria Cristóvão.

Entendemos que, na maturidade, nem Eça, nem Antero tenham permanecido fiéis à “razão pura”, embora Antero ainda a considere soberana em sua filosofia. Porém, enquanto Eça de Queirós adotava um posicionamento eclético em relação ao Positivismo e ao Idealismo, e questionava a soberania da razão face à força do desejo, Antero, que também teve sensibilidade para antever o sincretismo intelectual finissecular e reconhecer a importância da metafísica no pensamento filosófico,

deixava-se influenciar pelas tendências espiritualistas com que Eça tanto se preocupava, aderindo a uma forma de pensamento híbrida, concatenada por elementos do misticismo cristão, do budismo, e do positivismo. Discípulo de Antero ao iniciar-se nas doutrinas positivistas, Eça ultrapassara os limites desse sistema, questionando seu caráter ortodoxo, e aceitando as inovações finiseculares que não ameaçavam o livre-pensamento, como a valorização da imaginação – que ele identificava com a metafísica, sem nunca ter se deixado atrair pela espiritualidade dos tempos. O aporte de temas religiosos e de elementos fantásticos à obra de Eça faz parte do rompimento com a ortodoxia naturalista, um rompimento crítico que não pode ser confundido com uma conversão religiosa ou com um retorno ao romantismo.

REFERÊNCIAS

CORTESÃO, Jaime. *Eça e a questão social*. Lisboa: Seara Nova, 1949.

DINIS, Júlio. *Uma família inglesa*. Coleção Clássicos da Literatura Portuguesa. Porto: Porto Editora (Biblioteca Digital), 2007. Disponível na internet em: <http://www.portoeditora.pt/bdigital/pdf/NTSITE99_FamIngl.pdf> Acesso em: 02 jul. 2007.

GUERRA DA CAL, Ernesto. *Língua e estilo de Eça de Queirós*. Trad. De Estella Glatt. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 1969.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARQUES, Edgard. *Interpretação Espiritual de Eça de Queiroz*. Lisboa: Livraria Editora Guimarães & C.^a, s/d.

ORTIGÃO, Ramalho. *Almanaque das Senhoras para 1893*. Lisboa, Ano XXIII, 1893, p. 12-13. *PARIS, 1900*. Porto: Centro Português de Fotografia, 2000.

QUEIRÓS, Eça de. *A ilustre casa de Ramires*. São Paulo: Klick Editora, s/da.

QUEIRÓS, Eça de. À propósito de *O Mandarim*. In: *O Mandarim*. São Paulo: Editora Scipione, 1994.

QUEIRÓS, Eça de. *Obras de Eça de Queirós*. Volume II. Porto: Lello & Irmão – Editores, s/db.

QUEIRÓS, Eça de. *Obras de Eça de Queirós*. Volume III. Porto: Lello & Irmão – Editores, s/dc.

QUEIRÓS, Eça de. *O crime do padre Amaro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/dd.

QUEIRÓS, Eça de. *O Mandarin*. São Paulo: Editora Scipione, 1994.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: Editora Scipione, 1994.

QUEIRÓZ, Eça de. *O suave milagre*. São Paulo: Clube do Livro, 1973.

QUEIRÓS, Eça de. *Vidas de Santos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

QUENTAL, Antero de. *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

SANTOS, Lionel Ribeiro. *Antero de Quental – Uma visão moral do mundo*. Lisboa: IMPRENSA NACIONAL-CASA DA MOEDA, 2002.

SERGIO, Antonio. Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Queirós. In: *Ensaio*. Tomo IV. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1946, p. 55-115.

ZOLA, Emile. *A batalha do impressionismo*. Tradução de: Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. [s. l.]: Editora Perspectiva, s/d.

NOTAS

¹ Quental, 1991, p. 58.

² Queirós, s/da, p. 1558.

³ Zola, 1989, p. 66.

⁴ *O crime do padre Amaro* foi publicado inicialmente na Revista Ocidental entre 15 de fevereiro e 15 de maio de 1875. Esta primeira versão foi drasticamente recusada por Eça. Em 1876, saiu a primeira edição em livro (segunda versão). E em 1880 saiu a segunda edição em livro (terceira versão da obra), que “é quase o dobro da anterior; tendo sido revista em Bristol, de outubro de 1878 a outubro de 1879”. Em 12 de dezembro de 1878, Eça escreveu ao seu editor: “O Pe. Amaro é um romance novo. Pode sem receio anunciá-lo como tal: mais, é um romance bien autrement interessante que o Po. Basílio.” A terceira edição em livro é de 1889: “com variantes relativamente à anterior, não foi revista por Eça, segundo a opinião de Helena Cidade Moura”. (Ver: MATOS, A. Campos. *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2 ed. revista e aumentada. Lisboa: Caminho, 1988. p. 242-244).

⁵ Queirós, s/dc, p. 519-20.

⁶ Zola, s/d, p. 59-60.

⁷ Dinis, 2007, p. 192-93.

⁸ Zola, s/d, p. 59-60.

⁹ Guerra Da Cal, 1969, p. 65.

¹⁰ Queirós, s/db, p. 822-23.

¹¹ Queirós, s/db, p. 826.

¹² Guerra Da Cal, 1969, p. 67-8.

¹³ Queirós, s/db, p. 1499.

-
- ¹⁴ Ortigão, 1893, p. 12-13.
¹⁵ Hauser, 2003, p. 908.
¹⁶ Hauser, 2003, p. 908.
¹⁷ Queirós, s/db, p. 1447.
¹⁸ Queirós, s/da, p. 369-70.
¹⁹ Hauser, 2003, p. 906.
²⁰ Hauser, 2003, p. 909.
²¹ Queirós, s/db, p. 1501.
²² Queirós, s/db, p. 1535.
²³ Queirós: s/db, p. 1498.
²⁴ Queirós, s/db, p. 1501.
²⁵ Santos, 2002, p. 145.
²⁶ Queirós, s/db, p. 1553.
²⁷ Queirós, s/db, p. 1560.
²⁸ Queirós, s/db, p. 1555.
²⁹ Queirós, s/db, p. 1556.
³⁰ Cortesão, 1949, p. 192-93.
³¹ Sérgio, 1971, p. 114-115.
³² Sérgio, 1971, p. 115.
³³ Zola, s/d, p. 63.
³⁴ Marques, s/d, p. 211.
³⁵ Marques, s/d, p. 211-12.
³⁶ Marques, s/d, p. 212.

POSSESSÃO: O CONFLITO IDENTITÁRIO. ASPECTOS DO TRANSE E DA POSSESSÃO DO COLONIZADO, EM “O OUTRO PÉ DA SEREIA”, DE MIA COUTO

Silvio Ruiz Paradiso - UEL¹

1. COLONIZAÇÃO, INVASÃO E POSSESSÃO

Any study of the colonial world should take into consideration the phenomena of dance and of possession. (FANON, 1961 ,p.44)

A *possessão*, estado de possesso, que coincidentemente também é sinônimo para colônia (LUFT, 2001, p.531) é uma condição em que certas pessoas acreditam estar sendo controladas por demônios, espíritos ou entidades dos mais variados tipos. É uma crença bastante comum em varias religiões e seitas, desde crenças tribais de natureza primitiva a várias igrejas cristãs neopentecostais modernas.

Casos de *possessão* eram conhecidos na antiguidade clássica, mas era o “demônio de Sócrates” e não deve ser classificado como um caso de automatismo sensorial. Em nossos dias, são relatados pela maior parte da Ásia, África e Polinésia, parecendo também ocorrer na América.

Logo, *possessão* é o controle do corpo e da mente humana por um suposto espírito (divindade, força, deus, demônio, gênio etc) alienígena, que de um ponto de vista antropológico pode ser convenientemente classificado como: (a) sugestivo/intencional, (b) demoníaca, (c) patológica, de acordo com o entendimento da razão ou o efeito da invasão espiritual da pessoa possuída. Assim, da mesma forma que o estupro é uma imagem simbólica da colonização (LOOMBA, 1998), a *possessão* torna-se um fenômeno metonímico da própria invasão colonial, no qual o indivíduo

¹ Mestrando em Estudos Literários e Diálogos Culturais da Universidade Estadual de Londrina – UEL. Membro dos grupos de pesquisa “Afrodescendentes na literatura” da UFMG/Uel e “Literatura e Minorias étnicas” CESUMAR. Membro do Núcleo de Estudos Afro-Asiáticos e Laboratório de Estudos da Religião e Religiosidade UEL. E-mail: silvinhoparadiso@hotmail.com

posseço é a própria colônia, invadia por um ser desconhecido que toma posse de tudo o que é seu. Mas nem sempre o invasor é desconhecida, às vezes, a divindade que assume o corpo do posseço é seu protetor, ou deus particular, que apenas reforça seu poder nato, transformando-o em um ser plural (dois em um).

Em *O outro pé da sereia* (2006) vemos casos de transe e possessões que variam de grau e importância. Todavia, em todos os casos sempre é a imagem de N. Senhora que rodeia os posseços. A imagem traz um poder que abala a fisiologia e a psique dos que a ela possuem, como podemos observar na cena: “porem no momento em que abraçou a Virgem, o pastor sentiu-se tomado por uma tontura e zonzou pelo espaço como um bêbado [...] dançava com a estátua” (COUTO, 2006, p.38).

O transe em que Zero mergulhou será mais bem observado em outros dois casos no romance, o da esposa Mwadia Malunga e do escravo Nimi Nsundi.

2. POSSESSÃO, AMBIVALENCIA COLONIAL, IDENTIDADE E RESISTÊNCIA

O fenômeno da possessão é, quase certamente, uma forma de dissociação da personalidade em que muitos dos sintomas observados podem ser considerados de natureza histórica. Aqueles que têm uma dissociação apresentam uma perturbação dos processos de ideação, que ocorrem de forma espontânea e sem que o indivíduo tenha condições de relacionar coerentemente as partes com o todo. É como se, em uma personalidade aflorasse, de repente, outras personalidades muito diferentes, cada qual com um comportamento próprio, bem semelhante ao conflito identitário presente nas colônias invadidas.

Uma das armas do nativo é a pantomima desorganizada. Esta desintegração da personalidade, esta cisão e dissolução, tudo isso cumpre uma função primordial no organismo do mundo colonial, a dupla identidade, o ser binário, dúbio, dialético, híbrido, etc. (FANON, 1961, p. 45). Nesta ambivalência colonial, no qual a imagem pura e una é ilusória, a transição de identidades do posseço é um elemento de resistência, pois anula por momentos a dialética Outro/ outro.

O sincretismo e a invocação de seres do além (possessão intencional) são apenas convocações de ‘mais um’ para a guerra. E nesta Guerra, o indivíduo multiplicado (dois em um) sai ganhando frente ao invasor. A possessão é um fenômeno subversivo que

altera o discurso de alteridade, ferindo as identidades e anulando as supostas imagens pré-determinadas do “quem é quem no mundo colonial”

[...] They make use of that last resort – possession by spirits. Formerly this was a religious experience in all its simplicity, a certain communion of the faithful with sacred things; now they make of it a weapon against humiliation and despair; Mumbo-Jumbo and all the idols of the tribe come down among them, rule over their violence and waste it in trances until it is exhausted. At the same time these high-placed personages protect them; *in other words the colonized people protect themselves against colonial estrangement* ² [...] (SARTRE *apud* FANON p. 1961, p.p 16, 17) (grifo nosso)

Desta forma, analisaremos dois momentos do romance o *Outro pé da Sereia* que revela as duas faces do processo de possessão – no período colonial, como Nimi Nsundi e do período pós-independência com Mwadia Malunga.

3. A POSSESSÃO DE NSUNDI

A cena inicia se com Nsundi tocando a *Mbira*, pequeno xilofone feito numa cabaça, com teclas metálicas, o maior símbolo da cultura Xona. “*Mbira* became the most popular type in Zimbabwe by the end of the twentieth century. Shona *mbira* is performed primarily for collective religious ceremonies for the ancestors³ (ZELEZA; EYOH, 2002, p.373). O instrumento migrou para Moçambique junto com seus tocadores e sacerdotes. O uso religioso da *Mbira* é observado no trecho “não fazia uso dos tambores nem das *mbiras* para convocar os espíritos” (COUTO, 2006, p. 16). O trecho anterior refere-se a Zero, marido de Mwadia que já cristianizado (?) nega-se a usar o instrumento que convoca os espíritos.

Mas, o escravo Nsundi tocava *mbira*, pois aquilo pertencia a sua identidade religiosa: “Era Nimi Nsundi que tocava *mbira*. O negro violava, de novo, a interdição de cantar, dançar, tocar. O som ampliado pela pequena cabaça ecoava no porão [...]” (*ibidem*, p.202). Aqui observamos que não é só a maestria de Mia Couto em usar jogos

[...] Que fazem uso desse último recurso - a possessão por espíritos. Antigamente isso era uma experiência religiosa em toda a sua simplicidade, uma certa comunhão dos fiéis com as coisas sagradas, agora que fazem dela uma arma contra a humilhação e desespero; Mumbo-Jumbo e todos os ídolos da tribo descer entre eles, a regra mais sua violência e desperdiçá-lo em transe, até que seja esgotada. Ao mesmo tempo, estes alto-colocados personagens protegê-los, em outras palavras, os povos colonizados se protegem contra a alienação colonial.

³ Mbira tornou-se o tipo (de instrumento) mais popular no Zimbabwe no final do século vinte. Mbira Xona foi primariamente tocada em cerimônias religiosas coletivas em homenagens aos ancestrais. (Tradução nossa)

de palavras (violava/ tanto para violar uma regra como para o dedilhar os cordões da Mbira), mas observamos a sua capacidade de em poucas palavras expor a situação da Nau:

- Eram proibidas manifestações religiosas dos colonizados;
- Os escravos ficavam em um local segregado dos demais (porão);
- Nsundi era subversivo;
- Nsundi sabia usar a Mbira; etc.

Mas é nos trechos seguintes que observaremos a maior caracterização da cena, a de que Nsundi podia ser ponte entre os mundos dos vivos e dos mortos:

A harmonia da mbira semeava uma estranha tranqüilidade. À medida que tocava, porém, Nimi Nsundi ia ficando tenso, quase possuído. Depois, olhando melhor, os portugueses repararam: em redor da cabaça se espalhava um líquido. Primeiro, pareciam gotas de suor. Não eram. Era sangue que lhe escorria dos dedos.

- Pára de tocar, Nimi Nsundi!, ordenou D. Gonçalo.

- Os seus dedos já estão em carne viva, avisou Antunes.

O homem, em transe, não escutava. (COUTO, 2006,p.203)

O frenesi do transe/possessão flagelava o corpo do escravo que se transformava em dois. Naquele momento o escravo era Nsundi e ao mesmo tempo a deusa Kianda.

A proibição de tocar, cantar e dançar esta intimamente ligada às ordens dadas por Antunes e Gonçalo ao escravo, quando este entrava em êxtase. Em 1560, Portugal já colonizara Angola e outras partes da África. As manifestações anímicas dos africanos já eram de conhecimento da coroa e do Clero português. Mais de 50 missões católicas dedicaram em “civilizar” os negros angolanos, desde os anos de 1574 e 1890 (?) (ARCHER, 1957).

Quando o colonizador impede manifestações religiosas do subalterno, está caracterizando uma defesa a si e a sua ideologia. As manifestações religiosas do colonizado são armas de contra-ataque ao colonizador. No período colonial, a *Kimbanda*, isto é, uma das artes de vaticínio e cura desenvolvida pelos povos banto, de Angola e Congo, feita sempre mediante o chamamento dos espíritos dos antepassados, cujo transe era um dos sistemas mais conhecidos, eram estritamente proibidos pelos portugueses. Os europeus, na defesa dos seus interesses, ilegalizaram o culto aos espíritos e rituais de possessão, afirmando que compactuavam com o demônio. De 1532 a 1888, os portugueses enviaram muitos sacerdotes para a escravatura, colocando o catolicismo na posição que outrora era pertencente aos *Nyangas*:

A implantação do cristianismo em Angola, como noutras colónias, teve papel decisivo nas mudanças sociais: contribuiu para alterar noções de propriedade e sistemas de herança, estrutura familiar, as práticas diárias na alimentação, no vestuário, na educação dos filhos, etc. A acção das instituições missionárias no mundo rural foi, durante décadas, uma via de aculturação mais importante [...] (NETO, 1997, p.336)

O motivo da proibição era que o possesso teria a capacidade de através do contato com os antepassados legitimar ações de propriedade, leis, heranças, e até mesmo insuflando revoluções como acontecido no Haiti.

As ordens dos sacerdotes cristãos no romance não estavam ligadas à pena ou dó do escravo, até porque em outras passagens a vida de Nsundi não valia nada, pois nem alma tinha. Para D. Gonçalo “a pele escura não ajudava a ver neles uma alma” (COUTO, 2006, p.201). As ordens visavam a anulação do processo de substituição da imagem do outro, isto é, quando possesso Nsundi não era mais o negro, o escravo, o colonizado, mas um ser desconhecido, que anularia o processo de alteridade.

Derrida observa que a alteridade é irreduzível quando partida do Outro (colonizador), e a construção da imagem que servirá de parâmetro para o processo de diferenciação (sou a partir do que você não é), baseia-se na exteriorização, isto é, a imagem da diferenciação excede o “eu” do outro, mas se faz a partir do que é visto. (2005, p.13).

Assim, a lógica do olhar (aquele ainda é Nsundi) é cancelada pela dramatização performática da possessão. Nsundi se anula como tal.

Tal desempenho que culminou em sudorese, sangue saindo das pontas dos dedos, inaudível ladainha (COUTO, 2006, p. 203) era obra do além, conforme atesta seu companheiro, o escravo Xilundo: “Há alguém tocando através do seu corpo” (*idem*).

A cena entra em *falling action*, quando Nsundi ainda possesso fala um idioma irreconhecível pra todos (*idem*), tal fenômeno, presente nos casos de possessão é chamado glossolalia, do grego γλώσσα, "glóssa" [língua]; λαλώ, "laló" [falar]) é um fenômeno onde o indivíduo crê expressar-se em uma língua por ele desconhecida. Segundo o *Rituale Romanum* (1964), além de habilidades paranormais, manifestação de força física sobre-humana, o falar em línguas é uma das outras características que acompanham o possesso. Bernardi (*apud* SANTOS, 2002, p. 34) comenta que:

o contato com a divindade e os espíritos [...] o homem atinge a sua máxima expressão com a visão, a possessão e a união mística. [...] No possesso dá-se como que uma *dissociação da personalidade*. O fenômeno é acompanhado de muitas outras manifestações, mais ou menos marginais: como tremores, *suores*, baba, predições, *grunhidos*, *glossolalia*, *mudança de identidade pessoal*, força hercúlea, debilidade entre outros. (grifo nosso)

O fenômeno só é interrompido quando D. Gonçalo pede que Nsundi (possesso por Kianda) pare em nome de Nossa Senhora, isto é, uma clara obediência à imagem sincrética da deusa que cultua e a Santa Cristã. “Por Nossa Senhora, Pára de tocar! Insistiu Silveira” (COUTO, 2006, p. 203). O sincretismo é tão enraizado na mente de Nsundi, que “Por Nossa Senhora” equivale o respeito à “Por Kianda”, já que ambas se correspondem no universo do hibridismo religioso.

Além da possessão, o romance revela um outro fenômeno: a psicografia. Dia Kumari encontra uma carta atribuída a seu amado Nsundi: “[...] E agora que lhe escrevi esta carta, vejo que esta letra não me pertence, é letra de mulher. Meus Pulsos delgados se recolhem ao peso de um cansaço de séculos. Meus dedos não têm gesto, meus dedos são o próprio gesto. Eu sou a Santa” (*ibidem*, p.114)

Após o fenômeno, Nsundi não fora encontrado no porão. Dois grumetes da nau traziam o corpo nu do escravo, morto, com teclas da *Mbira* nos pulsos como o Cristo. Tal morte foi premeditada por Nsundi, afinal sua ambição era comungar dos braços da Virgem/Sereia, como *La Pietá* de Miguelangelo, em que o Cristo morto é acariciado no colo de sua mãe, a Virgem Maria.

A possessão torna-se uma das praticas de violência rumo aos planos de liberdade como refere Fanon (1961, p. 45). Nsundi “já chegara à sua terra, estava-se lavando nas areias brancas do rio Congo” (COUTO, 2006, p. 204) uma analogia ao mito fúnebre dos Bantos. Agora morto, Nimi Nsundi finalmente é liberto do cativeiro colonial – comunga lado a lado daquela que o possuía – a sereia negra Kianda.

4. A POSSESSÃO DE MWADIA

Séculos depois, é a suposta possessão de Mwadia Malunga que terá importância no romance de Mia Couto, já que esta personagem é protagonista e o elo entre todas as histórias do livro.

Diferente do fenômeno acontecido com o escravo cinco séculos atrás, “o oráculo de Mwadia tinha feito mais vítimas do que enchentes dos grandes rios” (COUTO, 2006,

p. 270). O narrador alerta sobre a veracidade do fenômeno, gerando possível dúvida ao leitor. Tal dúvida também habitava a mente da mãe de Mwadia, Dona Constança, que em certo ponto interrogava a filha:

- Minha filha, me responda: você está sendo mesmo visitada?
- Por quem?
- Ora por quem? Pelos que dormes, pelos espíritos.
- Claro que estou mãe. Não foi isso *que combinamos*, que eu era visitada pelos *Muzimos*⁴? (COUTO, 2006, p.237) (grifo meu)

Tudo era fabricado por Mwadia com “veracidade” como conclui o narrador (*ibidem*, p. 236). Todavia, é impossível termos certeza se o fenômeno é fraude ou apenas desencadeado a partir do manuseio do diário de bordo da nau Nossa Senhora da Ajuda. Mwadia sempre foi destinada, segundo a família, como uma *nyanga* – “estava a ser chamada” (*idem*)

A dúvida da veracidade dos transe de Mwadia culmina quando ela e sua mãe ficam sós no quarto onde todas as noites descortinava-se a passagem entre os mundos dos mortos e vivos. Lá “onde decorreram as convulsões do transe. Dona Constança limpou o rosto transpirado da filha e aguardou que ela regressasse ao mundo” (*ibidem*, p.269)

Constança questionou a filha, se desta vez fora mesmo visitada “Não minta, filha. Você sabia disto tudo porque leu nos livros?” (*idem*). Mwadia, no entanto, responde: “Agora minha mãe, eu vou lendo livros que nunca ninguém escreveu” (*idem*). A resposta de Mwadia pode indicar que realmente naquela noite fora visitada por aqueles que estiveram junto com a imagem de N. Senhora, em meados de 1560.

Além disso, a caracterização da possessão era incrivelmente verossímil como observamos: “-Água, vejo água, exclamou Mwadia, a voz distorcida como se as palavras emergissem líquidas. - Está possuída, ela já está possuída, concluiu Casuarino [...]” (*ibidem*, p. 233). “A voz de Mwadia tinha-se tornado irreconhecível, máscula, rouca, catarrosa” (*ibidem*, p.234). Mais a frente temos: “Nesta noite, Mwadia já entrara em transe quando os americanos ocuparam o quarto. Os olhos lhe flutuavam nas órbitas, a espuma escorria num canto da boca. A rouquidão tornava-lhe a fala quase imperceptível.” (*ibidem*, p.267)

As cenas no qual Mwadia estaria possesida pelos seres que habitavam as Caravelas de 1560 estão ligadas ao elemento ‘água’. “Água, é tudo água, repetia

⁴ Espíritos dos antepassados familiares.

Mwadia. São ondas e ondas, rios cujas margens são rios, vou num oceano sem fim”. (*ibidem*, p. 233) Mwadia assumia seu próprio nome – uma canoa, navegando nos mares tortuosos ora dos vivos ora dos mortos.

A esposa de Zero supostamente estaria sendo possuída pelo espírito do escravo Nimi Nsundi: “– E quem é você?, Perguntou Casuarino” remetendo ao espírito que habitava o corpo da moçambicana. “– Eu sou um escravo negro. Estou embarcando de Goa para Moçambique, esta é a viagem de regresso à terra onde nasci. [...] Eu sou do outro lado de África. Saí em menino, fui levado para a Índia faz tanto, tanto tempo que, agora, quase me sinto natural de Goa...” (*ibidem*, p. 234)

Mwadia a cada manifestação, murmurava profecias, como a da ancestralidade afro de Benjamin Southman, o americano que decide investigar seu elo com a África. A possuída ergueu os braços e agitou o corpo, como um pêndulo cego. O americano acompanhava o balanço em patética dança, espreitando o rosto da moça a adivinhar, nos seus esgares, a ansiada revelação. (*ibidem*, p. 268)

Mas não eram revelações pessoais que Mwadia fazia, mas revelações culturais. O título do capítulo é *Devaneios, Farsas e Visitações*, isto é, a partícula aditiva “E” comprova que além de farsas e devaneios houvera sim, visitasões. Mas seriam visitasões de deuses e espíritos? Ou de uma história a qual estes faziam parte?

As lembranças do passado estavam sendo ressuscitadas nos lábios de Mwadia Malunga, não era Mwadia que estava a falar (*idem*), mas sim o ‘testemunho colonial’. Sem perceber Mwadia trazia consigo lembranças e identidades que ajudariam a todos ali presentes a entender suas histórias, passado e elos. Mesmo não possuía, trazia as lembranças dos textos que lia toda noite, manifestando muito mais que fantasmas e assombrações, mas sim “identidades culturais”.

Os livros e os manuscritos eram suas únicas visitasões. De dia, ela abria a caixa de D. Gonçalo da Silveira e perdia-se na leitura dos velhos documentos [...] Nesses últimos dias, Mwadia fechava-se no sótão e espreitava a velha documentação colonial. Agora ela sabia: um livro é uma canoa (COUTO, 2006, p. 238)

O livro tornava-se metáfora de uma canoa e ao mesmo tempo da própria Mwadia. Da mesma forma que a canoa simbolizava a ponte entre os mundos, o livro fazia o mesmo papel. Diferente do fenômeno espiritual de Nimi Nsundi, as revelações não eram advindas dos mortos, mas do que eles testemunharam. O testemunho colonial

era o único fantasma que visitava Mwadia – o que fazia “a travessia para o outro lado do mundo, para o outro lado de si mesma” (*idem*).

Na última noite das “visitações” o pedido de Mwadia repetia-se: “Dê me água mãe” foi o pedido da filha a sua mãe. A sede foi a prova física do cansaço e exaustão daquela noite. Dona Constança observando a filha, acreditava que finalmente, Mwadia “agora estava, inteira, dentro do corpo” (*idem*). Mas, o narrador nos presenteia com a poética de Mia Couto que instaura a dúvida – Mwadia era apenas visitada por lembranças?

“Quando adormecesse, a sua boca iria crescer, enorme como ave escura no meio da noite. A boca sairia de si, afastar-se-ia da casa e percorreria a infinita savana. [...] esta emigração pra longe do corpo era uma arriscada doença: a primeira coisa que fazia ao acordar era cuspir poeiras, babugens e espinhos [...]” (COUTO, 2006, p. 269 –270) Reforçando as palavras de Lázaro: “Essa menina, sentenciou o adivinho, devia ter seguido a vocação de vidente” (*ibidem*, p. 272). Alíás, quando narra o episódio do batismo de Mwadia, Lázaro confirma que “a pequena Mwadia começou a entrar em delírio, possuída por um espírito” (*Ibidem*, p. 273), isto é, já tinha o dom de navegar pelos mares do além túmulo.

Tal como Nimi Nsundi, a possessão de Mwadia trazia uma alienada liberdade; sair de seu tempo e do seu espaço durante o “transe”, a levava longe da cansativa busca de si mesma, busca essa conjugada às práticas mágicas como Fanon observa (FANON, 1985, p.45)

CONCLUSÃO

A colonização é caracterizada pela possessão de terras alheias, e nestes termos, o vocábulo possessão torna-se plurissignificativo, revelando também o conceito religioso de transe espiritual. As *possessões* fazem parte do cotidiano colonial africano, tanto do colonizador que invade e possui a colônia, quanto do colonizado, que em suas manifestações religiosas é possuído em rituais de comunhão com seus deuses e divindades. Assim, a partir das análises dos fenômenos de possessão de Nimi Nsundi e Mwadia Malunga, observamos que os valores destes momentos ultrapassam o culto religioso, a manutenção das tradições e o resgate do discurso antepassado, culminando com a subversão do discurso e da imagem pseudo-estática da dialética colonial (outro/

Outro, inferior/superior, *antropo/teo*, invasor/invadido, etc) como observado no escravo Nimi Nsundi.

Da mesma forma que se revela como resgate identitário através do testemunho colonial, advinda das “vozes” do passado, não necessariamente vozes dos mortos, mas de personagens presos em livros e manuscritos que traduzem a história da colonização dos povos aqui citados.

Desta forma, tanto Mwadia quanto Nsundi mostraram através das cenas nos quais seus corpos foram invadidos por seres de um outro mundo (geográfico e temporal) que na literatura pós-colonial toda manifestação religiosa é uma metáfora do sistema cruel colonizatório, no qual identidade, memória, resistência e subversão são os reais gênios que invadem os corpos do indivíduo (pós)colonial.

REFERÊNCIAS

COUTO, M. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DERRIDA, J. **Pensar a desconstrução**/ Evandro Nascimento (org.), São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

FANON, F. **The Wretched of the Earth**. London: Penguin books, 1961.

LOOMBA, A. **Colonialism/postcolonialism**. New York: Routledge, 1998.

LUFT, C. P. **Minidicionário Luft**, 20 ed. Ed. Ática: São Paulo, 2001.

NETO, M. da C. **Ideologias, contradições e mistificações da colonização de Angola no século xx**. pp. 327-359. In: Lusotopie 1997.

RITUAL ROMANUM (1964). Disponível em >
www.sanctamissa.org/en/resources/books-1962/rituale-romanum/index.html < Acesso em 01 set 2009.

SANTOS, V. R. **Tempos de exaltação**. 1º. ed. São Paulo: Annablume, 2002.

ZELEZA, P. T. EYOH, D. **Encyclopedia of Twentieth-century African history**. Routledge-Taylor & Francis Books, 2002.

SUBJETIVIDADES EM TRÂNSITO: MEMÓRIAS DO HOMOEROTISMO E O FIM DO MILÊNIO

Sinei Ferreira Sales - USP¹

1. MEMORIA CREPUSCULAR

"A história está prestes a se abrir", diz Ethel Rosenbergⁱ, de volta do mundo dos mortos, enquanto se defronta com um Roy Cohnⁱⁱ, cadavérico, prestes a morrer de complicações ocasionadas pelo HIV/ AIDS, em sua casa. "Algo vai dar", diz uma dona de casa no Brooklyn, viciada em Valium que acha que está na Antártida. E um jovem mergulhado em febres de morte em seu quarto em ouve uma latejante persistente, uma pulsação ameaçador, como se os céus estivessem prestes a dar à luz a um milagre para que ele pudesse nascer de novo.

O "crack" da história a que se refere Ethel, nada mais que a fissura, o entre-lugar do qual as identidades em afirmação, durante tanto tempo calado por ditaduras, experiências do mal, Segunda Guerra Mundial, Guerra Fria, Muro de Berlin, entre outras formas de opressão, viriam a se manifestar novamente. O continuum da história é quebrado, ou seja, os grandes feitos que visassem a contar e enaltecer feitos de uma nação dá lugar à história de indivíduos comuns que sofreram e sentiram na pele as metamorfoses do mal.

A narração do filme é fragmentada, focaliza a história de dois casais que se entrecruzam, trazendo uma série de personagens marginais – no contexto da história dos EUA – como mórmons, gays, negros, latinos, judeus entre outros, mas que se entrecruzam. Louis (Bem Schakmann) e Prior (Justin Kirk) vivem juntos, todavia, quando descobrem que Prior está infectado pelo vírus da AIDS, é abandonado por Louis no momento quem a doença se manifesta de forma mais crônica. Paralela a história do casal Louis e Prior, é narrada a história do casal Joe Pitt (Patrick Wilson) e Harper (Mary-Louise Parker), Joe descobre-se gay, passa a levar, em casa, uma vida sexual que frustra a sua esposa e, em decorrência disso, ela busca se refugiar nas alucinações proporcionadas por pílulas e pílulas de Valium.

¹ Graduando em Letras pela USP, bolsista de Iniciação Científica PIBIC/ CNPq.

Assim que se separa de Prior, Louis conhece Joe, o advogado mórmon, em seu trabalho. Louis e Joe passam a se relacionar e passam um tempo morando juntos. Todavia, Louis, considerava que namorar um mórmon conservador de Salt Lake City era algo novo e inconseqüente; já para a Joe, é um acontecimento irracional e, ao mesmo tempo, prazeroso. Roy Cohn, advogado bem sucedido é o chefe de Joe, procura seduzir o jovem advogado a ser seu braço direito em Washington, no entanto, Joe hesita e não sai de Nova York. Dessa forma, as histórias se entrecruzam e resulta na história dos EUA contada sob o véis de indivíduos tradicionalmente considerados marginais.

Podemos encarar *Angels in America* como uma alegoria do fim do milênio, isso, considerando à focalização da vida privada de diversos individuo reconstituindo a história norte-americana. De modo geral, as várias teorias e especulações apocalípticas criaram momentos de incertezas, fazendo como que cada movimento que fugisse da normalidade aparente, fosse rotulado como indicio do apocalipse. Momento propício para especulações de toda sorte, visando a explicar os desígnios divinos com relação ao destino dos seres humanos, teve na pandemia do HIV/AIDS indícios para corroborar as mais capciosas afirmações sobre os desencadeadores de tal processo. Assim, desse período, restam-nos os monumentos do pensamento, registrados em imagens poéticas e discursos que reflitam as correlações de força do momento não só nas literaturas de Língua Portuguesa, nosso principal foco, mas também em outros *media*.

2. REPRESENTAÇÕES DO HOMEROTISMO: INTERDITOS

Dando continuidade à narração da história sob a ótica dos que foram calados pela história, ou no nosso caso, a Crítica Literária, visamos a reconstituição através da observação das representações do homoerotismo em *Patmos* e em *Bundo e outros poemas*, de Valdo Motta. De forma que, por um lado temos em *Patmos* a representação do homoerotismo como um interdito cuja superação se dá através da apropriação do tópos espacial e da linguagem apocalíptica em prol da veiculação do desejo; por outro lado, em *Bundo* há o rebaixamento da linguagem e o uso da escatologia dos excrementos e das entranhas do corpo para mostrar a forma que o sujeito poético encara os interditos da religiosidade sobre o desejo homoerótico. Tanto nas poesias de ambos os autores quanto em *Angels in America* há a tematização do vírus do HIV/AIDS como sendo o Anjo Exterminador, além do ocultamento do desejo homoerótico em razão da

religião e de empregos influentes, refletindo-se em casamentos fracassados e sujeitos frustrados. Podemos dizer, em suma, que reconstituir essa memória que se constrói sobre o trauma da repressão, sobretudo em relação ao desejo erótico e sexual entre pessoas do mesmo sexo, é dar voz a culturas e identidades subalternizadas pelas sociedades calcadas no patriarcalismo.

Antes da análise das poesias propriamente ditas, gostaríamos de ressaltar que a criação do personagem, o homossexual, trouxe intrínseco uma história e um vocabulário que se reportava diretamente a uma realidade preconceituosa. Em razão disso é que procuramos compreender essa forma de viver livremente o sexo e o erotismo, sob o viés do homoerotismo. A abordagem que damos a essa manifestação do erotismo se dá a partir dos estudos de Jurandir Freire Costa, em *A inocência e o vício* e em *A face e o verso*. Essa forma de encarar o desejo e as relações eróticas entre pessoas do mesmo sexo surge no seio da psicanálise, em uma ação que refuta os discursos médicos e psiquiátricos que imputam a vivência da homossexualidade na categoria de doença e desvio da norma.

Costa (1995) parte do princípio de que nossas e realidades e subjetividades são realidades linguísticas, e são dadas a partir do modo como aprendemos a perceber, sentir, descrever, definir ou avaliar moralmente o que somos. Ele nos diz também que é nossa cultura quem atribui o nosso repertório sexual e determina quais serão as identificações morais, associando-as a práticas lícitas e ilícitas, definindo assim todo um sistema ético pautado não na livre expressão dos indivíduos, mas na predeterminação de modos de amar e desejar sexualmente, as quais se pautam pelo modelo heteronormativo.

Assim, visamos a, aqui, demonstrar de que forma a cultura, sob o signo da religião fora representada nas poesias de Valdo Motta e de Paulo Teixeira e na série norte-americana. Vislumbrar o retorno do religioso corresponde a momentos específicos nas sociedades cuja religião é milenarista, neste caso, temos em vista a pandemia do vírus HIV/ AIDS que assolou não só a gays, mas inicialmente, marcou a subjetividade desse grupo - tal qual o número da besta no Apocalipse. Nota-se ainda que as representações do homoerotismo, sobretudo com a iminência do fim do milênio, em poesia tangenciaram questões relativas à AIDS, e a consequente construção de uma subjetividade marcada por essa pandemia em conflito com a liberdade do indivíduo em desfrutar sua sexualidade.

3. ARREPENDIMENTO DOS PECADOS?

No prefácio de *Bundo*, com a finalidade de legitimar o fazer poético, há a assinatura de Valdo Motta. Essa assinatura, porém, reflete não mais o sujeito empírico, sim outra voz presente no livro que não só a do sujeito poético, mas a voz do autor. Esse Valdo Motta que assina o prefácio nos dá a conhecer as suas motivações para o fazer poético a fim de conferir autoria, coerência e unidade ao discurso poético.

Essa tentativa de manter o vínculo com o real revela-nos as estratégias de persuasão de um sujeito poético que demonstra a chave de leitura sob a qual quer que as poesias sejam lidas. A reivindicação de uma subjetividade gay mostra o posicionamento ético de Motta que, como o próprio afirma, pretende ser e fazer poesia: “Não quero apenas escrever, mas também ser o que escrevo” (MOTTA, 1996, p.13).

Nesse sentido, o autor de *Bundo e outros poemas* tem no horizonte de sua escrita a determinação de descentrar a identidade de gênero binária, ancorada na concepção de que sexo biológico e gênero são sinônimos perfeitos, busca ainda o deslocamento do papel que a religião ocupa na relação do sujeito com seu próprio corpo e na experiência transcendente com Deus.

Na poesia que segue, fica claro a forma que a experiência do sujeito diante da religião e procura afirmar sua identidade gay.

DEUS FURIOSO

Estendi mãos generosas
a quantos o permitiram
e disse: sou Deus.
Porém, quem acreditou?
Fui humilhado,
escarnecido: Deus viado?
Fui negado e combatido.
Em meu amor entrevado
Cerrei lábios e ouvidos.
Até o amor reprimido
virar ódio desatado.

Rasguem céus e infernos,
ó gemidos e brados
de amor ressentido.
Raios partam quantos
meu amor tenham negado.
Prorrompam tormentas
Em corações petrificados.
Quero ser amado
quero ser amado
quero ser amado
(Motta, 1996, p.48)

O poema não apresenta dificuldades nem em sua leitura, nem na interpretação. É composto por onze versos na primeira estrofe e dez na segunda. A métrica do poema divide-se de acordo com o grau de dramaticidade adquirida durante a leitura e a progressão do texto. Sendo os versos chave do poema compostos em redondilhas menores, enquanto os demais em maiores. Na terceira estrofe do poema, temos uma cesura bem marcada pela presença de dois pontos, introduzindo um aposto e revelando a tentativa de transcendência do sujeito poético na figura de Deus: “e disse: sou Deus”. O verso seguinte é introduzido por uma conjunção adversativa “Porém, quem acreditou?”, sendo este um dos argumentos mais forte do poema. Estabelecendo a oposição entre acreditar versus não acreditar, encerrado por uma interrogação.

Em seguida, temos a segunda redondilha menor presente na estrofe: “*Fui humilhado,*”. Assim, traçando um paralelo entre os dois versos temos a concatenação lógica de que: o sujeito se enuncia, se assume como Deus, porém foi humilhado. Consequência disso é a caridade, a doação de si feita pelo sujeito poético bem como o amor, transformados em ódio.

O ódio como resposta é uma forma do sujeito poético se posicionar ante a injúria sofrida. Didier Eribon descreve a injúria como sendo

um ato de linguagem – ou uma série de repetida de atos de linguagem - pelo qual um lugar particular é atribuído no mundo àquele que dela é o destinatário. (...) A injúria produz efeitos profundos na consciência de um indivíduo pelo que ela diz a ele: “Eu te assimilo a”, “Eu te reduzo a”. (...) ela [a injúria] tem por função produzir efeitos e principalmente instituir, ou perpetuar, o corte entre os “normais” e aqueles que Goffman chama de “estigmatizados”, fazendo esse corte entrar na cabeça dos indivíduos. A injúria me diz o que sou na medida em que me faz ser o que sou. (ERIBON, 2008, p.29)

Todavia, no decorrer da segunda estrofe, o poema ganha dramaticidade, sobretudo na figura dos vocativos “*ó gemidos e brados de amor ressentido*”. Àqueles que negaram o amor desse deus viado que é o sujeito poético irrompem pragas. Mas, após o sétimo verso da segunda estrofe, há a pausa bastante acentuada pelo ponto final, que marca inclusive o fim dos versos compostos em redondilhas maiores. Dando início à anáfora de redondilhas menores que dizem “*Quero ser amado/ quero ser amado/ quero ser amado*”, reforçando que, independente da configuração que esse sujeito tome diante do olhar do outro. O que ele deseja é ser amado, apenas amado.

Por isso, comenta que durante o início de sua experiência poética fora militante pela causa gay, e fazia da poesia veículo para conhecimento da causa defendida. Associado à crença milenarista do fim dos tempos e do retorno do Messias, à época da escrita de *Bundo*, esteve muito presente a sombra da pandemia do vírus HIV e da AIDS, cujo vínculo ao Anjo Exterminador do Apocalipse, fora inevitável. E aos gays, foi inevitável a associação com àqueles marcados pelo número da besta.

Guiado por uma necessidade de autoconhecimento, Valdo Motta fica perplexo diante da possibilidade de atingir a tão desejada gnose através do erotismo sugerido na bíblia sagrada. Segundo Motta, a conclusão a que ele chegou durante os estudos foi a de que o fazer poético para esse eu-lírico foi uma forma de conhecer-se e entender a sua homossexualidade

passsei a estudar tudo o que a cultura pudesse dizer sobre o meu tão singular e problemático comportamento sexual e sobre as desencontradas e conflituosas relações sexuais Concomitante, surgia a AIDS; e a necessidade de combatê-la me afundou em pesquisas e me engajou em situações políticas (MOTTA, 2006, p.11)

Se por um lado a poesia de Valdo Motta procura descentralizar as subjetividades baseadas na moral da religião que impede com que indivíduos assumam sua parcela divina em razão de sua forma de amar. Paulo Teixeira, por sua vez, nos traz o questionamento sobre a identidade do homem português, europeu, centrado nos exemplos da religião, esse homem cujo desejo, não consegue ser abarcado pela injúria de uma moral religiosa, em seu “Memorial da decadência” – expressão criada por Simone Caputo Gomes ao se referir às poesias de Teixeira, contidas nos quatro livros que enfocam o Apocalipseⁱⁱⁱ.

A constituição desse homem português já não é aquela cantada por Camões em *Os Lusíadas*, bem como aponta INÁCIO (2006). A literatura se encarregou de representar as novas identidades subalterna que surgiam ao longo do tempo construídos no e pelo discurso, mas que ora eram caladas pela sociedade patriarcal portuguesa, ora pela Crítica Literária. Assim, hoje, nos debruçamos sobre as representações, sobretudo, do homoerotismo masculino a fim de deixar falar as vozes caladas pelo poder-saber de uma cultura calcada no patriarcalismo.

O sujeito poético das poesias de *Patmos*, de maneira geral, instaura grande dramaticidade em seu discurso. Estabelece um interlocutor com quem dialoga. Sempre se colocando no papel de S. João e atribuindo ao interlocutor o papel de Cristo. Ao

contrário dos traços do modernismo que verificamos na literatura, em *Patmos* há uma grande tendência à desordem (GOMES, 1996). Dialeticamente, o sujeito poético estabelece um pacto com o seu interlocutor de forma que a existência de um depende do outro, melhor dizendo, a razão de existir Deus são os pecadores, em razão disso, o sujeito poético peca, a fim de contribuir com a existência de Deus. Como nos seguintes versos “Em mim, incubaste, Senhor, dor tamanha/ Que me penitencio de tudo, de mim,/ Que todo eu sou abismo, imolação./ Jejuasse eu em minhas palavras,/ exumasse de mim a palavra futuro,/ palavra que vejo erguer-se dentro de mim como arma, /eu que mais que todos os discípulos/ fui indefeso e desprevenido/ do que fosse a morte Tua, Senhor.” (TEIXEIRA, 1994, p.17)

4. “OS MEMBROS MOVE-OS, NUM PURO HEBETISMO”

A HORA

Imobiliza-se o pêndulo do relógio
para que o anjo da voz poderosa
aclame a hora e a precipite
como uma verdade incontestável sobre o mundo.
O seu gesto envolve-o um silêncio assustador;
depois,
os ventos são veredas para esse som enorme:
pedi perdão!

Chorareis até misérias inventadas
quando a memória vos chegar,
em farrapos,
como o lugar onde nascestes
e o cabo extremo para onde ides,
enquanto os membros move-os,
num puro hebetismo,
a velocidade da fuga.

O céu pesa-vos com febre desmedida
sobre a testa, o céu onde não vos reconheceis,
o céu: também ele esquecido,
sujo, enrolado como papiro
que entre os dedos se desfaz,
uma relíquia obscena,
um sobejo desprezível de tudo o que lembrais.

A Terra: extensa de pântanos e nuas colinas,
riscada de pânicas pegadas,
nela se incrusta como fóssil
uma civilização delida

BABILÔNIA

deixa uma cicatriz nos ares
e nos ares esfuma-se a memória
de um corpo posto, em cujas margens se escreveu:

“Aqui jaz, pelos séculos dos séculos,

a sua injúria não a fez merecedora de um nome”.
(TEIXEIRA, 1994, pp. 35-6)

Esta poesia de Teixeira não apresenta uma regularidade formal tão rigorosa, por outro lado, a sintaxe é bastante rebuscada, dificultando a compreensão imediata do poema. É composta por cinco estrofes que, tal qual é anunciado pelo título, as marcações de tempo adquirem bastante importância ao longo do poema. A primeira estrofe é organizada de forma a dar a sugestão de parada e, conseqüentemente, retomada de movimento. O primeiro verso “Imobiliza-se o pêndulo do relógio” deixa suspenso o tempo. Isso, para que em um plano paralelo ao da enunciação do sujeito poético seja feita a narração da ação. A fala do anjo é o simulacro da verdade. Há a sugestão de uma falta em razão da qual é necessário que se peça perdão.

Ao tom exortativo que finda a primeira estrofe, segue-se a segunda estrofe que inicia com a previsão feita pelo sujeito a quem é revelada as profecias do Apocalipse que diz “*Chorareis até misérias inventadas*”. A marcação de imagens com traços negativos e que se aproximam do roto, do desgastado, tem por finalidade fazer a descrição espacial e a configuração após a ação predita pelo “anjo da voz poderosa”. Há a sugestão ainda de um movimento “a velocidade da fuga/ num puro hebetismo/ enquanto os membros move-os.”

Na estrofe seguinte, novamente as imagens associadas ao sujeito que suscitam sujeira e desmazelo, tendo como consequência o afastamento do sujeito poético e o interlocutor que ouve as revelações. No plano de equivalências, nessa estrofe ainda são sugeridas as memórias como relíquias obscenas, e restos de lembranças que se desfaz entre os dedos. a sugestão da masturbação, nessa estrofe, fica bastante evidente.

Se na estrofe anterior tínhamos a sublimação com a invocação do céu no qual o sujeito poético dizia que o interlocutor não se reconheceria em virtude sua ligação com “relíquias obscenas e restos desprezíveis”, na quarta estrofe, marcada por apostos, temos o rebaixamento completo. A Terra é pântanos, nuas colinas, pânicas pegadas. A imagem da Babilônia, a grande prostituta do Apocalipse, sinônimo de depravação e luxúria, é isolada em um dos versos centrais da estrofe. Ao fim do último verso dessa estrofe, abre-se um aposto com a finalidade de explicar que corpo era aquele que estava estendido na terra, e as memórias dele “esfuma-se nos ares”.

Uma voz que não é a do sujeito poético, nem a do anjo de voz poderosa, enunciada na primeira estrofe, é citada entre aspas: “aqui jaz, pelos séculos,/ a sua

injúria não a fez merecedora de um nome”. Aqui, o sujeito poético cede a voz ao autor, que de uma forma pessimista, revela a sua subjetividade que ironicamente diz que o outro não conseguiu assimilá-lo, em razão de suas preferências e redes de desejo. Esse outro é expresso na maior parte do poema pela voz do sujeito poético, enquanto que a subjetividade do autor, essa que se coloca citada, revela o pessimismo e o fim que o aguarda segundo a religião: uma morte sem nenhuma deferência. Ficará marcada na história a memória dessa identidade construída a partir da sexualidade, mas maculada pelas redes de desejo por ser homoerótico. Por fim, o autor não consegue, portanto, superar os interditos religiosos e oculta seu desejo temendo as consequências do messianismo. Ao dar voz ao sujeito poético que usa uma retórica rebuscada para falar de si e de seu desejo, conseqüentemente, o autor busca esconder, mas dialeticamente, inscrever seu corpo e seu desejo na tradição, como forma de transcender a morte anunciada pelo anjo de voz poderosa.

Se por um lado dissemos que, nas poesias de Bundo..., o sujeito poético tinha suas experiências com o religioso de forma imanente, no caso de Patmos, a experiência se dá de forma transcendente. O sujeito recorre à experiência de alteridade para sublimar o seu desejo. Esse é um recurso empregado em razão da forma que é composta o livro, em franco diálogo com o livro bíblico do Apocalipse, estruturado na forma de visões e revelações – característica, como já dissemos, das religiões milenaristas.

A VISÃO

Abri os olhos e a noite que via,
retirando-se cobriu lívida
a minha face com as estrelas,
imóveis, em seu terreiro alto.

Um fervor impelia-me por claridades
que umas nas outras se espelhavam
a um céu além do céu já visto,
um dormir desperto, em carro alado,
a coroar-me de branca ramaria celeste.

Onde me esperou o Filho do Homem
com a palidez da pedra brilhante
e me inundou com a sua voz, fendida,
ecoando duas vezes em torno a mim
como um segredo repousa fundo na alma.
(idem. p. 7)

Nesta poesia, a primeira de Patmos, percebemos uma tensão que se coloca no nível das imagens sugeridas pelo poema: todas as associações a nível de revelação, estão

associadas á imagens de luminosidade e claridade, tais como, “abrir os olhos”, “face com estrelas”, “branca ramaria celeste”, por outro lado, as que remetem ao estágio de não revelação, ao não conhecimento, estão associadas a obscuridade, “a noite que via, retirando-se cobriu lívida”.

O conhecer e o reconhecer-se, aqui, associam-se à noção de verdade, própria do discurso bíblico. O segredo, a que alude o sujeito poético, como afirma Auerbach, faz referencia a construção de uma verdade, pelo discurso bíblico, que se pretende a única (AUERBACH, 2007, p.11). Da correlação de força que representada, no interior do poema pelas oposições claro versus escuro; consequentemente, bem versus mal; culminando no último verso com a palavra segredo, diríamos que se estabelece uma correlação de forças entre ética e estética.

Se entendermos a ética como a relação que o indivíduo tem consigo mesmo, quando age, então eu diria que ela tende a ser uma ética, ou ao menos mostrar que isso poderia ser uma ética do comportamento sexual. Ou seja, as instituições religiosas, bem como a familiar, a médica e psiquiátrica, passaram a exercer um rigoroso controle sobre os indivíduos visando ao comportamento sexual destes, fazendo com a sexualidade fosse controlada e usada como forma de exercer poder sobre o outro.

Assim, a “confissão da verdade se inscreveu no cerne dos procedimentos de individualização pelo poder” (FOUCAULT, P.58, “fazendo com que o homem se transformasse em um animal confidente” (idem, p.59). No caso da poesia que ora analisamos fazer a revelação de que há um segredo, sugere uma noção da verdade, inferimos pelo contexto do livro e a chave de leitura adotada que, se trate do desejo homoerótico. Enunciado como segredo, desde os primeiros versos, consequentemente, constatamos em todos os outros poemas, o desejo homoerótico tratado como segredo ou interdito.

A estética, nesse sentido, ainda que tenhamos dito que estabelece correlação de força com a ética, nada faz para superar a tensão, se não negar. Ainda que através de mecanismo retóricos “é um modo de conhecimento” (ADORNO apud PIMENTA, 1978, P.72), esse conhecimento, é resguardado pela tentativa de preservar a individualidade do sujeito através de mecanismos retóricos que façam da poesia não apenas uma simples comunicação de experiências. Como exemplo disso, tratado o desejo homoerótico é metaforizado como “segredo”, “outra Paixão”, “ausência Tua” (ausência do interlocutor), “dor tamanha”, “manto de magnificência” – para a cópula, igualmente, a “um corpo por onde o espírito entra e sai”

Para efeito de conclusão, ainda que carente de profundidade em nossas análises poéticas, procuramos demonstrar através da poesia e do filme, como os discursos sobre a AIDS/ HIV, bem como o anunciado fim do mundo foram subjetivados e se tornaram obras de arte com qualidade, em nossa opinião. No que tange as representações do homoerotismo as poesias exploradas ilustram bem, além de dar uma visão panorâmica sobre as produções artísticas que deram voz àqueles muitas vezes calados pela Crítica Literária e pela Cultura, mas que se tiveram como veículo de suas falas a arte.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Notas de literatura I. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AUERBACH, Erich. Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1976
- CHAUÍ, Marilena. Convite à Filosofia. São Paulo, Ed. Ática, 2000.
- COSTA, Jurandir Freire. A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo. 3 ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.
- _____. A face e o verso: estudos sobre o homoerotismo II. São Paulo: Editora Escuta, 1995.
- ERIBON, Didier. Reflexões sobre a questão gay. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. São Paulo: Loyola, 1997.
- FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I: a vontade de saber. 5ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- GOMES, Simone Caputo. Memorial da decadência: a Poesia de Paulo Teixeira. In: Diagonais da Letras Portuguesas Contemporâneas: actas do 2º encontro de Estudos Portugueses, 2, Aveiro, 1995.
- INÁCIO, Emerson da Cruz. A Herança invisível: Ecos da “Literatura Viva” na poesia de Al Berto. Tese de doutoramento, Rio de Janeiro, 2006.
- MOTTA, Valdo. Bundo e outros poemas. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.
- PIMENTA, Alberto. O silêncio dos poetas. Lisboa: A Regra do Jogo, 1978.
- SIMON, Iumna Maria. Sobre a poesia de Valdo Motta/Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa. Revista USP, São Paulo, n. 36, pp.172-77, dez/jan/fev 1997-98.

TEIXEIRA, Paulo. Patmos. Lisboa: Editorial Caminho, 1994.

NOTAS

ⁱ Ethel Rosenberg juntamente com seu marido Julius foram os dois únicos civis norte-americanos, no período da Guerra Fria, a serem condenados à pena de morte na cadeira elétrica. Ambos pelo crime de espionagem. Julius morreu na primeira seção de choques, enquanto que Ethel resistiu até a terceira seção. Segundo os testemunhas oculares, a cena foi grotesca. fonte: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,860454,00.html>, consultado em 29/11/2009 às 17hs.

ⁱⁱ Roy Cohn participou da equipe que se encarregou de condenar o casal Rosenberg a morte. No filme, Ethel vem se certificar da morte de seu algoz.

ⁱⁱⁱ *Conhecimento do Apocalipse (1988), Inventário e Despedida (1991), o Rapto de Europa(1993) e Patmos(1994).*

A MUNDIVIDÊNCIA TRÁGICA EM UM CONTO TORGUIANO

Solange Araújo Fioravanti - UEFS¹

O conto torguiano de vertente trágica, apesar de ser habitado em sua essência por mitos pagãos e cristãos, estrutura-se muito mais em uma antropomorfização do que em uma teomorfização, já que as suas personagens são muito mais homens do que heróis, são essencialmente figuras trágicas e seu drama é “desesperadamente mais humanista”, na expressão lapidar de Eduardo Lourenço (1955), do que nemésico.

A arquitetura trágica do conto *Madalena* é construída pela narrativa, enfocando a personagem-título, que se entrega por inteiro aos amores furtivos com o Armindo, numa noite de festa do padroeiro de sua aldeia. Ficando grávida, a personagem trágica consegue esconder do namorado e das más línguas da sua comunidade o “fruto maldito” de seu ventre, ao contrário da Maria bíblica que carrega em seu seio materno o “fruto bendito” da encarnação divina.

O conto descreve o espaço onde se dá o evento trágico como um ambiente abrasador, contribuindo, dessa forma, para a caracterização psicológica da personagem: “Queimava. Um sol amarelo, denso, caía a pino sobre a nudez agreste da Serra Negra. As urzes torciam-se à beira do caminho, estorricadas. Parecia que o saibro duro do chão lançava baforadas de lume” (TORGA, 1996a, p. 39). De fato, o *locus* onde se desenvolve a narrativa está eivado de imagens que corporificam a *Via Crucis* de Madalena.

O crítico português António Manuel Ferreira considera a natureza uma das personagens-nucleares do universo contístico torguiano. Para ele, e em especial, no conto *Madalena*, Torga “parece revestir a natureza de uma rugosidade que mimetiza as agruras da personagem parturiente” (FERREIRA, 2007a, p.3). Para o ensaísta, a natureza “comparticipa” nos enredos, e não realiza uma mera função de teor descritivo, já que a descrição comparece narrativizada na fabulação.

¹ Mestre em Literatura e Diversidade Cultural (UEFS). Professora vinculada à Secretaria de Educação do Estado da Bahia. E-mail: solangefioravanti@bol.com.br

De fato, a natureza comparece neste conto — ela é personificada, ganha contornos e caracteres humanos:

Chegada ao meio do planalto, as penedias metiam medo. Espaçadas e desconformes, pareciam almas penadas. Uma gesta miudinha, negra, torrada do calor, cobria de tristeza rasteira o descampado. Debaixo dos pés, o cascalho soltava risadas escarninhas (TORGA, 1996a, p. 41, grifo nosso).

O conto não se constrói sobre uma lógica narrativa de começo, meio e fim, já que a personagem-título é enfocada, inicialmente, sob fortes contrações, na sua escalada íngreme pela montanha da Serra Negra. Torga reverte o estatuto sequencial, contando, por meio de *flashbacks* narrativos, a vida pregressa de Madalena, com uma precisão cinematográfica, utilizando-se de uma linguagem imagética e descritiva:

Madalena arrastava-se a custo pelo íngreme carreiro cavado no granito, a tropeçar nos seixos britados por chancas e ferraduras milenárias [...]. Tudo estava em chegar a Ordenho a tempo de sua hora. Por isso, era preciso reagir contra a própria natureza e andar para diante custasse o que custasse (TORGA, 1996a, p. 39).

Por conseguinte, a personagem-título vive, socialmente, na duplicidade, já que esconde a gravidez do próprio namorado, isolando-se, encerrada na solidão em sua própria casa, durante os nove meses de gestação “com a desculpa de andar adoentada” (TORGA, 1996a, p. 41), mantendo-se pura e digna diante do povo da aldeia de Roalde, pois “preferia morrer, a ficar nas bocas do mundo” (TORGA, 1996a, p. 41).

Madalena “fechou-se em casa, com a desculpa de andar adoentada” (TORGA, 1996a, p. 41, grifo nosso). Essa afirmativa traz uma carga semântica e simbólica muito grande, pois o verbo pronominal “fechar-se” está empregado em sentido reflexivo, podendo significar, estilisticamente, que a personagem tornou-se inacessível, pois se trancou em seu orgulho, em seu egoísmo; desumanizando-se, a tal ponto de sentir alívio ao ver o corpo sem vida do próprio filho ao final da narrativa.

Por outro lado, a expressão “andar adoentada” também carrega uma dimensão semântica específica. O verbo “andar”, neste contexto, está desvincilhado de seu sentido intransitivo, sendo empregado como um verbo de ligação, para mascarar, dionisicamente, o estado da personagem-título. Assim como o deus-máscara transforma-se em bode para

confundir os titãs e não ser devorado, Madalena fecha-se em casa, fingindo estar adoentada. Só que ao contrário de Dioniso, que acaba sendo devorado pelos filhos de Urano e Géia, Madalena, dissimuladamente, consegue “chegar ao fim do fadário na consideração de toda a gente” (TORGA, 1996a, p. 40).

A narrativa descreve a personagem-título como uma ostracizada, enclausurada no recôndito de sua casa, em estado de extrema tristeza, solidão e orgulho:

À noite, na cama, é que em vez de passar contas passava lágrimas... Como vivia só, ninguém, felizmente, dava fé de suas mágoas. E os meses iam correndo [...]. Mas Roalde não havia de ter o gosto de lhe ouvir os gritos. Nem Roalde, nem o tihoso do senhor Armindo (TORGA, 1996a, p. 43, grifo nosso).

Neste confinamento, Madalena passa os nove meses de gestação expiando o seu erro (*hamartia*) no claustro de sua casa, escondendo-se da “nódoa maior que pode sujar uma mulher” (p. 45), da mancha que pode sujar a honra de uma mulher, vivendo em um meio ortodoxo, machista e patriarcal. Ao fechar-se em casa, Madalena fecha-se “num egoísmo desumano”, pela sua atitude “cega e raivosa” (p. 44).

Por certo, Madalena é uma mulher que encarna um *ethos* (caráter) orgulhoso, firme, deliberado e insubmisso — a submissão da personagem só é revelada uma única vez na narrativa, ou seja, no momento de sua entrega ao Armindo. Tal entrega dá-se zoomorficamente, com “olhinhos de carneiro” (p. 40), de forma rápida e incontinente, tanto que esta “não tugi nem mugiu” (p. 42). Pelo contrário, Madalena “fez de conta que nada acontecera” (p. 42), passando a esquivar-se das ocasiões de fraqueza, não por sentir-se atormentada pela culpa cristã, mas, sim, por ter cedido ao namorado de forma submissa.

Com efeito, a *hybris* de Madalena se inflama quando nota que o rapaz não queria casamento, embora este não soubesse de sua gravidez, mas só pensasse em “repetir a façanha” (p. 40), trazendo “apenas o vício assanhado” (p. 43), já que “o cão só pensava na carniça” (p. 43).

Como bem observou Naide Aparecida Lucif (2003), todo o processo de zoomorfização de Madalena ocorre no momento de sua entrega ao namorado, pois à medida que ela passa a tomar consciência de que fora submissa à sede de sexo do rapaz, ela se arrepende e o evita, embora não se sinta culpada no sentido cristão do termo, conforme já sinalizamos. Desse modo, há um mecanismo de transferência dessa zoomorfização para

Armindo (IUCIF, 2003, p. 49) que pratica seus atos libidinosos, avesso a compromissos, por puro instinto animal, como um “cão”, com “o vício assanhado” (TORGA, 1996a, p. 43), já que “casamento, isso não era com ele” (p. 40).

Por sua vez, o mecanismo da reviravolta aristotélica e da peripécia estão presentes neste conto, já que Madalena ao adquirir consciência do seu ato praticado, sai da ignorância, operando o mecanismo da reviravolta ou do reconhecimento. Conforme assinalamos, a narrativa também opera a mudança dos acontecimentos para o seu contrário, ocorrendo a peripécia. Esta logo se dá após a entrega de Madalena a Armindo, já que a moça “queria os banhos na igreja e o casamento em Janeiro” (TORGA, 1996a, p. 42), porém nada disso ocorre, caindo na desdita após a consumação do ato, pois além de engravidar, agora carrega “o maldito do filho dentro da barriga aos coices” (p. 42).

Madalena, cujo nome também faz recorrência à prostituta bíblica convertida, é o emblema do paganismo, da *Medéia* de Eurípedes, destituída de seus poderes divinos, como bem reconheceu Teresa Rita Lopes: “Madalena é uma Medéia de Trás-os-Montes, ferida no seu orgulho de mulher, mas sem as artes da feiticeira da outra, e portanto, sem a evasão alada. Resta-lhe como supremo consolo, descer a encosta e ir matar a sede numa fonte” (LOPES, 1993, p. 32). Carregando em seu ser a plena rejeição ao fruto gerado em seu ventre, por causa da indiferença do namorado, Madalena vive a sua tragédia silenciosamente.

A partir da recusa de Armindo ao casamento, toda a vida de Madalena transcorrerá de forma desumana, mas determinada e viril. Não é sem propósito que a personagem-título se dirigirá para a montanha, lugar da epifania e da revelação, do transcendental e do sagrado. Mas ao contrário da Maria bíblica, mãe de Jesus, que se dirige apressadamente à região montanhosa com o fruto bendito em seu ventre; Madalena sobe à montanha da Serra Negra, mas lá ganha a aridez do ambiente que a cerca, enterrando o “fruto maldito”, encerrado em seu ser, sepultando para sempre o seu segredo.

A narrativa, dessa forma, transforma a montanha, *locus* da transfiguração, no espaço da desfiguração e da transgressão, sacralizando o ato de Madalena. Nesta Medéia portuguesa, encontra-se um misto de alívio e animalização da pessoa humana, refletindo o universo das vampirizações de uma sociedade retrógrada, ultrapassada e vil, que esconde suas mazelas para permanecer com seus privilégios assegurados.

Quanto ao Armindo, podemos observar pelos expedientes da narrativa que este personifica o *Eros* humanizado; ele é o emblema daquele que seduz, mas é avesso a compromissos. Além disso, o nome da personagem é altamente sugestivo, uma vez que “[...] arminho é um mamífero da família dos roedores, acostumado a cavar e a esburacar” (IUCIF, 2003, p. 49).

Importa ressaltar que Madalena está na zona fronteira entre a heroína e a figura trágica, já que, como preconiza Aristóteles, em sua *Poética*, os heróis “[...] são pessoas que não se distinguem nem pela sua virtude, nem pela justiça; tampouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro” (ARISTÓTELES, 2004, p. 61). Conforme enunciado pelo Estagirita, o herói não se destaca nem por ser bom, nem por ser mau, justo ou cometer vilanias, mas por incorrer em um erro. Aparentemente, poderíamos enquadrar Madalena dentro dos parâmetros da heroína trágica, por não reunir em si o estatuto da mulher perversa e vil, nem ser tampouco a mulher santa, pura e imaculada.

Entretanto, ao recuperar a consciência do ato praticado, ao perceber o erro cometido, amaldiçoa o dia em que se deitou com o rapaz, com a resolução em não dar mais vazão aos apelos hedonistas do sedutor: “E virou-lhe as costas [...]. É verdade que a desfrutara por inteiro naquela maldita tarde... Paciência. O que é, comera por uma vez. Danado, ainda rosou [...]. De pouco lhe valeu. Ela cortara de tal maneira o mal pela raiz” (TORGA, 1996a, p. 40).

Por sua vez, por estar possessa de uma natureza apaixonada (orgulhosa), sentindo-se desgraçada, ela encarna em si a figura trágica, lembrando-se das “falinhas doces do Armindo, daquelas falinhas mansas, repenicadas, que a levaram à desgraça” (TORGA, 1996a, p. 42). E após confirmar a gravidez, enfaixou “o ventre sob o saiote de lã, e foi vivendo” (TORGA, 1996a, p. 43), decidida em sua *hybris* e em seu orgulho ferido, a não deixar que a aldeia de Roalde, ouvisse-se-lhes os gritos: “Nem Roalde, nem o tihoso do senhor Armindo. Não lhes dava essa glória” (TORGA, 1996a, p. 43).

Dessa maneira, na sua escalada pela montanha próxima à hora do parto, Madalena, novamente se zoomorfiza, desumanizando-se, por isso “se arrastava, quase morta, por ermos amaldiçoados, para que tudo continuasse entre ela e Deus” (TORGA, 1996a, p. 43), levando “o maldito do filho dentro da barriga aos coices” (TORGA, 1996a, p.42), sentindo

que suas dores, suas contrações “pareciam cadelas a mordê-la” (TORGA, 1996a, p. 44). Neste ponto, Madalena é muito mais uma figura trágica do que uma heroína aristotélica, uma vez que esta é a figura da mulher que se desumaniza, mediante seu orgulho ferido, que se deixa mover por seus instintos naturais. Por isso, logo após o nascimento do filho natimorto, enterra-o sem nenhuma comoção, agindo de forma rápida e instintiva, pois o que importa para ela é manter as aparências, a sua posição de mulher pura e virtuosa no contexto da sociedade patriarcal e ortodoxa de sua aldeia, nem que isto viesse a lhe custar à própria vida ou a vida de seu filho.

Por sua vez, percebe-se mais nitidamente neste conto que Torga usa uma linguagem disfórica, mordente e direta, amalgamada pelo tom zoomorfizador em que é caracterizado o próprio filho de Madalena (“o maldito do filho dentro da barriga aos coices”), as contrações (“pareciam cadelas a mordê-la”). O narrador evita o eufemismo, o seu tom chega a ser “rude, forte, duro” (FEITOSA, 1984, p. 139), contribuindo para evidenciar o processo de desumanização da personagem-título, reforçando o estatuto da impiedade materna, a exemplo da *Medéia*, de Eurípides.

Madalena sente sinestesticamente o sabor do alívio em não se ver excluída do meio machista e patriarcal da sociedade em que vive, a tal ponto de saborear a morte da criança. Procedendo como um animal, deixa que suas entranhas se fechem simbolicamente para a vida e para uma entrega sexual plena.

Pelos expedientes da narrativa, no livro *Bichos*, o homem é destituído de seu *status* de “rei da criação” para ser ontologicamente um animal entre os animais (GONÇALVES, 1976, p. 31). Assim ocorre com Madalena que se desumaniza após manter as relações sexuais com o namorado; torna-se um bicho, e, indiferente à maternidade e à dor das contrações, sobe à montanha, para ficar longe de todos os interditos morais e sociais da sua aldeia, e de todos os crivos institucionais, tendo só a natureza por testemunha de seu aborto.

Em suma, na tragédia tradicional, o herói trágico constrói permanentemente um embate contra o inexorável, sendo “horridamente punido por algo que depende propriamente do *fatum*” (COURTINE, 2006, p. 192). Em Miguel Torga, diferentemente, esse destino caminha *pari passu* com a liberdade, concretizada pelo livre arbítrio das personagens trágicas que desracionalizando os eventos, as ações, deixam-se conduzir por sentimentos, instintos, instaurando-se o dionisíaco.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- ARNAUT, António. *Estudos torquianos*. 2. ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1997.
- BERARDINELLI, Cleonice. De bichos e de homens. In: TORGA, Miguel. *Bichos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p. 1-7.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1991. v.1.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- CORTÁZAR, Júlio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico; Alguns aspectos do conto; Do conto breve e seus arredores. In: CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. Tradução Davi Arriguci Júnior e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 103-146, 147-164, 227-237.
- COSTA, Lígia Militz da; REMÉDIOS, Maria Luiza R. *A tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988.
- COURTINE, Jean-François. *A tragédia e o tempo da história*. Tradução Heloísa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 2006.
- FEITOSA, Rosane Gazolla Alves. *Os contos da montanha de Miguel Torga: um painel transmontano*. 1984. 213 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- FERREIRA, António Manuel. *A poesia dos contos de Miguel Torga*. Aveiro: Universidade de Aveiro. Texto inédito gentilmente cedido pelo autor em setembro de 2007a.
- FERREIRA, António Manuel. *O conto de Miguel Torga*. Aveiro: Universidade de Aveiro. Texto inédito gentilmente cedido pelo autor em setembro de 2007b.
- FERREIRA, António Manuel. *Miguel Torga: um perfil de granito*. Aveiro: Universidade de Aveiro. Texto inédito gentilmente cedido pelo autor em setembro de 2007c.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GONÇALVES, Fernão de Magalhães. *Sete meditações sobre Miguel Torga*. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1976.

GONÇALVES, Fernão de Magalhães. *Ser e ler Miguel Torga*. 2. ed. Lisboa: Veja, 1995.

IUCIF, Naide Aparecida. *Os caminhos do ser em Miguel Torga e Clarice Lispector*. 2003. 98 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Letras) — Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

KITTO, Humphrey Davey Findley. *A tragédia grega: estudo literário*. Tradução José Manuel Coutinho e Castro. 3. ed. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1972. vols. 1 e 2.

LEÃO, Isabel Vaz Ponce de. *O essencial sobre Miguel Torga*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [s/d].

LESKY, Albin. *A Tragédia grega*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LOPES, Teresa Rita. *Miguel Torga: ofícios a “um Deus de Terra”*. Rio Tinto: Edições Asa, 1993.

LOURENÇO, Eduardo. Do trágico e da tragédia. In: LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994. p. 28-32.

LOURENÇO, Eduardo. *O desespero humanista de Miguel Torga e o das novas gerações*. Coimbra: Coimbra Editora, 1955.

MELO, José de. *Miguel Torga*. Lisboa: Arcádia, 1960.

MELO, José de. *Miguel Torga (Ensaio Biobliográfico)*. Aveiro: Lions Clube de Aveiro, 1983.

MOISÉS, Massaud. *O Conto português*. São Paulo: Cultrix, 1995.

MOISÉS, Massaud. *A Análise literária*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.

MOISÉS, Massaud. O Conto. In: MOISÉS, Massaud. *A Criação literária*. 15. ed.. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 29-101.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura portuguesa*. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura portuguesa através dos textos*. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

MOISÉS, Massaud. *Presença da literatura portuguesa: o modernismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1974.

MOISÉS, Massaud. Miguel Torga: um olhar sem névoas. In: MOISÉS, Massaud. *A literatura como denúncia*. Cotia-SP: Íbis, 2002. p. 195-2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2. ed. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SÁ, Berenice Guedes Vieira de. *Aspectos da tragédia e do trágico em Amor de Perdição*. 2001, 104 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. A obra de Miguel Torga. In: SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed., Porto: Porto, 1996. p. 1014-1015.

SEIXAS, Cid. Os sonhos do sujeito e sua construção social. In: TORGA, Miguel. *Novos contos da montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 1-8.

SEIXAS, Cid. Miguel Torga: o conto como metáfora da criação artística. *Revista Quinto Império*, Salvador, n. 1, p. 31-41, 1º semestre 1986.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1993.

TORGA, Miguel. *Bichos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia e Maria da Conceição M. Calvalcante. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

DA RESSURREIÇÃO CRISTÃ À INSURREIÇÃO TORGUIANA

Solange Santos Santana – UEFS/UFBA

Não tenho deuses.
Vivo desamparado.
Sonhei deuses outrora,
Mas acordei [...] ¹
(Miguel Torga)

1 INTRODUÇÃO

Nos vários caminhos que percorre, a literatura tem sempre o poder de falar de nós quando fala do Outro. Mesmo que muitos, entre eles, Thomas Pavel (1988) tenha dito que os textos literários não falam nunca de estados de coisas que lhes seriam exteriores, insistimos em dizer que a arte literária não é abstrata. Ao contrário, ela retrata o meio circundante, atada, muitas vezes, ao momento histórico e, outras tantas, às vivências do escritor que, com seu olhar sensível ver mais e melhor do que nós, expectadores comuns.

Para Barthes (1978), a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo, no entanto, ela também é obstinadamente irrealista por acreditar sensato o desejo do impossível. Afastando-nos desse quiasma, próprio dos estudos literários, nos questionamos: por que esses personagens de papel e tinta são tão parecidos conosco? Por que dizem tanto de nós? Não são as nossas angústias que eles, pormenorizadamente ou até exageradamente, carregam como se fossem suas? Será mesmo impossível a literatura nos representar?

Miguel Torga é um daqueles poucos escritores que ver mais e muito melhor do que nós e, por isso, ao lermos seus contos, entendemos que as questões acima não precisam ser respondidas. Há, simplesmente, vida neles. E, essas vidas que encontramos

¹ TORGA, Miguel. Trecho do poema Princípio. In: *Penas do Purgatório*. Coimbra: Ed. Coimbra, 1954.

em sua produção pode ser tanto a minha quanto a sua que agora me ler. Com uma obra rica em conteúdo e profundamente original, encontraremos nos contos de Torga traços de uma escrita trágica permeada pela solidão e a morte, ou melhor, encontramos um pouco que diz tanto de nós.

Descortinando o enigma que é o Homem, Torga retrata em *Contos da Montanha* (1990) o humano na rusticidade das aldeias transmontanas, onde o progresso ainda não havia corrompido seus costumes e tradições. A organização dessas sociedades ficcionais, também, retrata um Portugal agrário no qual, ainda, circulam sentimentos nobres como o desprendimento, a afetividade e a compaixão.

No prefácio à quarta edição de *Contos da Montanha*, referindo-se aos seus personagens, o escritor nos diz que, “numa época em que tantos portugueses de carne e osso emigraram por fome de pão, exilaram-se eles, lusitanos de papel e tinta, por falta de liberdade”. Esses personagens que voltavam “ao berço, roídos de saudades” irão nos comover e nos provocar, principalmente, por viverem em ambientes de privações, mas extremamente grandioso em riquezas humanas e naturais.

Importante salientar que o Miguel Torga escritor não condena nada nem ninguém, deixando apenas que as histórias, harmoniosamente construídas, fluam com naturalidade. E, ao falar dos povos das montanhas portuguesas acaba, também, por retratar temas e angústias universais, atemporais à existência humana. Portanto, nesta breve comunicação, estudaremos o conto *A Ressurreição*, por meio da análise da construção narrativa e da constituição das personagens, com o intuito de examinar as relações entre o humano e o divino, representados pelo povo montanhês e a Igreja Católica.

2 DA RESSURREIÇÃO À INSURREIÇÃO

O conto *A Ressurreição* retrata a aldeia de Saudel com seus habitantes, suas crenças e descrenças. Nele, as pregações do padre Unhão e a representação da Paixão e Morte de Cristo pelos moradores do povoado, na Semana Santa, darão o tom da narrativa em 3ª pessoa, por um narrador onisciente que tem a sua visão dos fatos maior do que a das personagens, vislumbrando os acontecimentos, devassando a própria intimidade do lugar e das pessoas (SCHNEIDER, 1993).

Júlio Cortázar (2006, p. 12) nos diz que “[...] um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases”. Torga assim o faz ao iniciar a narrativa

da seguinte forma: “Não há em toda montanha terra tão desgraçada e tão negra como Saudel. Aquilo nem são casas, nem lá mora gente. São tocas com bichos dentro” (TORGA, 1990, p. 59). Por essa pista, o leitor passará, inevitavelmente, a esperar qualquer ato das personagens, pois que são bichos e não gente. Desse modo, é com uma linguagem aguda e objetiva, que somos apresentados ao povoado Saudel e àqueles que encontraremos por lá.

Após a apresentação de Saudel, encontramos a figura do padre Unhão, representante da Igreja Católica naquele “desterrado lugarejo”. Observemos como o narrador o apresenta e como ele se comporta diante do povo da aldeia:

Cristo Nosso Senhor, aos domingos, digna-se a visitar a aldeia na pessoa do padre Unhão, que vem rezar missa ao nascer do sol. O padre apeia-se da égua, assoa-se a um lenço tabaqueiro encardido, tosse, dá duas badaladas no sino, e entra numa igreja tão escura e tão gelada que se lembra sempre duma pneumonia dupla. Diz o intróito com muita solenidade, sobe as escadas de granito, lê, treslê, vira-se, volta-se, benze-se e, por fim prega. É sempre uma descompostura de cima a baixo. Que ninguém presta. Que os pais são assim, que as mães são assado, que as filhas são porcas, que os filhos são brutos, que é tudo uma miséria (TORGA, 1990, p. 59).

Pode-se perceber que Padre Unhão “com sua boca sem dentes, sempre a ralar” naquela igreja escura e gelada se comporta como se fosse o próprio Deus. O Deus que acusa e julga aquela aldeia sem lhes dar o direito à defesa. Sua presença, no entanto, não é gratuita, pois, segundo Nasser (*apud* NEVES, 1982, p. 127), Torga era “um telúrico de pés no chão, inimigo de santos e amigo de padres”. Corroborando, Ferreira (2008) nos diz que, uma das características fundamentais da obra torguiana é a sua profunda religiosidade. Para o teórico, essa dimensão religiosa faz parte da verossimilhança inerente ao universo humano retratado em seus contos, sendo, portanto, necessária ao tecido ficcional e uma marca definidora da cosmovisão do autor.

Numa escrita tão comprometida com a condição humana não seria, de resto, de esperar outra atitude. Não se trata, como é óbvio, de uma religiosidade oca e de mero verniz ideológico; estamos, sim, diante de um entendimento da religião que dramatiza, ao mais alto nível, a relação do homem com Deus, e estende essa dramatização aos liames gregários que funcionam no plano comunitário e se elevam ao domínio cósmico. Ou seja, a irrevogável moral romana, configurada na fórmula do *ut des*, atravessa, nimbada de paganismo, as terras transmontanas (FERREIRA, 2008).

Importa salientar, de passagem, o caráter dos padres de Miguel Torga. Recusando a tradição queirosiana de um clero corrompido e devasso, o escritor dá vida

a uma galeria de sacerdotes que fazem corpo com a comunidade e partilham com os fiéis suas misérias e momentos de júbilo (Idem). Em *A Ressurreição*, entretanto, o padre Unhão não chega para partilhar ou consolar, mas para amedrontar o povo com o Inferno que os espera, censurando-os pela forma como vivem: “[...] o certo é que no domingo seguinte, Nosso Senhor, sempre pela boca do abade, recomeça a ralar. Que o fim do mundo está perto e que não haja ilusões. Todos para as profundas dos infernos! Os velhos, as velhas e os novos. Ficam só as ovelhas” (TORGA, 1990, p. 60).

Os moradores sempre escutam-no abismados e, depois de seu sermão, passam a refletir o valor que aquelas palavras terão no céu, já que o padre é o representante direto de Deus na terra. Para eles, não há nada de errado com a sua forma de viver, pois “os homens cavam de manhã à noite, as mulheres parem quantas vezes a Virgem Maria quer, os rapazes e as raparigas vão com o gado....” (TORGA, 1990, p. 59). Entretanto, o padre Unhão não compartilha de suas visões de mundo e, depois de todas as censuras empreendidas em nome de Deus, todos os domingos, terem sido malsucedidas, lhes dará mais uma chance:

[...] seguro de que a providência divina tudo pode, resolveu salvar o desterrado lugarejo e sua endemoninhada gente, através de um ato coletivo de expiação. Endoenças. Estava a Semana Santa à porta. Realizasse o povo endoenças, e remisse os pecados na dor e na oração (TORGA, 1990, p. 60).

Feito isto, dão-se os preparativos para as encenações: o padre, primeiro, explica o que eram endoenças; outros padres do batalhão católico, também, foram convidados com o intuito de fortalecer o divino naquele meio, e os personagens da Paixão Cristo convocados entre os moradores.

Dentre os habitantes da aldeia, para Cristo escolheram o Coelho, o homem de Joana Perra. O povoado, apesar das semelhanças, se assombrou, mas “a mulher que nunca dera dez réis pelo marido, um lingrinhas que nem filhos lhe fizera, media o consorte de cima a baixo” (TORGA, 1990, p. 61). Depois,

- De Herodes, talvez o Daniel. De Judas...
- Eu não! – defendeu-se o Albino.
- Tu mesmo. De Centurião, o Roque. De soldados, os quatro filhos de Zeferino. De Verônica, a Isabel... (Idem).

Segundo Fioravanti (2008, p. 15), Torga “trabalha tensões e conflitos do mundo rural e agrário, mas que se revelam universais por construir o conflito de qualquer ser humano imerso no seu *locus vivendi*”. Dessa forma, as tensões que se passavam em

Saudel e, que poderiam ser as de qualquer aldeia, foram substituídas, temporariamente, pelos preparativos da encenação, o que fez com que “repentinamente, vissem-se todos transfigurados, já nenhum seguro de sua própria realidade” (TORGA, 1990, p. 61).

O que nos chama atenção, e, talvez o padre Unhão o tenha esquecido, é que as pessoas que representariam a Paixão de Cristo sempre estiveram inseridas no ambiente rústico e pobre das aldeias. Personagens natos nas dificuldades do frio cortante das montanhas, mas obstinados em seus propósitos. E, obstinados como são, transfigurados como estavam, estes personagens dramatizariam o martírio do Salvador com afinco. Com um tom irônico, entre uma cena e outra, o narrador nos revela as ações dos envolvidos na representação da morte de Cristo; nos fala da dureza de Caifás, da testemunha que ninguém queria ouvir, de Maria Madalena que não fez mais que chorar e adorar o Senhor, do fato de ele ter sido negado três vezes. E retoricamente nos questiona: “Com gente assim, que havia o pobre do Coelho/Jesus fazer?” (TORGA, 1990, p. 62).

As cenas, também, são narradas com uma pitada de humor que critica e nos leva a crer que o final dessa encenação não será de purificação e sim de insurreição. O Coelho, que traz o nome de um dos símbolos da páscoa, simbolizando a Igreja, a qual pelo poder de Cristo é fecunda em sua missão de propagar a palavra de Deus a todos os povos, neste conto, não compreende os propósitos dos padres, da Igreja, tampouco de Deus. Prestem atenção nos pensamentos de Coelho/Jesus:

[...] deram a sentença, então os filhos de Zeferino não lhe atiram com uma cruz de castanho para cima do lombo, (...) e não lhe metem pela boca dentro uma esponja de fel!? Só a tiro. Palavra de honra que só a tiro! Três horas naquele suplício, enquanto o padre Gaspar, dum púlpito armado debaixo de uma carvalha, berrava que parecia maluco (TORGA, 1990, p. 62).

Como sabemos, o fel foi profetizado nos Salmos 69, v. 22: “Puseram veneno no meu alimento, em minha sede deram-me a beber vinagre” (BÍBLIA, 2001, p. 726). Assim, devido a tal veracidade da encenação, “diante de tal sofrimento, Saudel olhava o Coelho e via Cristo mesmo a valer, a dar a vida por nós” (TORGA, 1990, p. 62). Contudo, o Coelho/Jesus e a sua mulher, Joana Perra, continuavam a não entender o porquê de tanto sofrimento. Observem a luta empreendida por Joana para libertar seu marido:

Ufana da auréola que nimbava já o marido, e a envolvia na mesma glória, numa aberta de lágrimas foi à sacristia tomar providências domésticas. Afinal, como era? O seu homem estava praticamente em jejum. Queria saber

se lhe poderia chegar qualquer coisa. Um migalho de trigo com queijo, ao menos... (Idem).

Logo depois dessa tentativa, ela sai sem sucesso “de rabo entre as pernas, voltando ao seu lugar [...]” (TORGA, 1990, p. 63). Ainda tenta mais uma vez: “à noite, num dos intervalos das cerimônias, a Perra foi ter novamente com o prior. O homem morria-lhe mesmo, sem uma pinga de caldo há tanto tempo”. Porém, o padre responde: “- Se morrer, rezo-lhe o responso. Começou tem de acabar” (Idem, p. 64).

Todos nós, desde a nossa Primeira Comunhão (muitas vezes, obrigatória), sabemos que a morte de Cristo tem uma grande importância para os cristãos. No entanto, a essência do cristianismo é a ressurreição. Se Cristo não ressuscitasse, seria vã a nossa pregação, o Evangelho seria um engodo e a nossa salvação uma grande farsa. Entretanto, no conto, Coelho/Jesus não ressuscita. Simplesmente desaparece. “Não estava lá o Coelho/!!!.... De olhos arregalados, atônita, a multidão não queria acreditar no que via. Nem vivo, nem morto?!” (TORGA, 1990, p. 64). Sem a ressurreição, prova do triunfo sobre o pecado e a morte, toda a expiação pela qual Cristo/Coelho passou não teria serventia nenhuma. Então a salvação não viria pela expiação!? Não? Interrogavam-se e nenhuma explicação poderia mudar o desfecho trágico daquela encenação.

Como toda a grande literatura, “a obra de Torga é uma máquina interrogativa. Não há receitas, nem certezas, nem dogmas. Nada é fácil, mesmo quando parece” (ALEGRE, 2000, p. 18). E não foi fácil para Saudel entender o porquê do desfecho daquela expiação. Diferente da história bíblica, na qual ninguém faz nada para defender o Salvador, em que não há revoltas, mas apenas aceitação pelo destino sofrido e injusto do Cristo, no conto, a história será diferente. Haverá a vingança, a catarse do humano justificada pelas ações dos algozes de Cristo/Coelho:

Faziam-lhe trintas judiarias, crucificavam-no, davam-lhe sumiço, e ao fim ó pernas para que vos quero! Ora ali tinham. Eles e o resto da comandita. (...) Transformada num campo de guerra, a igreja era um lago de sangue. Surdos às razões do abade, só atentos à voz íntima da indignação, todos vingavam como podiam a injustiça cometida, numa viril ressurreição do sagrado humano, que apenas o sino, a repicar lá fora, parecia compreender e festejar (TORGA, 1990, p. 65).

Há, com certeza, uma falta de identificação entre a Igreja Católica e o povo de Saudel, profetizada pelo clima de tensão presente em todo o conto, porque na produção torguiana, o indivíduo está acima dos valores estabelecidos e de todo o poder normativo. É a paixão em detrimento da razão. Talvez, por isso, no início do conto, o

narrador nos avise que em Saudel encontraremos “tocas com bichos dentro” (TORGA, 1990, p. 59), guiados, assim, por seus instintos. Contudo, não vemos a denominação bichos de forma pejorativa, mas, como a afirmação do homem primitivo, longe de quaisquer regras, senão, é claro, às que os façam continuar sendo eles mesmos. Como o próprio escritor diz em *Orfeu Rebelde*: - “O destino destina/Mas o resto é comigo” (TORGA, 1970, p. 9).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme Gonçalves (1995), a produção torguiana reflete um panteísmo pagão e um caráter trágico e religioso que, a ritmos e pressões irregulares, lateja ao longo de toda a obra. Além disso, a progressiva degradação da relação humano-divino, tal como se apresenta no conto *A Ressurreição*, se reverbera na obra de Miguel Torga, refletindo a inquietação, a angústia e o desespero ao longo de toda a produção. De acordo com o crítico supra, na obra de Torga encontraremos, muitas vezes, a afirmação do humano como a negação do divino. Já para Fernão de Magalhães (1995 *apud* FIORAVANTI, 2008), a obra do português não se curva ao Cristianismo, nem a credos religiosos, mas, pelo contrário, reflete um tom nietzschiano em sua produção.

Dessa forma, acreditamos, assim como Ferreira (2008), que, Torga dá vida às personagens, alimentando dramas e momentos de júbilo, que, nos casos mais conseguidos, adquirem uma existência mais real que a própria realidade. É por isso que a grande literatura nunca será uma forma de esquecer a vida, mas um meio privilegiado de a entender e de a viver porque não se vive apenas vivendo, mas imaginando vidas possíveis. A literatura, a música, e as restantes artes alargam o núcleo reduzido das nossas capacidades de entender o mundo e iluminam a vida, mesmo quando parecem obscurecê-la.

Torga mostra-nos, através de seus contos, o quanto nós somos responsáveis pelo nosso próprio destino. A liberdade que ele dá aos seus personagens é a condição da ação e só há liberdade na decisão difícil de ser você mesmo quando todo mundo lhe cobra o *ser* que você não sonhou e, que não deseja para si. Os padres perguntaram aos homens de Saudel se eles queriam encenar/viver a morte de Cristo? Não, os convocaram como soldados.

De fato, o mais sensato em Torga é o fato de que na relação entre Deus e o homem, em seus contos, um não anula nem se curva ao outro. O que encontramos em A

Ressurreição, como o próprio escritor disse, é “uma viril ressurreição do sagrado humano, que apenas o sino, a repicar lá fora, parecia compreender e festejar (TORGA, 1990, p. 65). Nós compreendemos e festejamos este homem torguiano, porque o vemos como aquele que rejeita os códigos de conduta que lhes são impingidos a todos instantes, interferindo em seu próprio destino e não outrem. E, mesmo que, por alguns instantes, este homem seja guiado por ideologias que não condizem com o seu modo de ser e viver, assim como acontece no conto inicialmente, logo depois, tomará as rédeas de sua vida, recuperando o que lhe é mais precioso: o seu livre arbítrio.

REFERÊNCIAS

- ALEGRE, Manuel. O rosto de Viriato. In: *Rocha, Clara Crabbé. Fotobiografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p.11-20.
- BARTHES, Roland. *Aula*: aula inaugural da cadeira de Semiologia literária, Colégio de França, pronunciada em 7 de janeiro de 1977. Tradução de Leyla Perrone-Moyses. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BÍBLIA SAGRADA. Coordenação geral de Ludovico Garmus e Tradução dos Salmos de Luís Stadelmann. Rio de Janeiro: Vozes Ltda, 2001. (Edição da Família)
- CORTÁZAR, Júlio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. Alguns aspectos do conto. Do conto breve e seus arredores. In: *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FERREIRA, António Manuel. *O conto de Miguel Torga*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2008.
- FIORAVANTI, Solange Araújo. *Percursos do trágico nos contos de Miguel Torga*. Feira de Santana, 2008. Dissertação de Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural.
- GONÇALVES, Fernão de Magalhães. *Ser e ler Miguel Torga*. Lisboa: Veja, 1995.
- MACHADO, José Leon. *Torga e as vicissitudes de uma experiência de leitura*. Out/2007. Disponível em: <<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/machad28.htm>> Acesso em 17 fev 2009.
- NEVES, João Alves da. *Contistas portugueses modernos*. Prefácio de Fernando Mendonça. São Paulo: DIFEL, 1982.
- PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*. Paris: Éd. du Seuil, 1988.
- SCHNEIDER, Elenor José. Caminhos da dor, caminhos dos homens. *Revista Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 18, n.25, p. 63-74, Nov. 1993.

TORGA, Miguel. *Orfeu Rebelde*. Coimbra: Coimbra Editora, 1970.

TORGA, Miguel. A Ressurreição. In: *Contos da Montanha*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 9ª ed., 1990, p.59-66.

TORGA, Miguel. Princípio. In: *Penas do Purgatório*. Coimbra: Ed. Coimbra, 1954.

RELAÇÕES ESPACIOTEMPORIAS EM *O SENTIMENTO DUM OCIDENTAL*, DE CESÁRIO VERDE: UM DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E GEOGRAFIA

Sônia Maria de Araújo Cintra - USP¹

“Fisicamente habitamos um espaço; sentimentalmente, uma memória. O espaço físico é a cidade, o espaço sentimental é a memória.”

(José Saramago)

Lisboa do século XIX é trazida aos olhos do leitor de *O Sentimento dum Ocidental* em toda sua complexidade dinâmica, matizes realistas, nuances impressionistas e profundidade histórico-emocional pelo sujeito lírico em contínuo diálogo com o sujeito observador, a partir das relações espaciotemporais. Se por um lado o herói épico do passado era nacional, ou seja, o nobre ou burguês que empreendia conquistas marítimas para Portugal, no presente lírico este herói é o sujeito que vive no cotidiano sua epopéia de sobrevivência, em uma cidade em transformação. Este processo muito lembra à realidade que vivemos em nossos dias, o que, talvez, permita um diálogo entre duas disciplinas, Literatura e Geografia, tão necessário à compreensão do mundo de hoje, globalizado, em aceleração contínua, determinada pelo uso da técnica, e pelos sentimentos daí decorrentes. O texto que se segue quer ser o princípio de um exercício intelectual em direção a isso, ou seja, um texto que pretende ser a busca, pela dialética, de um caminho, ou melhor, de um movimento que revele a união inseparável (totalidade) de dois espaços (fragmentação), que coexistem e interagem como corpo e alma: o espaço geográfico e o espaço sentimental, ou seja, o do sentimento. A exemplo do que Antônio Cândido considera dois aspectos básicos do texto literário: acessório e essencial. Citando:

O primeiro é a sua realidade material (aspecto, papel, caligrafia, tipo, estado do texto, etc.), mais a sua história (por quem, como, onde, quando e em que condições foi escrito). É por assim dizer, o corpo da obra literária e a história

¹ Mestre em Letras – FFLCH/USP

deste corpo. O segundo é a sua realidade íntima e finalidade verdadeira: natureza, significado, alcance artístico e humano. É, de certo modo, a sua alma.²

Associaremos, através de uma transposição de sentido, para fins de análise e interpretação do poema *O Sentimento dum Ocidental*, o espaço geográfico ao corpo (captado pelo sujeito observador), e o espaço sentimental à alma (expresso pelo sujeito lírico), cientes, entretanto, de que ambos são inseparáveis tanto na realidade exterior quanto no interior do texto literário.

No poema *O Sentimento dum Ocidental*, a cidade em transformação é acompanhada pelo movimento do sujeito lírico no espaço, o que reforça a semelhança com o mundo real: “E eu sigo, como as linhas de uma pauta/a dupla correnteza augusta das fachadas;” (IV-3), criando sempre novos contrapontos, o que insere um corte transversal no tempo, ao elevar ao plano da emoção a história e a memória, bem como ao projetar, no presente, o futuro mítico. Referindo-se ao sujeito lírico, Massaud Moisés afirma: “E sua emoção revela existir no seu espírito uma ambivalência, que dizer, a paisagem citadina o seduz como um visgo, e ao mesmo tempo o repele, tornando-o um estranho a vagar sem rumo.”³ No que tange à escrita e à criação, também se percebe o movimento que busca, na composição dos versos, uma saída da situação de angústia em que se encontra, e que provoca no leitor um deslocamento espaciotemporal o qual pode fazê-lo refletir criticamente sobre o próprio espaço em que vive e sobre o sentido da existência: “E eu, de luneta de uma lente só, / Eu acho sempre assunto a quadros revoltados.” (II-11)

Acerca da mobilidade no espaço, Antônio Cândido lembra que Goethe acertou ao incluir a mobilidade no espaço entre as prendas dignas que serem oferecidas por Mefistófeles à ambição de Fausto, pois foi graças a ela que a civilização burguesa pode-se expandir e firmar.⁴ Se em “Fausto”, a mobilidade é representada por seis cavalos, para “palmilhar o mundo e esquadrihá-lo, na procura verdadeiramente fáustica do enriquecimento pessoal” (*idem*), no alvorecer da modernidade no século XIX, ela é representada pelo uso do vapor, da máquina, do telégrafo, entre outros meios técnicos da industrialização, que das grandes capitais européias chegam a Portugal determinando uma transformação no modo de produção e no modo de vida das pessoas, que não

² CÂNDIDO, 2005. p. 13

³ MOISÉS, 1975, p.313

⁴ CÂNDIDO, 1964, p. 38

passou em branco à sensibilidade do poeta Cesário Verde, comerciante e letrado. Neste sentido, se o percurso a pé do sujeito lírico pelas ruas de Lisboa, no poema *O Sentimento dum Ocidental*, conota a dimensão humana no espaço geográfico, a globalização, - aqui entendida como estratégia do uso da técnica pelo poder hegemônico da economia e não como metáfora de totalidade do mundo -, conota, em nossos dias, um processo de aceleração (virtual), que valoriza as relações de mercado (fáustico) e desvaloriza as relações humanas, em nossos dias.⁵

Ao tratar o espaço como uma totalidade em movimento, o sujeito lírico nos permite uma abordagem geográfica do espaço no poema, como território vivido, ou seja, território praticado. Por este prisma, as relações espaciotemporais possam, talvez, ser mais bem compreendidas à luz dos conceitos da Geografia Nova: a) território usado, b) paisagem, c) rugosidade e d) lugar. Como fundamento a compreensão dos referidos conceitos, a leitura da obra do geógrafo brasileiro Milton Santos, *A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*, é bem elucidativa:

Os movimentos da sociedade, atribuindo novas funções às formas geográficas, transformam a organização do espaço, criam novas situações de equilíbrio e ao mesmo tempo novos pontos de partida para um novo movimento. Por adquirirem uma vida, sempre renovada pelo movimento social, as formas – tornadas assim formas-conteúdo – podem participar de uma dialética com a própria sociedade e assim fazer parte da própria evolução do espaço.⁶

Tendo em vista um exercício de aproximação entre Literatura e Geografia, buscamos ensaiar um diálogo entre as duas disciplinas, a partir de quatro enfoques, abaixo desenvolvidos, para melhor interpretarmos a relação entre o mundo representado no poema e o mundo em que vivemos. Tal processo visa à melhor compreensão de ambos. Em “O mundo desfeito e refeito”, Antônio Cândido ressalta que pelo discurso o autor reforça ou atenua a semelhança do texto literário com o mundo real: “o autor pode manipular a palavra em dois sentidos principais: reforçando ou atenuando a sua semelhança com o mundo real.”⁷. Em *O Sentimento dum Ocidental*, o poeta tende a reforçar esta semelhança, conforme exporemos a seguir:

⁵ Assunto este desenvolvido na Dissertação de Mestrado da autora - 2009 In: Referências Bibliográficas

⁶ SANTOS, 1999, p. 86

⁷ CÂNDIDO, 1992, p. 30

TERRITÓRIO USADO

Embora Cesário localize em Lisboa o espaço de seu poema, a cidade adquire conotação ampliada pelo tratamento lírico a ela destinado desde o título: *O Sentimento dum Ocidental*, ou seja, a manifestação subjetiva de um indivíduo qualquer do Ocidente. Neste espaço, que no presente do sujeito lírico é a cidade de Lisboa, e a expressão exclamativa *Triste cidade!* (II-9) bem revela seu sentimento, lê-se um conjunto de objetos e de ações, que, no tempo, remetem à memória, ao passado histórico e ao futuro. Por exemplo: “E num cardume negro [...] assomam as varinas” (I-9), tempo presente; “Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!” (I-6), tempo da história/memória; “Ah! Como a raça ruiva do porvir,” (IV-6), tempo do futuro/mítico. No primeiro verso, o presente do indicativo *assomam* expressa o movimento das peixeiras ambulantes pelas ruas que o sujeito lírico percorre enquanto compõe o poema; no segundo verso, o gerúndio *salvando* presentifica a história das grandes navegações portuguesas ao recuperar o passado pela memória literária do épico *Os Lusíadas*; e no terceiro verso, a exclamação *Ah!* conota, ironicamente (?), a surpresa ante a possibilidade de projeção do herói do passado na construção do futuro: “raça ruiva do porvir”.⁸ Segundo Raquel de Sousa Ribeiro, tal ironia também se encontra presente no romance *As Naus*, de Lobo Antunes, no que concerne aos retornados.⁹ Cesário, ao trabalhar as relações espaciotemporais no referido poema, também expõe a complexidade dinâmica do território usado, ou seja, de “um conjunto indissociável de sistema de ações e sistema de objetos.”¹⁰ Se as descrições de cor e movimento dão o tom realista e naturalista ao poema, as nuances impressionistas se fazem presentes pela luz e pelo detalhe fugaz do cotidiano. Tal não escapa à análise de Carlos Felipe Moisés: “O olhar que engendra os seus poemas guarda de fato intensa afinidade com o do pintor impressionista. Obcecado pela luz, concentrado em cores, formas, volumes e suas reverberações, é um olhar que se esforça em captar a pungente fugacidade das coisas.” (MOISÉS, 2001, p.212). Os versos “Descalças nas descargas de carvão” (I-10) e “A esguia difusão de vossos revérberos” (III-6) ilustram um e outro caso: naquele o tom realista e naturalista depreendido de “descalças” e “descargas de carvão”; neste, a

⁸ Tempo mítico, na concepção de Mircea Eliade, o tempo de sempre, um só: presente, passado e futuro.

⁹ RIBEIRO, 2007, p.

¹⁰ SANTOS, 1999, p. 267

nuança impressionista expressa pelos substantivos “difusão” e “revérberos”, de ausência de contornos nítidos.

PAISAGEM

A paisagem é um elemento do espaço, é a materialidade visível, até onde a vista alcança: “conjunto de formas, que num dado momento, exprime as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza.” (SANTOS, 1999, p. 83). No poema *O Sentimento um Ocidental*, o movimento contínuo do olhar panorama/foco descreve a paisagem à distância (difusa) e enfoca o próximo (detalhe), ressaltando a importância do espaço como elemento estruturador da lírica. São exemplos disso: “Ver círios laterais, ver filas de capelas,/ Em uma catedral de um comprimento imenso” (III-2), vista da rua iluminada, a céu aberto; e “nestes nebulosos corredores [...], o ventre das tabernas” (IV-8) vista de perto, por quem caminha pela rua. Se o olhar panorâmico nos dá a dimensão do geral, o foco nos traz o detalhe, fazendo valer assim o contraste entre ambos. Do mesmo modo, a ausência de limite entre o fora e o dentro, no poema, revela a visão de mundo do autor insatisfação com os limites impostos ao homem; e, ao mesmo tempo, o prenúncio de modernidade, ao dispor dos contrários em sua lírica. Explicando melhor: se o efeito da iluminação, de um lado, transmuta a rua (espaço aberto) em catedral (espaço fechado); de outro lado ele expõe o espaço fechado “ventre” como espaço aberto “tabernas”, invertendo a ordem espacial tradicional do dentro, como interior, e do fora, como exterior, no sentido absoluto, o que diversifica as imagens e as torna efêmeras.¹¹

RUGOSIDADE

No diálogo entre sujeito lírico e sujeito observador, ao longo do percurso por Lisboa do século XIX, há sugestão de algumas cristalizações espaciotemporais. Ao que fica do passado como forma sem função, na paisagem, Milton Santos chama de rugosidade. Vistas individualmente ou em seus padrões, as rugosidades revelam combinações possíveis de um dado tempo e lugar. Neste sentido, alguns versos do

¹¹ “A dialética do dentro e do fora”, in: BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*, evidencia isso demandando, portanto, estudo mais acurado, no futuro.

poema em questão podem conotar rugosidade. A título de exemplo: “Na parte que abateu no terremoto” (II-5). O vazio e os destroços resultantes da catástrofe que abateu Lisboa em fins do século XVIII, permanecem na paisagem sem função revelando o que ali existiu. Tal reflexão, talvez, possa se aplicar, de certo modo, à natureza. Ao contrário do romance realista-naturalista de Eça de Queirós, *A Cidade e as Serras*, em que a oposição cidade/campo conduz à salvação do homem pelo convívio com a natureza, em *O Sentimento dum Ocidental*, quando ela raramente aparece, remete à rugosidade, ou seja, sua existência em dado tempo e lugar. A expressão “exíguas pimenteiras” (II-6) é exemplo considerável do remanescente empobrecido da natureza na paisagem da cidade, e de sua desvalorização ante da construção civil.

LUGAR

A Geografia Nova conceitua lugar como o espaço do acontecer solidário. Citando Milton Santos: “A noção, aqui, de solidariedade, é aquela encontrada em Durkheim e não tem conotação moral, chamando a atenção para a realização compulsória de tarefas comuns, mesmo que o projeto não seja comum.” (SANTOS, 1999, p. 132). É no lugar que acontece o cotidiano. Em *O Sentimento dum Ocidental*, o cotidiano se dá nas ruas, largos, quadras, bairros e outros elementos espaciais que compõem a cidade, fazendo de Lisboa um lugar no mundo. Por exemplo: “O gás extravasado enjoa-me, perturba, e Voltam os calafates, aos magotes,/ De jaquetão ao ombro, enfarruscados, secos.” Entretanto, durante o percurso aleatório pelas ruas de Lisboa, o sujeito lírico expressa a emergência de variados lugares. Do texto: “Como morcegos, ao cair das badaladas,/ Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros.” (I-4) ou “E de uma padaria exala-se, inda quente, / Um cheiro salutar e honesto a pão no forno.” (III-4), como exemplos de lugares de trabalho que não passaram a ele despercebidos. Se o olho do sujeito observador captou os objetos e o movimento, o olhar do sujeito lírico atribui-lhes um sentido pelo sentimento que nele despertaram: de um lado, a animalização do homem pelo excesso do trabalho operário “morcegos”, e, de outro, a valorização do trabalho doméstico “cheiro salutar e honesto a pão no forno.”

Em seus versos, a partir do diálogo que o leitor estabelece com o texto, há o espaço da enunciação, do subentendido, tornando visível o que no poema é invisível, por exemplo, a angústia existencial e as desigualdades socioespaciais. A angústia do

sujeito proveniente do não-saber do futuro, dele, enquanto indivíduo, e da nação, que embora já se apresente como promessa de progresso na Europa do século XIX, vive ainda a opacidade, a incerteza da sua concretização em Portugal, como os versos “tal soturnidade, tal melancolia/ e o céu parece baixo e de neblina”, (I-1) bem expressam. As desigualdades socioespaciais pela divisão internacional de trabalho que relegou à nação portuguesa no século XIX a mão-de-obra, nas poucas indústrias existentes, de capital estrangeiro. Tal fato não passa despercebido ao poeta que expressa seu descontentamento através da lírica: “E o fim da tarde inspira-me e incomoda,/ De um couraçado inglês vogam escaleres.” (I-7). A predominância de naus estrangeiras no porto português, torna evidente a defasagem de Portugal em relação a outras capitais européias e o sentimento de angústia do poeta ante tal realidade, bem como em relação aos atos funestos do passado: “Chora-me o coração que se enche e que se abisma”.(II-2)

Se vista como um todo, a cidade sugere opressão e confinamento. Transcrevendo: “mas se vivemos, os emparedados,” (IV-7); o caminhar e a escritura são meios de sair dessa situação, livrar-se da opressão e buscar novos horizontes. Para ele, escrever é um modo de libertar-se: “E eu, que medito um livro que exacerbe,/ Quisera que o real e a análise mo dessem,” (III-5). Em alguns momentos, as desigualdades socioespaciais tornam-se visíveis pelas contraposições que os pares dialéticos tecem no texto. Por exemplo, “As freiras que os jejuns matavam de histerismo,” (III-3) confinadas nos conventos; e “Nos passeios de lajedo arrastam-se as impuras.” (III-1), expostas, a céu aberto. A ambas imagens de penúria conotadas pelos verbos “matavam” e “arrastam-se”, contrapõem-se a “lúbrica pessoa,/ Que espartilhada escolhe uns xales com debuxo!” (III-7), e “aquela velha de bandós! Por vezes,/ A sua traíne imita um leque antigo, aberto,”(III-8), que são imagens do luxo, nas lojas, em cujos “balcões de mogno” (III-7), “desdobram-se tecidos estrangeiros.” (III-8)

À semelhança do processo de metropolização oitocentista, em cidades européias periféricas do então chamado mundo moderno, industrializado, como Londres e Paris, vivemos, hoje, de modo intensificado a fragmentação do mundo pelo uso seletivo do modo de produção (eletrônica), e aceleração do meio técnico informacional (fibra ótica), a angústia existencial e as conseqüências funestas das desigualdades socioespaciais, como a violência e a fome no mundo, que bem merecem uma reflexão aprofundada no decorrer deste estudo, mas que não cabe neste momento, por ser outro o enfoque aqui. Vivemos, hoje, o que Milton Santos define como Período Técnico Científico Informacional da História, o qual tem raízes fincadas na Revolução Industrial

e seus desdobramentos; mas já se insinua no horizonte a emergência de um novo período: o Período Popular da História, no qual os acontecimentos solidários do lugar, determinam as novas relações socioespaciais com o mundo (SANTOS, 1999, p. 190)

Cesário Verde, poeta português do século XIX, em *O Sentimento dum Ocidental*, longo poema em quatro movimentos (do anoitecer ao amanhecer), – uma alegoria da nação portuguesa que sofredamente ingressava na Era Industrial, publicado no *Jornal de Viagens*, Edição Especial: Portugal a Camões Porto, (Porto/1880), trata de questões relativas ao uso da técnica, de suas conseqüências e do sentimento que tal uso pode desencadear, antecipando, assim, uma problemática que não só afligia ocidentais de seu tempo, como alcançaria proporções mundiais com a chamada globalização do final de século XX e início do XXI. Ao enviar o poema, versado em quartetos de longos decassílabos e alexandrinos, para o jornal do Porto, acompanhou-o de uma carta, que dentre outras coisas, dizia o seguinte: “[...] mas julgo que fiz notar menos mal o estado presente desta grande Lisboa, que em relação ao seu glorioso passado, parece um cadáver de cidade.” (ANTONIO, 2002, p. 266). Cesário, longe de descartar a imagem anterior de nação, aumenta-lhe a significação pela dialética presente/passado; a bem entender, passado heróico, nos moldes clássicos, e presente heróico, nos moldes modernos de cotidiano, revelando a permanente transformação. Sua poesia reflete em Fernando Pessoa, Sophia de M. B. Andersen e Manuel Bandeira, entre outros poetas.

Em “O mundo desfeito e refeito”, Antônio Cândido ressalta que, pelo discurso, o autor reforça ou atenua a semelhança do texto literário com o mundo real. Em suas palavras; “o autor pode manipular a palavra em dois sentidos principais: reforçando ou atenuando a sua semelhança com o mundo real.” (CÂNDIDO, 1992, p.30). A um primeiro e modesto estudo da inseparabilidade do espaço geográfico do espaço sentimental, como o é o corpo da alma, as relações espaciotemporais em *O Sentimento dum Ocidental*, de Cesário Verde, sugerem a possibilidade de diálogo com o mundo do presente, pelo que eles têm em comum e diverso: fragmentação do cotidiano, natureza dos conflitos, crise de identidade do sujeito/nação, verdade emocional, e pela angústia existencial, que transcende a questão do progresso material e perda de valores, ou como diz Lyotard ¹², perda das grandes narrativas, e pelo modo de uso da técnica.

Na poesia de Cesário, a angústia não impede o homem da busca de esperança, que pode se compreendida como novo amanhecer no plano individual e coletivo, tal se

¹² Jean-François Lyotard . *A Condição Pós-Moderna*, 1979.

lê nos versos finais do poema: “A Dor humana busca novos horizontes / E tem marés de fel, como em sinistro mar”. No mundo atual, a busca de esperança se concretiza no lugar, *o espaço do acontecer solidário*, como resistência ao processo de globalização perversa. Na visão da geógrafa Maria Adélia Aparecida de Souza, discípula e continuadora do pensamento e da obra de Milton Santos, *todos os lugares são virtualmente mundiais* (SANTOS, 1999, p.252), pois a tecnologia avançada de nossos dias (tecnosfera) possibilita a comunicação, em tempo real, com qualquer ponto do planeta. Isto remete, de certo modo, à busca de esperança expressa pelo poeta oitocentista, que hoje se faz sentir nos lugares (psicosfera). Daí, a necessidade do diálogo entre Literatura e Geografia para melhor compreensão da totalidade do espaço, na vida e na poesia, já que uma reflete a outra, complementando-se, e ambas têm por referência o ser humano em sua complexidade real e imaginária, no âmbito da razão e da emoção criativa.

REFERÊNCIAS

- ANTONIO, Jorge Luiz. *Cores, Forma, Luz, Movimento: A Poesia de Cesário Verde*. São Paulo: Musa Editora. FAPESP, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *La Poétique de L' Espace*. Paris: Quadrige, 1992.
- CÂNDIDO, Antônio. *Noções de análise histórico-literária*. SP: Humanitas. 2005.
- , *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- , *Tese e Antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.
- CINTRA, Sônia M. de A. *Relações Espaciotemporais na Obra Poética de Cesário Verde: fragmentação e busca de totalidade*. Dissertação de Mestrado. Literatura Portuguesa. DLCV- FFLCH- USP – 2009
- LOPONDO, Lílían. Org. *Dialogia na Literatura Portuguesa*. S P.: Scortecci, 2006.
- MOISÉS, Carlos Felipe. Modernismo. In: *O Desconcerto do Mundo: Do Renascimento Ao Surrealismo*. SP: Escrituras Editora, 2001 – (Coleção *Ensaio Transversais*).
- MOISÉS, Massaud. *Literatura Portuguesa através dos Textos*. São Paulo: Cultrix, 1975
- MONTEIRO. Carlos A. de Figueiredo. *O mapa e a trama*. Florianópolis: UFSC, 2002.
- , *Geografia Sempre: O homem e seus mundos*. Edições Territorial, 2008.
- NALINI. José Renato. *Justiça*. Coleção Valores. SP: Edição Nova Canção, 2008.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Pequena reflexão sobre categorias da teoria crítica do espaço: território usado, território praticado. In: *Território Brasileiro: usos e abusos*. Org. Maria Adélia Aparecida de Souza. Campinas: Edições Territorial, 2003.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. A Justaposição n' *As Naus*, de Lobo Antunes: o silenciado em busca da forma. In: *Literatura Portuguesa: história, memória e perspectivas*. Aparecida de Fátima Bueno ... [et alli]. São Paulo: Alameda, 2007.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1999. 3ª. Edição.

SERRÃO, Joel. *Obra Completa de Cesário Verde*. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.

------. *Temas Oitocentistas* – Volume I. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. (Org.) *Território Brasileiro: usos e abusos*. Campinas, Edições Territorial, 2003.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. Lugar na Cidade: Conhecimento e Diálogo. In: *Território Brasileiro: usos e abusos*. (Org: Maria Adélia Aparecida de Souza). Campinas: Edições Territorial, 2003.

CONSULTA À INTERNET: Blogue: *Cadernos de Saramago*. RTP / 17.9.2008.

PEPETELA: UM MESTRE DA PERIFERIA EM BERKELEY, CALIFÓRNIA

Sueli Saraiva - USP*

K. vivia, no entanto, num Estado constitucional. A paz reinava por toda a parte! As leis eram respeitadas! Quem ousava pegá-lo ali na sua casa?

Franz Kafka, *O processo*

Os países denominados “periféricos” em relação aos antigos e modernos centros do poder (Europa e Estados Unidos), e que ainda arrastam o pesado manto da herança colonial, deram origem a sistemas literários que trazem na veia temas e formas reveladores do caráter contestador de seus intelectuais-escritores. Desse contexto fazem parte tanto o Brasil quanto os demais países da América Latina, e mais recentemente as novas repúblicas africanas.

Também há muito se tem observado que o caráter contestador dessas literaturas contribui para lançar luzes sobre os próprios dilemas do “centro”. Isto é, o pensador enredado pelas “verdades eternas” do centro pode ter a visão turvada por e sobre essa mesma experiência, perdendo a necessária perspectiva crítica. De outro modo, o intelectual periférico, mesmo recebendo o influxo de ideias do centro, continua a dialogar com o seu próprio contexto sócio-histórico, e da síntese dessa dupla experiência — ser periférico e receber influência do centro hegemônico — pode surgir um olhar privilegiado, um distanciamento crítico em relação ao próprio centro de poder.

No Brasil, Machado de Assis, ainda que internado no seu Rio de Janeiro, demonstrou, conforme teoriza Roberto Schwarz, que muito do que é encoberto no centro pode ser revelado na periferia do capitalismo.¹ Em Portugal, Eça de Queirós, ao representar a situação da sociedade portuguesa finissecular, gerou uma ressonância crítica rumo à França e aos Estados Unidos da América, desvelando as mazelas encobertas nesses centros capitalistas (vide *A cidade e as serras* e as crônicas jornalísticas).

* Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo

Em nossos dias de globalização capitalista, o angolano Pepetela empenha-se em semelhante exercício de crítica ao centro. Com a novela *O terrorista de Berkeley, Califórnia* (2007), no entanto, ele atravessa o Atlântico para discorrer sobre a face imperial do século XXI, os Estados Unidos da América. Com essa obra, o autor inaugura a narrativa angolana que extrapola as fronteiras nacionais para iluminar com toda a potência as feridas do centro, revelando que conceitos como “terror”, “barbárie”, “incivilidade” etc., associados pelo centro à esfera da periferia, estão encobertos no próprio centro.

Pepetela, portanto, faz uso da sua própria experiência em torno do colonialismo, das lutas de independência e do pós-colonialismo em Angola (temas recorrentes em seus romances) para abordar a nova face — ou seria *remake*? — da ordem mundial do século XXI, na qual a “periferia” esta de novo enredada. Com uma tal extrapolação do campo de representação literária, ele pretende captar agora os símbolos que contrariam a noção de “civilidade” do império.

Desnecessário debater neste espaço a questão, nada consensual, da universalidade ou localidade de uma obra artística — assunto dos mais pertinentes quando estão em pauta as literaturas não-hegemônicas. É suficiente apontar que uma tal questão está presente na narrativa angolana aqui abordada, *O Terrorista de Berkeley, Califórnia*, suscitando instigantes especulações. Por exemplo, como inscrever no estatuto programático da “literatura angolana” um enredo que exclui o próprio espaço, a cultura e a sociedade angolana?

Tendo em mente a magnitude dessa ordem de dilema, cuja resposta demanda outros exercícios críticos, assumimos como ponto de partida a ideia machadiana, reafirmada por Roberto Schwarz, de que “o escritor imbuído de seu tempo e país ainda quando trate de assuntos longínquos é uma figura programática”.² Para Machado de Assis nada impede que o escritor periférico exerça o seu direito à “universalidade das matérias, por oposição ao ponto de vista ‘que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local’ ”.³

e bolsista da CAPES.

1. UM ESCRITOR IMBUÍDO DE SEU TEMPO E PAÍS

A trajetória de Pepetela evidencia ser ele um “escritor imbuído de seu tempo e país”. O conjunto de narrativas escritas e/ou publicadas desde 1972 testemunha o próprio advento e desenvolvimento da nação angolana. Angolano de ascendência portuguesa, Artur Carlos Maurício Pestana (“Pepetela”, palavra em umbundo correspondente a “pestana”) tem feito da literatura um instrumento de contestação e denúncia. As variações temáticas em torno da história e cultura angolanas abordam momentos tão diversos quanto o reinado da ancestral rainha Lueji,⁴ as lutas de libertação na floresta Mayombe,⁵ passando pelo fim de uma era⁶ e a denúncia dos árduos tempos da Angola do novo milênio.⁷

Sem abdicar de seu repertório empenhado na representação da sociedade angolana, o escritor entra no século XXI exercitando gêneros inéditos na jovem literatura angolana, como as narrativas policiais e de espionagem, a exemplo dos romances paródicos *Jaime Bunda*, *Agente Secreto*, 2001, e *Jaime Bunda e a Morte do Americano*, 2003. Mas em 2005, ele imerge novamente nos temas sociais angolanos com *Predadores* (2005), título auto-explicativo de sua representação das atuais elites angolanas. Dois anos depois de desenhar tal quadro realista da sociedade angolana, surge a novela *O terrorista de Berkeley, Califórnia* (TB), uma narrativa radical que aponta para a necessidade de o escritor periférico refletir diretamente sobre o centro, cujo modelo de democracia e civilidade continua a pretender-se panaceia e produto de exportação para a periferia.

Nesta obra, Pepetela exerce aquele direito à “universalidade da matéria” pregada por Machado de Assis. E a matéria universal que ele explorou literariamente são as relações humanas diante de uma convulsão social, no caso, ameaças terroristas. Os eventos espetaculares que assolaram os Estados Unidos da América em 11 de setembro de 2001, televisionados em escala planetária, alimentaram a polarização de dois grupos de atores na cena internacional: de um lado as vítimas, identificadas com o Ocidente: os do “centro”; e, do outro lado, os algozes, identificados com o Oriente: os da “periferia”. A chama acesa a partir daí reascendeu outros discursos inflamáveis, como o da chamada “civilidade” do centro e “barbárie” da periferia.

Ao transpor esse tema para o discurso ficcional, Pepetela, imbuído de seu tempo e da condição periférica de seu país, propõe que esses pares dicotômicos, formulados a

partir dos centros de poder, não apresentam contornos tão definidos em eras de extremos.

2. SIMULACRO E CLICHÊ

Apesar de se tratar de uma narrativa de extensão média (novela), as provocações do livro exigem um leitor que não se deixe enganar pela linearidade do enredo. Na economia do texto, o título faz mais do que cumprir o seu papel de indicar o assunto tratado. Os três substantivos que o compõe (terrorista – Berkeley – Califórnia) já indicam um paradoxo: “terrorista” no imaginário ocidental, e mais especificamente nos Estados Unidos pós-11 de setembro de 2001, é a encarnação do mal contra o chamado mundo “civilizado”; ao passo que “Berkeley” e “Califórnia” remetem justamente à própria noção de “civilizado”. São espaços que reúnem os cérebros mais privilegiados nos estudos das ciências de ponta (espaciais, matemáticas etc.), muitos deles no *campus* de Berkeley e outras ramificações da famosa Universidade da Califórnia. Não por acaso, há na vizinhança as fáusticas empresas do Vale do Silício. Assim, o título soa irônico e não deixa dúvidas de onde se vai narrar, isto é, das entranhas do capital, do auto-intitulado baluarte do espírito capitalista e da ética protestante.

A narrativa começa *in medias res* e num estilo caro à cultura estadunidense, uma sequência de cenas na velocidade de um *thriller* cinematográfico. A primeira cena descreve a agitação frenética num gabinete do serviço secreto americano. As ações das personagens já indiciam a paródia que dará o tom dessa narrativa de espionagem. O tal grupo especial do serviço secreto é formado por uma trupe digna dos piores roteiros de seriados policiais da televisão norte-americana.

Ao final do desfile das personagens, são apresentados tipos que em nada correspondem a uma sociedade que apregoa uma identidade nacional hegemônica. Assim é composto o *team* dos defensores da soberania estadunidense: um mexicano, ex-imigrante clandestino, escalado quando o serviço secreto precisava “de alguém falando espanhol e de comprovada lealdade na traição aos conterrâneos do Terceiro Mundo” (TB, p. 9); um perito em informática de ascendência chinesa, apaixonado por uma outra agente, mestiça de mãe somali, pai havaiano e avô meio espanhol meio vietnamita; uma linguista estadunidense de meia idade, ex-militante de extrema esquerda na época da guerra do Vietnã, ex-antiimperialista; e comandando o grupo aparece um aparvalhado

oficial, *WASP*, xenófobo, racista e pateticamente dependente das habilidades técnicas de seus subordinados.

O causador do furor no *bureau* é o protagonista da história: um típico gênio do mundo pós-moderno, estudante oriundo da classe média de uma cidade pequena norte-americana, bolsista de mestrado na Universidade de Berkeley e que, devido ao brilhantismo nos estudos da matemática e informática, é reiteradamente cortejado pelos mestres para prosseguir na carreira acadêmica. Mas ele tem, por outro lado, a opção de enriquecer rapidamente nas moderníssimas empresas do Vale do Silício, na mesma Califórnia. O tímido e sensível jovem é indiferente a tais propostas mefistofélicas; sua apatia social sustenta, no entanto, uma elevada capacidade de refletir sobre o mundo ao seu redor:

Lembrou uma ocasião em que observava, no jardim à frente da Câmara Municipal, uma menina de uns quatro anos brincando sozinha na relva, enquanto a mãe lia um livro, sentada no banco perto. Ele estava deitado na relva, primeiro a olhar as nuvens, até que se apoiou sobre um cotovelo e notou a menina. Loira, melancólica na sua brincadeira solitária. Essa melancolia chamou-lhe a atenção, outro ser solitário. [...] Mas a mãe [...] levantou-se em fúria, fechou o livro, avançou para a menina e puxou-a por um braço para a rua, olhando de vez em quando para trás. [...] Que raio de povo era o seu, que podia confundir assim os sentimentos, ele apenas descobrindo uma identificação com a melancolia da garota e a mãe lhe adivinhando as piores intenções? [...] Gostaria de contar essas ideias, talvez desajustadas, que o perturbavam por vezes, mas não tinha ninguém a quem contar (TB, p. 47).

Ao não acreditar na possibilidade das relações humanas, ele se refugia no único ambiente onde acredita ter liberdade e domínio absolutos: o ciberespaço. Então, munido dos mais avançados sistemas de segurança que desenvolvera, ele dá asas à imaginação, cria interlocutores fictícios na Internet e, num processo catártico, deixa extravasar um daqueles desejos que deveriam morrer no nascedouro do inconsciente:

Mas tivera sem dúvida uma ideia interessante, se revoltar nas mensagens contra o mundo tão ingrato. [...] E assim se sentiu à vontade para pela primeira vez manifestar a Brad a sua intenção de cometer um atentado de altas proporções [...]. Entretanto, defendeu o trabalho final e terminou o mestrado... (TB, p. 52).

Mas, o fictício desejo do fictício atentado foi rastreado pelo Estado onipresente e suas tecnologias também avançadas. Tomado como ameaça real a ser combatida, inicia-se uma investigação kafkiana em torno do “terrorista de Berkeley”. O erro essencial do protagonista talvez tenha sido acreditar que seu genial domínio tecnológico de ponta lhe

possibilitasse um espaço, ainda que virtual, onde a censura ao pensamento livre não pudesse alcançá-lo, onde pudesse preservar a sua individualidade. O desdobramento do enredo revelará essa impossibilidade.

Logo, o princípio formal da narrativa não poderia ser outro a não ser o simulacro. Diante de situações que falham em concretude e coerência, em que tudo parece ser, mas não é, a narrativa desdobra-se em dois planos: um tido como real (as ações dos agentes do Estado e as ações do estudante de Berkeley) e outro virtual (as ações das personagens criadas no mundo virtual). Mas, no enredo, os dados de realidade e a fantasia criada parecem convergir para um mesmo mundo, o virtual: tanto as ações do suposto terrorista quanto aquelas dos “verdadeiros” agentes carecem de substância concreta. Daí o tom de pastiche e clichê que domina a narrativa.

A insensatez das ações das personagens desenha um quadro tragicômico de erros que compõem o *thriller* que, por sua vez, confere verossimilhança à representação de uma cultura estadunidense fragmentária e acelerada, ou o próprio espírito do capitalismo.

3. MODERNIDADE E BARBÁRIE

A narrativa relata uma inversão que é nuclear ao enredo: a humana modernidade do protagonista, aliada a sua genialidade em lidar com as avançadas tecnologias, choca-se no ciberespaço com a implacável barbárie de uma condenação prévia, sem julgamento, protagonizada por um Estado supostamente moderno. O par modernidade-barbárie presente no esquema narrativo da novela é ilustrado metaforicamente numa de suas principais cenas:

E ele gostava de ficar sentado algum tempo, encostado a um tronco, olhando a enorme baía em toda a sua extensão e pensando na vida. [...] E entendia naquela paz, com o barulho dos carros e das cidades muito lá ao longe, o contraste profundo da sua terra representado pela visão de abertura e progressista da ponte Golden Gate ao fundo e a visão da terrífica prisão de Alcatraz no rochedo isolado do meio da baía, de onde só uma vez tinham escapado dois ou três presos, tão monstruosamente concebida fora. *A Golden Gate e Alcatraz tinham sido realizados pelo mesmo povo, o seu.*

[...]

A ideia nasceu aí, num desses momentos em que havia algumas nuvens cinzentas e tristonhas, quando de repente o Sol irrompeu pelo meio delas, azulou o mar e enverdeceu as colinas. Alcatraz brilhou subitamente no meio do azul e parecia ameaça... (grifos nossos, TB, 46-47).

“A ideia [que] nasceu aí” como um raio de sol em meio às “nuvens cinzentas e tristonhas” de ideias angustiantes pode remeter, metalinguisticamente, ao próprio ato de criação da obra, bem como ao momento de tomada de consciência do protagonista acerca dos paradoxos de sua sociedade. As sentenças: “A Golden Gate e Alcatraz tinham sido realizados pelo mesmo povo, o seu” e “Alcatraz brilhou subitamente no meio do azul e parecia ameaça...”, assim o indicam.

A proximidade da ponte Golden Gate (símbolo de modernidade, de progresso, de avanço, de travessias) com a prisão de Alcatraz, “tão monstruosamente concebida” (símbolo de barbárie, privação de liberdade, isolamento “no rochedo no meio da baía”), revelou uma imagem sintetizadora da verdadeira ameaça: a barbárie doméstica latente no tranquilo mar azul da modernidade estadunidense. Na sequência da cena, diz o protagonista: “Com o sol, a ideia, o raio, o trovão. Sim, ia arranjar um correspondente na Internet a quem contar os seus pensamentos mais íntimos. Mas tudo fechado a sete chaves de olhos indiscretos e persecutórios” (TB, p. 47).

O Terrorista de Berkeley, Califórnia chama a nossa atenção para a “ideologia legitimadora [da barbárie] do tipo moderno” (Michael Löwy). No caso americano, a segurança de Estado atualiza de certa forma o pessimismo ditado por Walter Benjamin nos idos de 1929, em que pregava a máxima desconfiança contra o “progresso técnico e industrial”, o qual poderia ser “portador de catástrofes sem precedentes”, referindo-se ao uso das tecnologias como instrumentos de guerra. A chamada terceira revolução industrial, a informática, ápice do progresso técnico nos séculos XX e XXI, também pode funcionar como “ingrediente da barbárie tecnoburocrata moderna”⁸ na propaganda guerra contra o terrorismo.

Michael Löwy⁹ afirma que, entre as características propriamente modernas da barbárie legitimada pelo Estado “civilizado” ao longo do século XX, se destacam a utilização de meios técnicos modernos, o menor contato pessoal possível entre quem toma a decisão e as vítimas, e a “gestão burocrática, administrativa, eficaz, planificada, ‘racional’ (em termos instrumentais) dos atos bárbaros”.

No enredo da novela, a primeira providência do narrador é apresentar o funcionamento burocrático do gabinete de combate ao terrorismo e seus técnicos instrumentalizados com as mais avançadas tecnologias de vigilância; o contato pessoal entre os “vigilantes” e suas vítimas é inexistente em razão do meio virtual do ciberespaço. Assim, quando a decisão final é tomada, ela vem isenta de qualquer responsabilidade moral.

No desfecho da novela, são exemplares as falas do chefe da operação contra o “terrorista”. Mesmo diante das dúvidas de seus agentes a respeito do “alvo” a ser eliminado, ele determina: “O melhor é mesmo engavetar o homem. Ele que se explique depois. Não podemos esquecer que estamos a lidar com terroristas”. A subjetividade na tomada de decisão continua quando mais uma vez seus subordinados sugerem não se usar o teto de um mosteiro budista para o cerco ao dito terrorista:

Se é um bom posto para limpar os terroristas, ficamos mesmo lá. Budista ou não é tudo a mesma coisa, tudo terroristas. [...] Mande avançar os homens [...]. Agarrem esses terroristas antes que eles nos mandem para o ciberespaço com uma bomba atômica (TB, p. 113).

Em outro ensaio, Michael Löwy afirma que Joseph K., o herói de *O processo*, é “o representante por excelência das vítimas da máquina legal do Estado”,¹⁰ e questiona se “a realidade do século XX não ultrapassou, e de longe, as imagens mais sombrias do romance”.¹¹ A frase emblemática no final de *O terrorista de Berkeley* ecoa a mesma dúvida: “Terroristas somos todos, depende de que ângulo nos observem” (TB, p. 115).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se Joseph K. sucumbiu ao processo do Estado, a falha do protagonista da novela de Pepetela foi acreditar que seu genial domínio tecnológico lhe possibilitava escapar a esse mesmo processo. Ele superestimou o valor da racionalidade tecnológica para dar coesão a uma realidade estilhaçada. Os pilares da modernidade, em vez de sustentar uma ponte (como a Golden Gate) a dirimir as diferenças e aproximar mundos (centro e periferia), têm funcionado muito mais para acentuá-las em toda a sua negatividade.

A narrativa de Pepetela, fruto de um olhar da periferia do capitalismo, revela a ausência de centralidade hegemônica no mundo pós-11 de setembro. A obra aponta para a dirimção das fronteiras entre aquilo que se convencionou chamar de mundo civilizado e mundo em estado de “barbárie”: não há lugar para certezas num mundo em que modernidade jamais foi antônimo de “barbárie”. Para que uma nova ordem prevaleça é preciso explodir algumas Golden Gates!

REFERÊNCIAS

LÖWI, M. "Barbarie et modernité au XXe siècle". *Critique Communiste* n° 157, Hiver, 2000.

_____. "De Mendel Beiliss, o judeu pária, a Joseph K., a vítima universal. Uma interpretação de *O Processo* de Kafka". In: *Revista Literatura e Sociedade*, DTLIC/FFLCH/USP, N° 9, 2006, p. 216-227.

PEPETELA. *Mayombe*. 1ª edição: Luanda: UEA, 1980 / Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. *Lueji: O nascimento de um império*. 1ª edição: Luanda: UEA, 1989 / Lisboa: Dom Quixote, 1989.

_____. *A geração da utopia*. 1ª edição: Lisboa: Dom Quixote, 1992.

_____. *Predadores*. 1ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

_____. *O terrorista de Berkeley, Califórnia*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas cidades, 1990.

NOTAS

¹ Schwarz, 1990.

² Ibid., p. 10.

³ Ibid., p. 9.

⁴ Pepetela, 1989.

⁵ Id., 1980.

⁶ Id., 1992.

⁷ Id. 2005

⁸ Apud Löwy, 2000.

⁹ Ibid.

¹⁰ Löwy, 2006, p. 222.

¹¹ Ibid., p. 224.

SOB O VIÉS DO *FEBRIL*: UMA ABORDAGEM DOS MODERNISMOS PORTUGUÊS E BRASILEIRO

Suillan Miguez Gonzalez - USP¹

Sabe-se que a natureza dos movimentos modernistas brasileiro e português é oblíqua, e por isso se torna tão difícil situá-lo ou datá-lo com exatidão pelos críticos. Porém, como a crítica já afirma, algumas tendências “modernas” foram se constituindo de forma crescente durante todo o século XIX, para então vermos sua fruição no século seguinte, coroando assim aquilo que há tempos se desenvolvia no seio da literatura e das artes². Ao mesmo tempo, a concentração de forças diversas que atingiram seu auge nos modernismos, advém do impulso pela renovação e pelo diálogo com outras culturas e sistemas literários, já que ambos os Modernismos foram realmente movimentos de diálogo com tendências oriundas das culturas majoritárias de então, traduzidos (no sentido utilizado por Boaventura de Souza Santos) para as novas realidades políticas e culturais em que Brasil e Portugal estavam inseridos. A poesia de Mario de Andrade e Fernando Pessoa serve para ilustrar tal período de forma a fazer revelar nos poemas o ímpeto *febril*, o desejo pelo novo, pela instauração do novo e ensejo de localização dessas culturas no arranjo mais amplo das culturas ocidentais.

Para ilustrar o que se tem discutido a cerca da relação Brasil-Portugal ou Portugal-Brasil no período Modernista, Arnaldo Saraiva (2004) em seu livro *Modernismo brasileiro e Modernismo português subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, em que trata das relações e afinidades entre Brasil e Portugal, mas principalmente da visão “preconceituosa” ainda persistente e do modo passivo como ambos vêem isso, afirma que “No campo específico da literatura, quase tudo se passa como se se aceitasse de mão beijada que as literaturas portuguesa e brasileira são separáveis e estão separadas” (Saraiva, 2004, p.14). E isso é ainda mais nítido quando se considera um determinado recorte, como as relações culturais e

¹ Mestranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo/USP.

² BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo guia geral*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

literárias de Portugal e do Brasil durante o Modernismo, ou ainda nas relações posteriores entre os Modernismos. Entretanto, ao se falar que “(...) o modernismo brasileiro teorizou e praticou a separação definitiva entre a cultura brasileira e a portuguesa, ou que os modernistas brasileiros ignoraram a literatura portuguesa” (Saraiva, 2004, p.15), pode-se inferir que a sentença não é de um todo verdadeira, pois foram estabelecidos contatos importantes entre lusitanos e brasileiros, como as correspondências trocadas com intuito de fazer-se publicar, de divulgar os escritos em ambos os países, a saber os contatos entre Antônio Ferro e Mário de Andrade ou mesmo a presença de Ronald de Carvalho e Murilo Mendes no cânone poético português.

Assim, quer-se aqui tentar estabelecer relações mais estreitas entre as culturas brasileiras e portuguesas, uma vez que após a Independência a distância só veio a corresponder ao espaçamento físico e a tentativa de psicológica e politicamente marcarem-se as distinções entre ambos os países.

E é levando em conta a necessidade de extravasamento do febril, do vertiginoso e do dionisiaco, realizados no material poético desses dois principais artistas dos modernismos brasileiro e português, que se compreende que talvez possa haver procedimentos e temas semelhantes no trato que ambos os movimentos modernistas dispensam à cultura.

1. NIETZSCHE PENSOU O *FEBRIL*

O que se tem nesta reflexão é um encontro intrínseco entre uma categoria da cultura – o *febril* – e os Estudos Literários, mas adotando a ocupação de não necessariamente se ater a análises estruturantes de poemas, ao contrário, o *febril* desloca o campo de interpretação do literário se atendo ao surgimento de um espírito e vivência do homem moderno do século XX, que será o sujeito do extravasamento, do desequilíbrio. A desilusão com a nova configuração do mundo reflete o impulso pela renovação de todos os paradigmas então vigentes. Filósofos, artistas e poetas produzem desconstruindo arte/crenças antes seguras e “intocáveis”; o “sentimento do mundo” revela que ele não tem sentido algum. Portanto, com a virada do século XIX, temos práticas culturais marcadas pela realidade sócio-político-econômica profundamente modificadas. Figuras como Freud, Marx e Nietzsche foram determinantes no pensar e sentir “o mal estar da civilização”.

Nietzsche – e é o que vai ter atenção na tríade mencionada, pelo seu tratar da cultura e tudo o que isto acarretou – arquitetou sua filosofia na desconstrução de valores que até o momento os homens têm se apoiado. Não que isto signifique simples rebeldia com os valores da época, mas sim o desejo de mostrar que a Verdade nos é inacessível.

O filósofo alemão percebeu que as diretrizes do homem racional e lógico (Sócrates) estão subordinadas a um sistema de valores criados pelo próprio homem. Na busca daquilo que se revela como essência do Ser, o inaudito, a consciência e a razão não nos serve. É por isso que Nietzsche ao longo de sua vida buscou exorcizar os demônios desse homem que se agarra na razão e na consciência como redenção diante do desconhecido. Para ele, a alta valorização criada em torno da consciência e da razão limitou o inconsciente criativo e inibiu o homem diante do inaudito, do encantamento, do Ser.

No processo de análise da cultura, Nietzsche lança mão de dois termos representados no conjunto de forças dicotômicas que atuam através dos contrários: “apolíneo-dionisíaco”. Através desse jogo de forças busca compreender não só a cultura clássica, da *tragédia grega*, como também a cultura em geral no que diz respeito às suas dinâmicas e vitalidades.

Sendo *Apolo* o deus da forma e da clareza, do nítido, da individualidade. E *Dionísio*, o deus selvagem, do êxtase, das alegrias festivas e das orgias, dos impulsos desconhecidos da razão. As paixões, a arte, a criatividade, a música e a transposição de limites do Ser são representados no dionisíaco; a linguagem, a dialética, a consciência, a razão, o indivíduo em si, no apolíneo. O dionisíaco representa o mundo como uma vontade impulsiva, força primária que ao mesmo tempo é criativa, cruel e desesperadora, o que promove o irmanar com o *febril*.

Estado, Religião e Cultura são três das grandes forças na qual o pensamento de Nietzsche se ateve em investigar, sendo esta última a mais importante para ele. À medida que Nietzsche vai percebendo o quanto a Cultura está subordinada aos objetivos do Estado, da economia, da política e dos “valores”, vai ficando em profunda indignação.

As culturas através das instituições, rituais, significados, representações, símbolos, leis, etc., representam forças contrárias ao dionisíaco, processos frágeis e ameaçadores criados em nome da consciência e da razão que fincaram um conjunto de valores que tem feito do Ser o escravo de si mesmo. Diante de Sócrates e da religião judaico-cristã, ocorre o sepultamento do dionisíaco perante a civilização, um tempo de

ameaça ao verdadeiro Ser criativo, da “vontade de potência”, do homem que busca um sentido que lhe é próprio.

Ante uma Era marcada pelas ciências racionais e lógicas, da individualidade, da degradação do Ser, do singular e da criatividade, poderá o dionisíaco despertar-se? Ou estaremos condenados às meras sincronias de passos regidas pela consciência e linguagem do racionalismo “humano, demasiadamente humano”? Difícil saber.

Mas no que tange às artes, em *A visão Dionisíaca do Mundo* (2005), Nietzsche expõe a relação do dionisismo com o artista, conjectura esta que certamente alcança os poetas modernos:

(...) o servidor de Dioniso precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita atrás si, como observador. O caráter dionisíaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação (Nietzsche, 2005, p. 10).

E, ainda corroboram (poetas) – pelo caráter inovador, de arrebatamento, como também por distanciamentos e incorporações com e do passado herdado – ao que o filósofo chama de “universo dionisíaco”, entendido como um mar de forças em perpétuo movimento, um mundo que se destrói e se recria sem cessar, tal como o próprio Dioniso (mito antigo). Talvez essa seja a dinâmica instituída pela Modernidade por um prazo ainda indeterminado.

2. O IMPULSO *FEBRIL* NA POÉTICA MODERNISTA

O conceito nietzschiano de dionisíaco/*febril* é algo muito próximo do imperativo “Sede rudes!”, assim como a profunda certeza de que todos aqueles que criam são rudes, constituem o verdadeiro sinal característico duma natureza dionisíaca³. Para tanto, pensemos em *Ode Triunfal*, poema-manifesto fundador de uma noção de futuro e inovação que apresenta olhos visionários para um mundo em mudança. Campos é o poeta modernista que expressa os postulados do Sensacionismo, elevando ao excesso a ânsia de sentir, de alçar toda a complexidade das sensações: “Tenho febre e escrevo”. Em *Obra em Prosa* (1998), Fernando Pessoa postula o que concebeu de Movimento Sensacionista:

³ NIETZSCHE, Frederico. *Ecce Homo como cheguei a ser o que sou*. São Paulo: Editora Brasil, 1959.

A uma arte assim cosmopolita, assim universal, assim sintética, é evidente que nenhuma disciplina pode ser imposta, que não a de sentir tudo de todas as maneiras, de sintetizar tudo, de se esforçar por de tal modo expressar-se que dentro de uma antologia da arte sensacionista esteja tudo quanto de essencial produziram o Egito, a Grécia, Roma, A Renascença e a nossa época. (Pessoa, 1993, p. 428)

É coincidente a orientação do Sensacionismo e a do dionisiaco/*febril* no que diz respeito “à *atitude enérgica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força (...)*” (Pessoa, 1993, p. 429); fazendo assim, com que expressem a forma da arte moderna, alavancando a natureza do *pathos* e de sua complexidade.

Já dizia António Quadros (1989) que no futurismo português por intermédio de seus representantes mais qualificados “(...) emerge toda a força crítica e dionisiaca do novo, do original, do criativo, mas como numa dialéctica do temporal e do mítico, do fugaz e do profundo, do existencial e do essencial (...)” (Quadros, 1989, p. 285), sendo Pessoa-Álvaro de Campos, Almada Negreiros, Raul Leal, entre outros portugueses, responsáveis por alcançar vãos mais altos, porque propuseram um futurismo mais profundo e crítico do que o de Marinetti.

Encontramos, em Portugal, Fernando Pessoa e toda a geração do *ORPHEU*, revelando em textos, como o projeto dramático *Primeiro Fausto*, a já constatada tentativa de sintetizar sua visão filosófica, em que se vislumbra a alquimia, o ensaio das heteronímias, associados à consciência da necessidade de “um filtro”, algo que faça “(...) Nascer n'alma um conflito de desejos/ Um desejo de tudo possuir,/ De tudo ser, de tudo ver, amar,/ Gozar, odiar, querer e não querer,/ Reunir vícios e virtudes — tudo (...)” (Pessoa, 1994, p. 108).

Indo ao encontro do que diz o próprio Pessoa, travestido de Álvaro de Campos, o poeta de “Ode Marítima” canta em seus versos: “Sentir tudo de todas as maneiras / Viver tudo de todos dos lados, / Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,/ Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos/ Num só momento, difuso, profuso, completo e longínquo” (Pessoa, 1994, p. 25).

Ainda Campos, no clássico *Tabacaria*, num dado momento invoca as musas, assim como enumera outros elementos do passado, porque procura algo que o inspire, que o impulse: “Ou não sei quê moderno - não concebo bem o quê -/Tudo isso, seja o que for, que sejam, se pode inspirar que inspire!/Meu coração é um balde despejado.” (Pessoa, 1994, p. 61). Temos em ambos a avassaladora vertigem da modernidade e o peso extremo do individualismo, associados ao desejo por um estado de consciência

capaz de traduzir os ímpetos do seu tempo. Ou seja, pelo estado de febre e vertigem é que se pode efetivamente vislumbrar a arte da modernidade.

Neste compasso se encontra Mário de Sá-Carneiro, com o delírio metafórico que é *Manucure*, poema repleto de tensões e intencionalidades expressas por onomatopéias rasgadas, neologismos e pela extravagante disposição tipográfica, no uso, por exemplo, de números que nada significam a priori, porque Sá-Carneiro não primou pelo inteligível, e sim por entender que a beleza está justamente em não significarem coisa alguma, no delírio e na febre. Ainda em *Manucure* temos o panorama de um mundo desconcertante, em que o “novo” só pode ser descrito e alcançado pelos sentidos, num transbordamento de sensações:

(...) Meus olhos ungidos de Novo,
Sim! – meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos
interseccionistas,
Não param de fremir, de sorver e faiscar
Toda a beleza espectral, transferida, sucedânea,
Toda essa Beleza-sem-Suporte,
Desconjuntada, emersa, variável sempre
E livre – em mutações contínuas,
Em insondáveis divergências... (...) (Sá-Carneiro, 1956, p.58)

Há de se considerar também o envolvente estudo de Pessoa sobre a obra *Canções*, defendendo e determinando o justo lugar de António Botto como o maior esteta no panorama da literatura moderna portuguesa. Confirma-se o dionisíaco em *Canções*, por ser:

(...) um hino ao prazer, porém não ao prazer como alegria, nem como raiva, senão simplesmente como prazer. O prazer, como o poeta o canta, nem serve de despertar a alegria da vida, nem de ministrar um antídoto a uma dor substancial constante; serve apenas de encher um vácuo espiritual, a ser conceito de vida a quem não tem nenhum (Pessoa, 1998, p. 354)

Ironicamente, Pessoa sob a voz de Álvaro de Campos, dialoga, pondera seu próprio texto ortônimo. O texto posterior, de Álvaro Maia, e a movimentação da Liga dos Estudantes de Lisboa comprovam todo o despreparo da sociedade portuguesa para recepcionar obras de Botto e Judith Teixeira, assim como as magníficas reflexões de Raul Leal e Pessoa, por ainda estar enraizado um conservadorismo insistente. A abertura para uma estética *febril* como é a do homoerotismo (presente em Pessoa também) se coloca necessária até os dias de hoje.

Ainda no bojo da discussão, Raul Leal expõe de que maneira Sodoma é divinizada e por isso não nega Deus, e, conseqüentemente, não atinge de pronto, a moral portuguesa. Leal, assim como Pessoa entendeu o que os jovens, de forma inflamada, circundados por uma pseumoral, não o fizeram, mostrando-se: “Estúpidos e sórdidos, são por isso incapazes de conceber a possibilidade de um talento alheio que não compreendam, ou senão de rebelar-se contra a alheia dignidade, como se a existência dela os humilhasse.” (Pessoa, 1998, p. 356)

Enfim, Lobato também não nos entendeu, porém a polêmica alavancou de alguma forma o movimento modernista, tivemos um retorno “positivo” disso; já diante da polêmica dos escritos de Botto e comentários de Pessoa e Leal, ocorreu censura e perseguição, o que não deixou de, posteriormente, culminar numa depreciação do talento de Botto.

O ímpeto dionisíaco pode estar próximo também do que Pessoa considera como loucura no trecho que segue ao fazer referência às grandes mentes que conhecemos: “(...) é a loucura que dirige o mundo. Loucos são os heróis, loucos os santos, loucos os gênios, sem os quais a humanidade é uma mera espécie animal, cadáveres adiados que procriam.” (Pessoa, 1998, p. 356). A ruptura faz parte do processo e progresso da Letras e os ditos “loucos” são os pioneiros em promover a mudança, em perceberem-na antes do resto do mundo e verter em arte essa vertigem que é a visão de um futuro, porém no passado.

Os poetas de cá, também compreenderam a vertiginosa mudança da organização do Mundo, porém voltaram-se para pensar uma literatura local. Num gesto singular e solitário, Mario de Andrade, em *Prefácio Interessantíssimo*, traduz as ambigüidades próprias dos movimentos modernos nas artes e na literatura.

Desenha-se no *Prefácio* uma poética da moderna tradição brasileira, cuja palavra-chave é incorporação, incorporação dos “temas eternos” herdados da cultura literária européia, reelaboração das obras e autores do passado nacional, mesmo quando se trata daqueles tão acirradamente parodiados. É possível cortejar Mario com o dito até então na perspectiva do transbordamento também sentido e problematizado no *Prefácio*: “O impulso lírico clama dentro de nós como turba enfuriada. Seria engraçadíssimo que esta dissesse: ‘Alto lá! Cada qual berre por sua vez; e quem tiver o argumento mais forte, guarde-o para o fim!’ (...)” (Andrade, s/d, p. 5).

Paulicéia Desvairada já traz no título o estigma de seu tempo e em seu prefácio, o interessantíssimo caldeirão de conjecturas essencialmente nossas e ao mesmo tempo

de todos. Fundindo então o esvaziamento dos valores do homem moderno, no caso o burguês, a um sentido estético e literário, mas que permeia uma noção de êxtase em Mario, temos *Ode ao burguês*, em que há uma cólera que abala as bases do comedimento, da polidez social, para o vômito explosivo do que verdadeiramente incomodava, amofinava: a dita burguesia ascendente:

(...) Come! Come-te a ti mesmo, oh! gelatina pasma!
Oh! purée de batatas morais!
Oh! cabelos nas ventas! oh! carecas!
Ódio aos temperamentos regulares!
Ódio aos relógios musculares! Morte à infâmia!
Ódio à soma! Ódio aos secos e molhados!
Ódio aos sem desfalecimentos nem arrependimentos,
sempiternamente as mesmices convencionais! (Andrade, s/d, p. 21)

O tom evasionista na *Ode* revela o *febril* na medida em que é um discurso literário de contestação, é uma voz da negação, de insultos e hostilidades.

3. O FEBRIL É O SÉCULO XX

Pessoa, Sá-Carneiro e Mario de Andrade tematizam, através da linguagem, a profunda tensão frente às novas descobertas de forma que o vertiginoso está no todo da estética que conferem aos seus poemas, ao usarem reticências para prolongar o significado das frases, exclamações para partilhar da profunda constatação do espírito acordado, construções nominais esclarecedoras, entre outros recursos. Ou seja, o *febril* nestes poetas se apresenta como uma atitude essencialmente estética.

Em linhas gerais, o elo entre os poetas mencionados se baseia numa leitura que deve ser comparativo-contrastiva, sendo comum aos poemas a presente tensão entre o novo e o antigo, e por isso encarar o *febril* como a expressão da ruptura. No entanto, a distinção entre os poetas se encontra na variação dos temas do cantar a modernidade.

Nietzsche e sua visão privilegiada do século; os Modernismos; os poemas inflamados de expressão e de uma vontade de potência do Ser irmana Portugal e Brasil intimamente; tudo isto diz respeito ao *febril* como categoria no mínimo reveladora de um viés de estudo apto para compreender culturas literárias e filosóficas de indiscutível importância e que acima de tudo nega, rasura a tradição arraigada da época. O *febril* é o século XX.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Fernando Pinto. *O mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- ANDRADE, Mario. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6ª Ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, s/d.
- ANDRADE, Mario. *Paulicéia Desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CANCLINI, Nestor García. *Diferentes, desiguais e desconectados mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- CARVALHAL, Tânia. *Literatura Comparada*. 2. ed., São Paulo: Ática, 1992.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez Lições sobre Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- CUNHA, Eneida Leal. *Literatura comparada e estudos culturais*. In: Limiares críticos ensaios de Literatura Comparada. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.
- D. ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Cartografias dos estudos culturais uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- GUIMARÃES, Fernando. *O modernismo português e sua Poética*. Porto: Lello, 1999.
- JUNIOR, Benjamin; CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Tempos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- MARINHO, Maria de Fátima. *A poesia portuguesa nos meados do século XX: rupturas e discontinuidades*. Lisboa: Caminho, 1989.
- MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta: Estudos de poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Campo das Letras, 2004.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- NIETZSCHE, F. *A Visão Dionisíaca do Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- PIMENTEL, F. J. Vieira. *Literatura Portuguesa e Modernidade*. Lisboa: Ângelus Novus, 2001.

QUADROS, António. *O primeiro modernismo português*. Lisboa: Europa-América, 1989.

RÉGIO, José. *Em torno da expressão artística*. Lisboa: Inquérito, 1941.

SÁ-CARNEIRO, Mario de. *Obras Completas*. Ática, Lisboa, 1956.

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e Modernismo português subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 17ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

DO PASSADO PRESENTE: JOSÉ SARAMAGO EM HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA

Susana Ramos Ventura - UNIFESP¹

Davi Arrigucci Jr. - numa retomada livre de Walter Benjamin - nos ensina que o romance “convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida. Narrativa da era moderna, conta a história da travessia solitária de um herói cuja existência pode aquecer com sua chama a alma de um leitor também isolado pelo ato de leitura.”ⁱ

É de travessias solitárias, empreendidas por personagens imersas num cotidiano sem horizontes e sem esperanças que trata grande parte da obra de José Saramago. O romance *História do cerco de Lisboa*, de 1989, mostra, em primeiro plano, a vida do revisor Raimundo Silva. Ao efetuar a revisão do livro de um historiador sobre a história do cerco de Lisboa ocorrida no século XII, Silva resolve alterar com um “não” o significado de uma das sentenças, acabando com isto por modificar uma verdade histórica: a de que os cruzados no século XII ajudaram os portugueses a expulsar os mouros da cidade de Lisboa. O erro é logo descoberto, mas a circunstância dá um novo rumo à vida do antes pacato revisor. A esperada punição reverte-se numa abertura de possibilidades para Raimundo Silva – como, via de regra, vimos ocorrer em parte da obra de Saramago, que costuma premiar a ousadia daqueles dentre seus protagonistas que ousam questionar uma vida medíocre e sensaborona por algum ato de rebeldia.

José Saramago é um romancista que, em boa parte de seus romances, estabelece um aprofundado e tenso diálogo com a História. Na ficção do autor as marcas do discurso histórico são colocadas em estreita relação e contraponto aos domínios da vida privada, representada pela ênfase em descrever trajetórias individuais de personagens calcadas em seres humanos comuns, mas grandiosos exatamente por sua humanidade e singularidade.

Nossa hipótese para o estreito diálogo com a História refletido pela construção desta ficção de “gestos históricos” – como nos ensina Manuel Gusmãoⁱⁱ – é a do enfrentamento operado pelo autor com a repetição sem revisão de um discurso histórico

¹ Jovem Pesquisadora da FAPESP, vinculada ao Núcleo de Estudos Ibéricos da UNIFESP-Guarulhos.

construído já há longos séculos e que terminou por ficar engessado numa tonalidade laudatória e acrítica. Como expressa a personagem Raimundo Silva ao ler o livro do historiador – livro que tem a obrigação profissional de revisar – e que tematiza uma vez mais a História do cerco de Lisboa no século XII: “Em quatrocentas e trinta e sete páginas não se encontrou um facto novo, uma interpretação polémica, um documento inédito, sequer uma releitura. Apenas mais uma repetição das mil vezes contadas e exaustas histórias do cerco.”ⁱⁱⁱ

Vários questionamentos se apresentaram de pronto ao empreendermos nossa leitura: o passado em *História do cerco de Lisboa* é abordado de maneira laudatória ou questionadora? E, antes disso: que aspectos do “presente” são focalizados com maior ênfase e quais as personagens que o vivem?

As questões referentes ao “presente” parecem bom ponto de partida. O presente da efabulação parece ser algum ponto na década de 1980 (fato que pode ser confirmado pela lista de periódicos listados, na edição brasileira utilizada, às p. 112 e 113 e da menção ao filme Rambo, idem, p.165). Este “presente” é vivido por um pequeno grupo de personagens ligadas ao mundo editorial na cidade de Lisboa. Como protagonista destaca-se Raimundo Silva, o mencionado revisor de livros. As personagens que o cercam e que no decorrer da narrativa assumirão papéis de importância variada são quase todas funcionárias da mesma editora que toma seus serviços.

O pequeno mundo do revisor, homem metódico e de vida regrada - é o que mais de perto se vê: ele vive em Lisboa, muito próximo ao Castelo de São Jorge, na Rua do Milagre de Santo António, bem no local de uma antiga passagem da cerca moura: “no preciso lugar onde antigamente se abria a Porta de Alfafa”^{iv}. A vida de Raimundo é das mais cinzentas, pois nela: “a alegria passou, o luto não vale a pena, e a única coisa que verdadeiramente sente próxima de si é a prova que estiver a ler, enquanto dura”. A prova que revisa no início do romance é precisamente a do livro do historiador que se dispõe a contar a História do cerco de Lisboa, e a narrativa começa com o diálogo entre historiador e revisor, em que o último afirma serem os revisores gente sóbria, que já viu muito de literatura e vida^v. O envolvimento com o texto do historiador começa, no entanto, a desbordar os limites do trabalho. Raimundo Silva devaneia sobre os habitantes mouros de Lisboa na época do cerco, conferindo vida, colorido e sons ao dia-a-dia imaginado do século XII. O imaginário do passado invade o presente do revisor nas mínimas coisas – ao acordar, durante os dias da revisão, ele busca sonolento por suas “babuchas”^{vi}, e a palavra “cristã” para os mesmos objetos – “chinelos”, aparece

depois da de origem árabe, quando o revisor parece se dar conta da “intromissão” do árabe também na linguagem que ele mesmo emprega. Os embates e justaposições entre o presente e o passado serão olhados com mais atenção adiante, mas é importante frisar que vão num crescendo em termos de importância e intensidade, sendo que o entrelaçar de temporalidades termina junto com o romance propriamente dito.

O ato de rebeldia do revisor, que se faz “autor” pelo acrescentar do “não” à narrativa de cunho histórico é premiado com a abertura de possibilidades antes impensáveis ao pacato revisor. Ao ter o deslize descoberto ele trava conhecimento com Maria Sara, executiva da área editorial que se interessa de pronto pelo caso e pelo revisor, sendo importante elemento para a sua mudança de vida. Maria Sara lança a Raimundo o desafio de escrever uma história do cerco de Lisboa que atendesse aos devaneios do revisor e se interessa por ele de maneira amorosa, abrindo-lhe a possibilidade de vivenciar o amor de maneira afetivamente profunda.

Quanto à sociedade portuguesa do período ela aparece tenuemente, com alguns dados apenas, relativos à prestadora de serviços domésticos (mulher-a-dias) que auxilia Raimundo Silva, e pela exploração do estilo de vida modesto que este leva, ademais do tipo de alimentação e dos locais de refeições que ele frequenta.

Em perspectiva com outros livros do autor que também se caracterizam por um diálogo estreito com a História, a saber, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), *Levantado do chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), todos estão mais voltados a pintar um quadro político-social mais preciso e amplo do que aquele que aparece em *História do cerco de Lisboa*. Motivo pelo qual merece dupla atenção a narrativa da pequena existência do revisor e de seu círculo de relações da editora, uma vez em que se fecha o foco sobre a vida privada, mas, ao mesmo tempo se discutem as relações entre História e vida e História e Literatura de maneira profunda.

Quanto ao passado, o discurso do livro do historiador tende ao laudatório e acima de tudo à repetição de discursos construídos no passado que são apenas e tão somente reafirmados. Ao revisar o texto, Raimundo Silva começa por aborrecer-se com anacronismos evidentes – por exemplo com as “naus em caminho das Índias” mencionadas por uma personagem histórica em pleno século XII – mas também com a “falsidade” do discurso do Rei Afonso Henriques aos cruzados, discurso este que o revisor declama enrolado em seu cobertor que se enrola sobre seu corpo à guisa de traje real:

Não, este discurso não é obra de rei principiante, sem excessiva experiência diplomática, aqui tem dedo, mão e cabeça de eclesiástico maior, talvez o próprio bispo do Porto, D. Pedro Pitões, e seguramente o arcebispo de Braga, D. João Peculiar, que juntos e concertados tinham logrado persuadir os cruzados, de passagem no Douro, a virem ao Tejo ajudar à conquista [...] Raimundo Silva, afogueado, deixa cair a manta com teatral ademane, sorri sem alegria, Isto não é discurso em que se acredite, mais parece lance shakespeariano que de bispos arrabaldinos^{vii}

Raimundo empreende então – e a partir do devaneio que o faz imaginar ainda durante a revisão as cenas do almuadem chamando os habitantes da Lisboa ainda sob cerco a um novo dia - uma aproximação ao passado que, se começa involuntariamente, ganha terreno em sua existência terminando por transformá-la. A revisitação de um passado histórico pela tentativa de uma escrita que começa por se desejar historiográfica e se torna inevitavelmente ficcional conduz a personagem a um novo presente, mais pleno existencialmente. O convite-desafio lançado por Maria Sara abre as comportas de um arquivo pessoal de Raimundo Silva, arquivo que aparece de pronto e se manifesta. Uma vez mais vemos na ficção de Saramago um homem absolutamente comum, imerso num cotidiano medíocre e acachapante que encontra saída a partir de uma transgressão, transgressão essa ligada diretamente a uma figura feminina, que passa a ser uma presença condutora na caminhada rumo a uma vida mais verdadeira e intensa.

O revisor Raimundo Silva – que nunca tivera um encontro íntimo sem pagar por ele - se vê, de repente, premiado com um grande e verdadeiro encontro humano e amoroso, que se mostra como uma recompensa à sua ousadia. Parece-nos que a personagem do revisor revisa pelo seu texto ficcional o discurso construído e reiterado sobre o episódio do cerco, instaurando o questionamento desde a busca pelas personagens para sua narrativa até a tentativa de compreensão do passado e das forças que podem ter estado em jogo para a determinação de caminhos tomados pelos grupos humanos em ação na Lisboa moura.

Desta maneira, embora sem um detalhamento maior da sociedade portuguesa no período equivalente ao “presente” de Raimundo Silva – provavelmente a década de 1980 – este livro encena interessantes encontros entre passado histórico e presente de maneira que nos parece que pela redução do foco social no presente propicia um abertura muito interessante de diálogo com o passado histórico. O passado histórico porém cotidiano olhado a partir de um homem com um presente de miúda cotidianidade vivida numa Lisboa contemporânea de comércios com nomes como “Pensão Casa

Oliveira”, que anuncia bons quartos e “Restaurante Come Petisca Paga Vai Dar Meia Volta”.

Nesse passado-presente, em que Raimundo Silva vive assentado sobre a antiga Porta da Alfafa o narrador nos diz que não se pode saber é “se da parte de dentro ou da parte de fora eis o que hoje não se pode averiguar e impede que saibamos, desde já, se Raimundo Silva é um sitiado ou um sitiante, vencedor futuro ou perdedor sem remédio”^{viii}. Vencer, perder são verbos importantes mas que se diluem quando se aprofunda a busca de Raimundo Silva pelas personagens que interessariam a seu relato ecoando outras obras de Saramago, como *Levantado do chão* e *Memorial do Convento*, em que se discute quem seriam realmente as personagens que movem e determinam o curso da História.

A partir do mencionado devaneio do início do romance, em que Raimundo Silva imagina a cidade moura a ser despertada para suas orações pelo clamor do almuadem cego até a última linha da história ficcional que o revisor acaba por compor e que termina efetivamente linhas antes da finalização do romance de Saramago, os encontros entre passado e presente que ora se justapõem, ora se confrontam, interessam-nos particularmente. Gostaríamos de falar sobre alguns momentos de encontro. O primeiro já mencionado, foi o confronto vocabular babucha, chinelos, ocorrida no momento em que a revisitação histórica ainda se dava na dimensão de sonhos e devaneios de Raimundo. Depois, esta revisitação passará ao território geográfico da cidade, como que sairá às ruas – nas primeiras horas após a negativa de Silva da “verdade” histórica inegável de que os cruzados ajudaram os portugueses na retomada – no momento em que o revisor passeia pela cidade, em busca da cidade árabe que decide se defender a qualquer custo. O encontro de temporalidades, descrito às páginas 54 e 55 é dos mais interessantes, uma vez que nele, Raimundo Silva adentra a Leitaria A Graciosa – lugar de sociabilidade do presente - e imagina as reações humanas que nela se poderiam desenvolver e os comentários que ali poderiam surgir no dia em junho de 1147 quando, a cidade já sitiada pelas tropas portuguesas com Afonso Henriques à frente, se avistam os cruzados a chegarem por mar:

A cidade está que é um coro de lamentações, com toda essa gente que vem entrando fugida, enxotada pelas tropas de Ibn Arrinque, o Galego, que Alá o fulmine e condene ao inferno profundo, e vêm em lastimoso estado os infelizes, escorrendo sangue de feridas, chorando e gritando, não poucos trazendo cotos em lugar de mãos ou cruelmente desorelhados, ou sem nariz, é o aviso que manda adiante o rei português, E parece, diz o dono da leitaria,

que vêm cruzados por mar, malditos sejam eles, corre que serão uns duzentos navios, as coisas desta vez estão feias não há dúvida. Ai, coitadinhos, diz uma mulher gorda, limpando uma lágrima, que mesmo agora venho da Porta de Ferro, é um estendal de misérias e desgraças, não sabem os médicos a que lado acudir [...]ix

O passado é então visto pela perspectiva do presente: pela língua portuguesa com suas expressões particulares (“Ai, coitadinhos”, “Malditos sejam”), pelos frequentadores da leitaria portuguesa do presente (a mulher gorda, o homem que bebe o copo de leite encostado ao balcão), num contexto da Lisboa do presente num comércio frequentado pelas pessoas de classe média como Raimundo Silva.

Outro momento que nos interessa trazer para reflexão é a busca e escolha da personagem para protagonizar o relato de Raimundo Silva – o narrador busca para Silva, numa multidão possível - fruto do devaneio do próprio revisor - quem poderia ser a personagem central do seu relato:

Forte motivo temos para andar mirando a estes homens, toscamente armados, em comparação com os arsenais modernos de Bond, Rambo and Company, e é ele o motivo, encontrar por aqui alguém que possa servir de personagem a Raimundo Silva, pois este, tímido por natureza ou feito, infenso a multidões, deixou-se ficar na sua janela da Rua do Milagre de Santo António, sem ousar descer à rua, e bem mal procede, se não era capaz de vir sozinho pedisse companhia à doutora Maria Sara, tem-se visto quanto é mulher para resolutas acções[...]busquemos-lhe alguém que, não tanto por méritos próprios, aliás sempre discutíveis, como por uma espécie de predestinação adequada possa tomar o seu lugar no relato naturalmente, tão naturalmente que depois venha a dizer-se, como se diz de uma evidência de coincidentes, que nasceram um para o outro. Porém, não é fácil. Uma coisa é tomar um homem e levá-lo a uma multidão, como em outros casos se assistiu, outra é buscar na multidão um homem e, não mais que por vê-lo, dizer, É este.^x

O narrador fala do presente, presente de cinema com personagens como James Bond e Rambo, e tem de, solitário pois Raimundo Silva deixara-se ficar em casa, buscar para ele um protagonista. A escolha recairá sobre Mogueime – uma personagem secundária da História (e o sabemos pois há menções dentro do romance de que seu nome passara para anais históricos em variadas grafias). A partir da escolha deste guerreiro “comum”, Raimundo Silva construirá seu relato – de guerra sim, mas também de amor, de companheirismo, de todos os aspectos cotidianos que, seja no passado ou no presente, constroem tanto a história pessoal quanto a coletiva.

Voltando ao início de nossa fala, o romance “convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida”, no caso de *História do cerco de Lisboa*, a de Raimundo Silva,

que atravessava, sim, solitariamente sua existência, mas que a vê transformada a partir da transgressão e da busca por uma humanidade na escrita do passado histórico. Esta comunicação é parte de nossa pesquisa “Histórias em diálogo: estudo comparado entre os romances *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago e *As duas sombras do rio*, de João Paulo Borges Coelho, financiada pela FAPESP- Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “O sertão em surdina (ensaio sobre *O Quinze*)”. In Vários. *Literatura e sociedade*. São Paulo: DTLLC-FFLCH-USP, n. 5, 2000, p. 117.

GUSMÃO, Manuel. “Linguagem e História segundo José Saramago”. In Vários. José Saramago. Uma voz contra o silêncio. Lisboa: Caminho/ICEP/IPLB, 1998.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NOTAS

ⁱ Arrigucci Júnior, 2000, p. 117.

ⁱⁱ Gusmão, 1998, sem número de página.

ⁱⁱⁱ Saramago, 1989, p. 34 e 35.

^{iv} Saramago, 1989, p. 67.

^v Saramago, 1989, p. 12.

^{vi} Saramago, 1989, p. 31.

^{vii} Saramago, 1989, p. 40 e 41.

^{viii} Saramago, 1989, p. 67.

^{ix} Saramago, 1989, p. 54 e 55.

^x Saramago, 1989, p. 156 e 157.

DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA A PARTIR DO CONTO *CADEIRA*, DE JOSÉ SARAMAGO

Taise Teles Santana de Macedo - UEFS¹

INTRODUÇÃO

Publicado em 1978, o livro de contos *Objecto Quase* se constitui em um embrião para a poética ficcional de José Saramago. Trata-se de uma obra que tem o conto como estrutura narrativa central. Do mais banal e cotidiano surge a matéria para a escritura do romancista que com seu estilo diferenciado e marcante denota a história de Portugal através dos componentes da ficção. Representante da ficção pós-moderna, o conto aqui analisado cria uma estrutura labiríntica composto por metáforas e ironias que trazem *flashes* da história de Portugal.

Trata-se de um conjunto de contos onde fantástico e certas componentes da ficção científica se misturam, criando uma atmosfera conjunta de maravilhoso que muitas vezes se constrói a partir da fissuração insólita, ou desmesurada, do mais banal cotidiano ou do acontecimento mais efectivamente demonstrável [...].¹

Composto por seis contos, *Objecto Quase* traz a possibilidade de se questionar àquelas verdades absolutas sobre as palavras e as coisas. Logo na epígrafe, há uma frase retirada de *A Sagrada Família*, de Marx e Engels, publicado em 1844, que diz o seguinte: “Se o homem é formado pelas circunstâncias, é necessário formar as circunstâncias humanamente”. Sem ter os fatos concretos já estabelecidos ou dados, faz-se necessário criá-los pelos humanos, ou seja, é o homem quem cria o seu contexto e as circunstâncias de sua própria sobrevivência. Ainda que a História queira parecer linear, os fatos são criações e ações humanas. A partir dessa concepção materialista da história, o próprio Saramago corroborava com tal ideário marxista, propondo mostrar através da arte uma história que poderia ter acontecido ou uma ressignificação do passado.

¹ Discente da Especialização em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

Partindo para a análise do conto *Cadeira*, nota-se, de início, a inexatidão da aplicação do termo desabar para a queda desse objeto. Se desabar significa “caírem as abas a”, qual a entrave em utilizá-lo para designar a queda de uma cadeira? Esse questionamento em denominar as coisas e os objetos do mundo já revela que nada é tão simples como parece ser. As verdades ditas pela História devem, pois, ser colocadas em confronto com as outras possibilidades de ditos e dos não-ditos.

A partir dessa constatação, o narrador relativa as maneiras de se conceituar um objeto e a oportunidade de utilizar distintos termos para falar de um mesmo elemento ou coisa. Que desabe ou caia a cadeira, o importante é este acontecimento. Utilizando-se da ironia, Saramago mostra como a escrita poética é livre, ilimitada e plurissignificativa.

Sem fazer apologia à perfeição, não era a constituição da cadeira que determinaria sua longevidade; esta cadeira estava fadada a cair. Não por uma pré-destinação ou algo já traçado antes de, mas sim devido às próprias circunstâncias que o homem provocou. Sem possuir uma trama profunda, personagens, tempo e espaços definidos o conjunto de contos de *Objecto Quase* não se enquadrariam nas famosas teorias do conto propostas por Cortázar (1974) ou Piglia (2004).

1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONTO

O conto é um gênero literário que, segundo Cortázar (1974), é difícil definir. Sendo uma narrativa que apresenta uma sucessão de acontecimentos, o conto traz certos elementos invariáveis: o limite de páginas, a condensação entre tempo e espaço, a tensão poética, a clareza. Não basta apenas ser um contista e apresentar uma estória, mas saber como contá-la é essencial. É preciso de imediato impactar o público. Um conto excepcional para Cortázar é aquele que se tornou inesquecível para os leitores.

Como um sistema de relações, o conto apresenta vários elementos que se intercalam, realizando determinadas funções. Um bom tema se comunica com as idéias e sentimentos do contista e extrapola o texto. Para Cortázar (1974), o conto se aproxima de uma fotografia, uma vez que segmenta e fraciona uma parte da realidade, fixando-lhe determinados limites. Contrapondo-se ao romance, o conto é uma narrativa condensada, breve, limitada.

Outra teorização sobre o conto foi elaborada por Piglia (2004). Conforme este escritor, o conto narra duas histórias: uma visível e uma secreta. Esses dois sistemas de

narrações diversos entram num jogo dialético, ou seja, ao mesmo tempo em que se cruzam se divergem. A história secreta se constrói com o não-dito e o que parece ser uma história trivial aparentemente é complexa e enigmática.

Apesar de se afastar dessas propostas de teorias do conto, *Objecto quase* e, em especial, o conto *Cadeira* ainda perpassariam por algumas considerações feitas sobre este gênero narrativo. Ao descrever a queda de uma cadeira, Saramago ficcionaliza um fato da realidade ocorrido em 1968 quando o ditador português Oliveira Salazar caiu de sua cadeira. Marques (1995) retrata como este fato ocorreu:

Nos primeiros dias de Setembro de 1968, quando se ia sentar numa cadeira baixa, caiu e bateu a cabeça no chão. Resultou-lhe um coágulo de sangue no cérebro que teve de ser operado. Em 16 do mesmo mês uma hemorragia cerebral punha fins às esperanças dos seus partidários de o verem retomar as funções de comando.²

Durante os anos de 1930 e 1933 Salazar subiu ao poder do Estado português. Já aclamado como professor de Economia na Universidade de Coimbra e como um político ligado aos grupos católicos, Salazar tornou-se o ditador ferrenho daqueles duros tempos de regimes totalitários na Europa. Apoiando Salazar estavam a Igreja, a maioria do Exército e a grande bancada do capital e empresariado.

[...] Considerava-se o guia da Nação, acreditava que havia coisas que só ele podia fazer e conseguia que parte crescente do País o fosse acreditando também. A sua interferência em todos os aspectos da vida nacional podia até abranger programas de celebrações e festividades. [...].³

O estágio máximo de apogeu do Estado Novo ocorreu em 1940. Em plena comemoração do oitavo centenário da nacionalidade e o terceiro centenário da Restauração, o regime organizou uma exposição denominada *Mundo Português* que reatualizasse o passado glorioso dos lusitanos numa típica reinterpretação da história.

Assim como o Estado Novo promoveu uma outra forma de contar a história portuguesa, Saramago também o fez. Em *Cadeira*, ao se apropriar de um evento político que culminou com a morte do ditador, o escritor utilizou-se da realidade como matéria-prima para sua criação artística. Fazendo uma contestação dos desmandos do governo salazarista, Saramago realiza o que Hutcheon (1991) denominou de “o passatempo do tempo passado”, ou seja, a metaficção historiográfica.

Segundo esta teórica, a compreensão da metaficção historiográfica adverte que não há verdades históricas absolutas ou que descrevessem a realidade como tal aconteceu no passado. Dessa maneira, os discursos histórico e literário convergiam como construções lingüísticas, convencionais e intertextuais. Apesar de no discurso histórico prevalecer uma verdade mais próxima da documentação averiguada, a literatura também pode ficcionalizar o real através de instrumentos narrativos próprios da teoria literária.

Com o recurso da ironia e da paródia, Saramago recria o acontecimento histórico num jogo dialético que ao mesmo tempo tenta subverter a história e reafirmá-la de uma outra maneira, ou seja, a partir da escrita literária. Com o poder de metaforizar o real, a literatura vai mais além que representar tal realidade, possibilitando ao leitor uma nova maneira de enxergar e de refletir sobre os acontecimentos passados.

[...] E não antecipemos, embora saibamos que a cadeira se vai partir: mas não é ainda, primeiro há-de o homem sentar-se devagar, nós, os velhos, dão-nos a lei os trêmulos joelhos, há-de pousar as mãos ou agarrar com força os braços ou as abas da cadeira, para não deixar descair bruscamente as nádegas enrugadas e o fundilho das calças no assento que lhe tem suportado tudo, como é escusado especificar, que todos somos humanos e sabemos. Pelo lado da tripa, esclarece-se, porque este velho há muitas e também diversas razões, e antigas elas são, para duvidar da sua humanidade. No entanto, está sentado como um homem.⁴

De maneira irônica, o narrador descreve a cena em que o velho senta-se na cadeira e esta inicia sua queda. Emoldurando toda a queda ou o desabar do objeto, o homem que está sentado parece ter dificuldades em certos movimentos do corpo. Apesar da idade avançada que pode causar compaixão ao leitor, o narrador logo especifica o caráter daquele homem que está prestes a cair já para indicar ao espectador que este não é digno de pena.

O cotidiano do velho sentado na cadeira é narrado como algo repetitivo. Sem imaginar a queda, o homem sentava sempre da mesma maneira, sem supor um final trágico. Essa crença nos objetos também revela a inexatidão das coisas, relativização do que parecia ser absoluto e inabalado.

Vê-a de longe o velho que se aproxima e cada vez mais perto a vê, se é que a vê, que de tantos milhares de vezes que ali se sentou a não vê já, e esse é que é o seu erro, sempre o foi, não reparar nas cadeiras em que se senta por supor que todas são de poder o que só ele pode.⁵

Na ditadura salazarista, as artes decaíram com o estabelecimento da censura. Muitos artistas foram forçados ao exílio ou a viver longos períodos fora da pátria portuguesa. O cinema também entrou em declínio, uma vez que a propaganda governamental instituíra temas obsoletos que fossem de encontro às inovações propostas pelo neo-realismo. No plano social, o proletariado foi duramente reprimido nas suas reivindicações.

Assim, o narrador dinamiza a história oficial, retirando a imagem de um forte político que recaia sob a pessoa de Salazar que o Estado Novo tentou levantar. A própria queda da cadeira indica a fragilidade tanto do homem quanto do Estado português. Além desse incidente ocorrido com o ditador, o narrador utiliza-se deste acontecimento para narrar três momentos históricos distintos quando afirma “graças ao que a dita cadeira começa pela terceira vez a cair”⁶. O primeiro seria o desastre de 1578 em Marrocos, na conhecida batalha de Alcácer Quibir, quando D. Sebastião morre e logo após, há a União Ibérica, período em que Portugal ficou atrelado à Espanha; a crise do século XIX, quando Napoleão invade Portugal e a Corte se refugia no Brasil; a própria crise do regime salazarista.

É próprio da metaficção historiográfica misturar fatos reais da história de Portugal numa nova estrutura narrativa, diluindo ficção e não-ficção. A questão, porém, não é mais tornar os acontecimentos como verdades absolutas, nem como este se constrói na linguagem histórica, mas sim a que textualizações anteriores podemos nos referir. Reescrevendo o passado dentro de um novo contexto, *Cadeira* problematiza a questão da linguagem, sem esvaziar o sentido do discurso histórico.

Talvez para a História, a queda da cadeira parecesse fofoca de bastidores. Já para Saramago, este fato constituiu-se em matéria-prima para a construção poética em que se torna mais significativo conhecer essa realidade e representá-la de outra maneira diferente da história oficial. Conhece-se também o Estado Novo ou a ditadura salazarista a partir desse incidente que, por mais ficcionalizado que seja, ainda comunica de forma muito didática.

Alienados e tornados objetos, a representação do homem pela coisa, a cadeira, também traz uma compreensão da reificação forçada. Durante o Estado Novo, as greves foram banidas e a liberdade humana dirimida ao mínimo. Portanto, como objetos, o homem não agia por conta própria, mas manipulados como marionetes. Quase não havia diferenças entre coisa e humano.

CONCLUSÃO

De fato singular materializado pela linguagem literária, o incidente que culminou com a queda e a morte do ditador Salazar em *Cadeira* particulariza um momento histórico desconhecido de muitos. A escrita de Saramago neste conto tentou mostrar como fatos considerados banais pela história oficial não são para a escritura poética.

Contradição, reconstrução e deformação perpassam tanto pela ficção quanto pela história. Assim, desabar ou cair depende do olhar de quem observa tal acontecimento. O importante é a queda. Os movimentos da história e da literatura revelam que é pela linguagem que as coisas mudam com o tempo. As circunstâncias são construídas humanamente, assim como o desabar da cadeira o foi.

REFERÊNCIAS

CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, p.147-163, 1974.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MARQUES, A. H. de Oliveira. **Breve história de Portugal**. 3 ed. Lisboa: Presença, 1995.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SARAMAGO, Jose. *Cadeira*. In: _____. **Objecto quase** : contos. Lisboa: Caminho, 1986, p.11-30.

SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre Jose Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, (1987).

NOTAS

¹ Seixo, 1987, p. 26.

² Marques, 1995, p. 640.

³ Ibid; p. 630.

⁴ Saramago, 1986, p. 25.

⁵ Ibid; p. 24.

⁶ Ibid; p. 21.

**ENGAJAMENTO POÉTICO NA POESIA DE LÍNGUA PORTUGUESA:
RELAÇÃO ENTRE POETA E SOCIEDADE EM CORSINO FORTES E
MANUEL ALEGRE**

Tássia Monteiro Borges - USP¹

Presume-se, que a literatura (e a arte como um todo) retrata a sociedade do momento com um olhar alimentado pela tradição histórica que carrega, seja por meio da linguagem, do tema, da forma, do conteúdo, da transformação, da ruptura ou da manutenção. Percebe-se que a poesia foi uma escolha muito recorrente de manifestação e consequentemente, cada poeta na sua poesia, teve uma abordagem ao se expressar. Nos países africanos que foram colônias de Portugal, houve um período de grande tensão acerca da independência e da realidade social da época. Os poetas destes países e também alguns de Portugal estavam engajados com assuntos urgentes e do momento, dentre eles: política, sociedade, emancipação, identidade, negritude, nacionalidade, colonialismo, guerra, luta, entre outros possíveis tópicos que foram manifestados especificamente em cada país. Desta maneira, indagações acerca dessa relação entre poeta e Sociedade/História, nos períodos de tensão mencionados, são impostas.

Com base no pensamento de T. Adorno em *Lírica e Sociedade*, este artigo pretende estabelecer um paralelo entre os poemas ‘Emigrante’, de Corsino Fortes (cabo-verdiano), e ‘Trova do Vento que passa’, de Manuel Alegre (português), dando ênfase à forma como ambos os poetas abordam as questões políticas de seu momento sócio-histórico e as traduzem em discurso poético.

A começar por Corsino Fortes e Cabo Verde, cujas temáticas giram em torno da insularidade, do espaço em termos de clima – por ser severo e por estar inclusive afastado do continente africano, ou seja, à margem em dois sentidos –; identidade nacional e emigração. Assim sendo, portanto, questões indissociáveis para o entendimento da literatura cabo-verdiana.

Em Cabo Verde, especificamente, pelo fato de ser um arquipélago com árdua e severa seca, o espaço se apresenta como fator principal, originando outros fatores consequentes. A insularidade é um aspecto oriundo do fator espaço, está arraigada no

1 Iniciação Científica – Universidade de São Paulo

homem local e é fundamental na construção da identidade nacional, sendo determinante, conseqüentemente, na literatura (SALÚSTIO, 1998, p. 33). Pensando na relação entre poeta e sociedade, entretanto, no contexto cabo-verdiano, pode-se dizer que o “*ilhéu-escriptor-poeta*” tem uma relação de “*amor e injustiça*” com o espaço (SALÚSTIO, 1998). Isto porque apesar de amar sua terra, ele não deixa de sentir as dores e os dissabores do ilhado. Dentre essas dores, existe a emigração resultante do sofrimento e da impossibilidade de melhoria de vida na terra-mãe, gerando um grande dilema que permeia a vida de todo cabo-verdiano, o fato de precisar partir e querer ficar, e vice-versa. Além do sentimento de quem fica e se despede (talvez para sempre) de um ente querido.

Corsino Fortes é um poeta fundamental neste contexto entre poeta e sociedade em Cabo Verde, pelo fato de ele ter marcado a trajetória da literatura, por meio da relação que se estabeleceu entre a sua obra e a História/Sociedade cabo-verdiana. A poética de Corsino Fortes tem por característica a poesia de exílio e memória étnica coletiva (SANTILLI, 2007, p. 93), expressa de maneira moderna, caracterizada pelo jogo das palavras, pelo valor atribuído às palavras, ou seja pela experimentação da linguagem.

Na obra de Corsino Fortes, (...), a poesia cabo-verdiana apresenta traços de modernização que implicam em rupturas mais profundas com modelos de tradição européia. Formalmente se traduz num desenho que a vai aproximar da poesia experimental. (SANTILLI, 2007, p. 93)

O poema escolhido, para ilustrar a relação entre a poesia de Corsino Fortes e a sociedade cabo-verdiana, pertence ao livro *Pão & Fonema*, o primeiro da trilogia *A Cabeça Calva de Deus*. O título deste livro permite que se perceba a relação estabelecida entre o “*ilhéu-escriptor-poeta*” e o “sentimento cabo-verdiano”, tratando a palavra/poesia (representado pela expressão *fonema*), como o *pão* do cabo-verdiano. Infere-se, portanto, que a palavra pode ser mais decisiva nesta poética que qualquer outro aspecto. Outro aspecto a ser observado em *Pão & Fonema*, é a retomada à literatura da colônia, devido à utilização de estrutura épica, tal qual os *Lusíadas*, de Camões, epopéia que marcou a literatura portuguesa como um todo. Esse fator possibilita o entendimento de tentativa do poeta de buscar a identidade nacional e literária cabo-verdianas, logo a escolha da estrutura épica, a fim de elaborar a epopeia da colônia.

O poema *Emigrante*, que faz parte do segundo canto (*Mar & Matrimônio*), possibilita a percepção do material tradicional que caracteriza o “sentimento cabo-verdiano” expresso por Corsino Fortes. Nota-se que *Emigrante*, à leitura do título, tem como plano de fundo o sentimento do cabo-verdiano que é oriundo do fator espaço e, conseqüentemente, relaciona-se à questão da emigração. O título revela ainda a presença de um interlocutor, o emigrante, que se confirma com o uso do pronome *teu* no segundo verso.

O eu-lírico manifesta no poema a falta de progresso e apresenta a figura do colonizador como responsável, representado pela metonímia que ocorre em *Península*, pois se contrapõe à ideia de Ilha, Cabo Verde. Além disso, a maneira de como o eu-lírico diz que o colonizador explora o colonizado é expressa: “(...)um progresso de pedra morta/ Que a Península / Ainda bebe / Pela taça da colónia / Todo o sangue do teu corpo peregrino(...)”.

Percebe-se nos versos “*Já não esperamos o metabolismo / Polme de boa fruta fruta de boa polpa... E tua mão / cante / lua nova em meu ventre*” uma primeira pessoa que fala ao emigrante, de duas maneiras distintas. Primeiramente no plural, em “*esperamos*”, há uma voz que representa o povo de Cabo Verde; em contrapartida, aparece a primeira pessoa no singular em seguida, em *meu “ventre”*, que leva à possibilidade de uma representação da voz da terra-mãe, Cabo Verde, a partir do termo *ventre*.

Essa voz ao longo do poema apresenta e desenrola, no entanto, o futuro de seu filho, pela anáfora formada pela expressão *Aguardam-te*, seguido de versos que mostram as dificuldades a serem enfrentadas longe da terra-mãe:

Aguardam-te
os cães e os leitões
da casa de Chota
que no quintal emagrecem de morabeza

Aguardam-te
os copos E a semântica das tabernas

Aguardem-te
as alimárias
amordaçadas de aplauso e cana do açúcar

Aguardam-te
os rostos que explodem
no sangue das formigas
novos campos de pastorícia

Nota-se então, a presença de uma consciência, ou seja, o eu-lírico sabe da realidade fora do arquipélago e apresenta ainda o que esse emigrante pode sentir:

“Mas
quando o teu corpo
sangue & lenhite de puro cio
Erguer sobre a seara
A tua dor
E o teu orgasmo
Quem não soube
Quem não sabe
Emigrante
Que toda a partida É potência na morte
E todo o regresso É infância que soletra.”

Este último verso também apresenta uma anáfora, porém com estruturas diferentes, que marcam um suposto retorno à origens física ou emocionalmente, necessidade de partir e a vontade de ficar, formada pela troca dos diferentes elementos do par mínimo “*Que toda a partida*” e “*todo o regresso*”:

Que toda a partida É potencia na morte/ todo o regresso É infância que soletra(...)
Que toda a partida é alfabeto que nasce/ todo o regresso é nação que soletra(...)
Que toda a partida É potência na morte/ E todo o regresso É infância que soletra

Além da anáfora, há um outro aspecto que marca não só o poema em questão, mas também toda a poética de Corsino Fortes. É a questão da relação entre as palavras, há expressões a partir de pares. Percebe-se isso desde o nome de seus livros até seus versos. Como visto no poema em questão, há alguns pares usados. Na anáfora que se forma, em específico, há os pares: partida/ regresso, morte/infância, alfabeto/nação, nascer/soletrar. Deduz-se desses pares que por meio desse movimento de partir e regressar, o sujeito histórico pode morrer ou retomar suas origens, e por meio da palavra (alfabeto) pode haver a o nascimento de uma nação. Para isso faz-se necessário partir do início, ou seja, soletrando.

No âmbito da semântica, observa-se que o eu-lírico expressa a importância da palavra para o emigrante, pois esse será o seu pão, que suprirá a carência de sentimento de nação, remetendo ao título do livro. Os termos *voz*, *gritos*, *soletra*, *vírgulas*, *sílabas*, *alfabeto*, *semântica* e fonética são formas que se referem a essa palavra. A importância

da linguagem está mais arraigada do que a primeira leitura do poema pode supor, o que se depreende da seguinte afirmação de T. Adorno:

“As mais altas formações líricas são, por isso, aquelas em que o sujeito, sem resíduo de mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O auto-esquecimento do sujeito, que se põe ao dispor da linguagem como de algo objetivo, e o que há de imediato e involuntário em sua expressão são o mesmo: assim a linguagem estabelece a mediação entre líricas e sociedade no que há de mais intrínseco”. (ADORNO, 2003, p. 74)

Percebe-se que, de fato, Corsino Fortes, tem uma visão crítica em relação ao seu tempo, à realidade cabo-verdiana, ao escrever poemas que abordam questões da colônia, do sistema em que está inserido, das suas inconsistências, que fazem parte da herança que esse país desfruta hoje. Depreende-se que expressar isso por meio da poesia (ou pela arte) demonstra que tanto o poeta quanto o povo para o qual se fala ou do qual se fala estão situados num mesmo espaço e num mesmo tempo, partes de um mesmo sentimento em busca de uma identidade.

De modo semelhante em Portugal, há o extravazamento do escopo da Revolução dos cravos, confirmada depois de anos severos de ditadura. Esse período foi marcado pela depressão e apatia do povo português. Assim sendo, a poesia se torna como um instrumento de luta, de mobilização e recuperação da identidade do povo português perdida em tempos de depressão. O poeta português Manuel Alegre é um ícone desse período e de luta, considerado como “poeta da resistência” (LOURENÇO, 1975, p. 32). Do mesmo modo que Corsino Fortes, Manuel Alegre tenta por meio de sua poesia restabelecer a identidade nacional para o povo português. Fazendo referência à tradição portuguesa literária, nesse caso, a Camões: “*Praça da Canção e O Canto e As Armas têm algo de epopeico, não são mera poesia, aproximam-se da oralidade e da musicalidade da epopeia de Camões (...)*” (CARDOSO, 2004, p. 29). Além de recorrer a Camões, ele utiliza formas tradicionais portuguesas, como a trova, caso do poema em estudo, chamado “Trova do vento que passa”. Esse poema marcou esse momento de luta, representando esse período de depressão e tornou-se um hino para o povo português, por ter sido musicalizado pelo cantor e compositor Adriano Correia de Oliveira.

Esse poema tem relação dialética com a canção trovadoresca de amigo, pois o eu-lírico busca notícias de seu país, tal qual o eu-lírico feminino da canção trovadoresca pede notícias de seu amado que foi para a guerra. Os elementos da natureza a que o eu-

lírico pede notícias são: *vento, rios, verde trevo* (fazendo referência direta ao verde pino).

Nesse sentido, temos a fala de um português imergindo no Social/Cultural/Histórico de um momento singular. O eu-lírico busca por “*notícias do meu país*” e em alguns momentos do poema o eu-lírico se dirige ao povo e pergunta: “*Pergunto à gente que passa / por que vai de olhos no chão. / Silêncio -- é tudo o que tem / quem vive na servidão.*” Servidão essa que tem como cenário a ditadura instaurada, e por isso, a pátria está em suspenso, num estado de sítio, e portanto, não fala por si. A busca não se refere apenas a notícias da pátria, mas de sua liberdade e mudança de contexto. Tentando, então, mudar esse sentimento de depressão e passividade que se apresenta em: “*Vi minha pátria pregada / nos braços em cruz do povo.*”

Da mesma forma que em *Os Lusíadas*, o eu-lírico tenta resgatar os bons momentos do passado português, entretanto os contrasta com a situação urgente daquele momento: “*Vi florir os verdes ramos / direitos e ao céu voltados*”. Representando o sentimento da tradição portuguesa e dialogando com o sentimento que está nos portugueses nesse instante, o eu-lírico se manifesta de forma dialética, a fim de restabelecer o sentimento de anseio por atitude para que se atue diante desse quadro, buscando por mudanças:

A ruína passa a depósito das esperanças deixadas para trás.
Pela memória o poeta é capaz de converter aquela ruína em
poesia, e, assim, torná-la práxis, intervenção humana no fluxo
temporal através de um discurso efetivo que mobilize a
História para além do esperado. (LUGARINHO, 2005, p. 122)

Outro fator que é relevante para a tradição do período glorioso de Portugal é o mar, que é uma temática que faz parte das grandes navegações, cuja representação é o apogeu e a supremacia de Portugal no mundo velho. Essa temática faz-se tradicional da mesma forma na literatura. No poema em questão, há a representação disso nos versos a seguir:

Vi navios a partir
(minha pátria à flor das águas)
vi minha pátria florir
(verdes folhas verdes mágoas).

A consciência do eu-lírico está além da realidade de Portugal acerca do que permeia a vida do homem português, ele refere-se também neste poema àqueles que estão no poder e não defendem a pátria, mas agem nesse cenário ditatorial utilizando esse ideal. Quando o eu-lírico não obtém respostas de seu país, ele toma voz e faz uma espécie de balanço do decadentismo e estagnação de Portugal e fala à sua pátria.

Há quem te queira ignorada
e fale pátria em teu nome.
Eu vi-te crucificada
nos braços negros da fome.

A expressão do povo aparece culminante no discurso promovido nos versos: “*E a noite cresce por dentro / dos homens do meu país.*” A fim de instaurar a busca por mudança, o eu-lírico fala ainda para o povo que não pode falar ou agir por si. Essa falta de voz é atribuída ao fato de grande parte do povo não saber ler, essa relação é estabelecida por um jogo entre o número de folhas do trevo e o número de sílabas que contém na palavra liberdade. Estabelece-se, então, uma relação entre a palavra (ou o acesso à ela) e a sorte do povo, essa relação é direta, a palavra se apresenta neste caso como um instrumento, de luta ou de resistência. Pois quando o povo retomar a palavra e falar por si, ela poderá mudar sua sorte (o futuro).

“Quatro folhas tem o trevo
liberdade quatro sílabas.
Não sabem ler é verdade
aqueles pra quem eu escrevo.”

A partir do momento em que o eu-lírico fala do povo que não pode falar por si, ele se coloca na posição de quem pode ter a palavra e fala em nome do povo ou para ele, mostrando que há esperança e no meio de tanta desgraça sempre há modos para se manifestar e mudar. Isso remete à ideia de Adorno acerca da resistência:

(...) isso quer dizer que também a resistência contra a pressão social não é nada de absolutamente individual; nessa resistência agem artisticamente, através do indivíduo e de sua espontaneidade, as forças objetivas que impelem para além de sua situação social limitada e limitante, na direção de uma situação social digna de homem (...). (ADORNO, 2004, p. 73)

Assim sendo, o eu-lírico fala do canto e da resistência como algo isolado, entretanto capaz de mobilizar uma mudança, apresentando uma esperança para que esse

período de depressão e decadência seja mudado. Diante desse panorama, tem-se um eu-lírico engajado, porque a própria poesia torna-se um meio de desacreditar a passividade, e resistir e dizer não:

“Mesmo na noite mais triste
em tempo de servidão
há sempre alguém que resiste
há sempre alguém que diz não”

Haja vista os poetas e os poemas em questão, percebe-se que ambos são engajados no sentido de que bebem nos respectivos aspectos nacionais e ao gênero da epopeia, representada por Camões. Ao passo que o poeta cabo-verdiano se mune da temática emigração, que faz parte de uma identidade cultural própria; em detrimento disso, temos o poeta português utilizando uma forma tradicional, a trova, como o título sugere, para que fique posta a constatada lamentação do Portugal com que se depara.

Além desses aspectos, a questão da palavra como instrumento de luta ou de voz para falar por si é algo que marca a esperança contida nos poemas ao falarem para o povo. No bojo desta proposta de estudo de poesia comparada, no que se refere à relação entre lírica e Sociedade, T. Adorno vê nesta uma possibilidade de protesto, de resistência e de esperança:

“(...) todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela [lírica], mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônomo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente.” (ADORNO, 2004, p. 68)

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.

ALEGRE, Manuel. *O canto e as armas*. In: _____. *30 anos de Poesia*. Lisboa: D. Quixote, 1989.

CARDOSO, Norberto do Vale. *Autognose e (Des)memória: Guerra Colonial e Identidade Nacional em Lobo Antunes, Assis Pacheco e Manuel Alegre*. Braga: Universidade do Minho, 2004.

FORTES, Corsino. *Pão & Fonema*. Lisboa, Sá da Costa, 1974.

LOURENÇO, Eduardo. *Prefácio* in ALEGRE, Manuel. *Obra poética*. Lisboa: D. Quixote, 1999.

LUGARINHO, Mário César. Manuel Alegre: mito, memória e utopia. Lisboa: Colibri/Instituto de Estudos de Literatura Tradicional/ UNL, 2005.

SALÚSTIO, Dina. Insularidade na literatura cabo-verdiana. In: VEIGA, Manuel (org). Cabo Verde: Insularidade e Literatura. Paris: Karthala, 1998. p.33-44.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Literaturas de Língua Portuguesa: Marcos e Marcas – Cabo Verde: Ilhas do Atlântico em prosa e verso*. São Paulo, Arte & Ciência, 2007. p. 85-95.

**PARA A ESCRITA DE OUTROS MUNDOS: BREVE (NEO)GEOGRAFIA
SOBRE MARIA GABRIELA LLANSOL**

Tatiana Pequeno da Silva - UFRJ¹

Para Mariana, concretude longa dos meus dias

Só a escrita me liga à terra.

Llansol. *Contos do Mal Errante*.

No âmbito da Literatura Portuguesa, Maria Gabriela Llansol é um nome e um tema ainda muito polêmicos, que quase sempre provocam olhares atravessados, alguns movimentos de repúdio, outros de paixão; já a indiferença e o respeito são mais raros, embora crescentes. Mas para nós, importa é que seja ativada a curiosidade, o intuito de conhecer ou refletir sobre esta autora, e para que isto seja começado, cabe um gesto simples, que é o de ler e ouvir o que o seu texto nos tem a dizer.

De minha parte – e aqui peço a licença de vocês para fazer uso da primeira pessoa – o que posso dizer é que a mim interessa sim a legência de Llansol, mas para saber em que medida a sua textualidade é uma tentativa de fuga dos “realismos” e um testemunho de quem deseja ardentemente encontrar/ formar uma comunidade tendo em vista a consciência da nau enorme da sua solidão e da sua humana condição.

A partir de uma da epígrafe “só a escrita me liga à terra”, é possível já pensarmos que a *neogeografia* aqui proposta diga respeito ao caráter paisagístico do que nos cerca, e isto não seria equivocado, mas devemos perspectivar a obra de Llansol – e isso inclui ir ao encontro do seu primeiro livro (*Os Pregos na Erva* de 1962), quase sempre ignorado. Particularmente acredito que a primeira obra publicada de Llansol já apresenta sim o pólen do fulgor que deseja uma saída da rarefação, por meio de narrativas que se querem imbuir de intenso potencial lírico, mesmo na temática comum

¹ Aluna do curso de Doutorado em Letras Vernáculas, Literatura Portuguesa, da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Bolsista do CNPq.

da morte e seus entornos semânticos, o que possivelmente a atrelava a uma procura contínua de respiradouros dada a proximidade, ou melhor, inserção no contexto político português do estabelecimento e da fixação da Guerra Colonial, num país que vivia sob regime ditatorial ainda sob os ecos “orgulhosamente sós”, bem distante da realização prática das utopias democráticas. Ainda em *Os Pregos na Erva* é possível encontrar uma preocupação original da autora que pode ser explicada pela perspectiva humana em relação ao seu lugar na terra, no seu trânsito, embora os seus personagens, neste caso, não tenham ainda muita consciência dos sentidos simbólicos que poderiam atribuir a tais questões e, provavelmente por conta disso, ainda sejam tomados de preocupações físicas a respeito de seus corpos, pés, da relva, da vegetação e da pequena fauna.

Mais de dez anos depois, com a publicação de *O Livro das Comunidades*, é iniciada a trilogia intitulada *Geografia de Rebeldes* (formada pelas duas outras obras *A Restante Vida* e *Na Casa de Julho e Agosto*), a partir da qual podemos vislumbrar um rompimento de fato brusco com os modelos mais ortodoxos de narrativa, sobretudo no que diz respeito à trajetória dos personagens, ativação e fruição de inúmeros espaços e a suspensão de uma categoria temporal à serviço daquilo que Llansol chama de História dos Príncipes e do Poder, algo sempre ligado ao universo dos Realismos. Uma das potências da textualidade que neste contexto é inaugurada há de ser sem dúvida a apresentação das figuras, ordem que posteriormente será explicada em *Um Falcão no Punho*:

“O texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente “nós construtivos” do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas, mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase, um animal, ou uma quimera. (...) uma figura nunca é um inerte, mas um princípio activo, cuja harmónica e trajectória se esvaiem se o impedirem de agir segundo o seu próprio princípio.

Llansol, 1998, p. 130-131.

Mais do que isso: por meio da emulação das figuras, Maria Gabriela evidencia um tipo de Iniciação por meio da convocação de personagens que a introduziram e a inspiraram na virada dos anos 60 para os 70. Assim, as figuras principais nascidas na primeira Comunidade, São João da Cruz, Nietzsche e Ana de Peñalosa iluminarão teórica e figurativamente o nascimento “*da tentativa inabalável de reconduzir à fala e à convivência de grupo uma criança espanhola aparentemente autista que fora levada à Escola onde eu ensinava.*” (Llansol, 1994, p. 89). De todo, a experiência como

professora da Escola Comunitária, foi mais tarde também incluída como *testemunho* na segunda edição de *O Livro das Comunidades* como “Apontamentos sobre a Escola da Rua de Namur”. Não devemos esquecer, entretanto, que o seu exílio voluntário deu início à escrita de uma comunidade inscrita na clave da pequenez: as figuras llansolianas são mutantes fora de série que pensam e discutem entre si a ordenação da própria série e a inscrição desse modo político de estar no mundo, ainda que seja para negá-lo. No regime da mutação a apreensão é a menor possível, já que a imprecisão e o “devir como simultaneidade” (Llansol, 1998, p. 132) garantem que as figuras rebeldes, procuradas, perseguidas e condenadas historicamente, dentro do universo llansoliano, possam quase sempre escapar dos efeitos do Poder ou ao menos emularem-se num outro módulo. O híbrido garante, assim, o seu exílio em espaços imprecisos ou localizações à margem quase nunca determinadas. Apenas as migrações são possíveis nestes espaços de fluxo contínuo nos quais as paisagens são indicativas de um cenário europeu não necessariamente temporalizado, e por isso convivem os exilados (convívio, aliás, é palavra nuclear para a obra de Llansol como verificaremos posteriormente em *Onde Vais, Drama-Poesia?*) no mesmo texto, no mesmo espaço as referidas figuras que pertencem a épocas, séculos distantes. Não à toa, nos livros subsequentes, o trânsito contínuo permite que a geografia desta comunidade seja traçada: estão os mutantes em busca da escrita, da harmonização e do fulgor, quase sempre possível por conta de experienciarem uma mística, mas também pelo desejo de transcender o puramente humano, num processo alargador, amplificador da semântica de *mundo*. Mundos, talvez fosse mais conveniente.

Explicada essa parte inicial, talvez um pouco óbvia para alguns, seria conveniente pensar a respeito da proposta deste encontro, refletindo sobre modos transversos dos trânsitos e da identidade. Podemos sugerir que, dados os pressupostos iniciais, a radicalidade do texto de Llansol tenha sido fundamentalmente influenciada pela partida para o exílio, conforme comprovam os seus diários *Finita*, *Um Falcão no Punho* e o recente *Livro de Horas*.

Mas sinto-me como alguém que viaja em país estrangeiro, por não me sentir, de modo algum, ligada a uma nação. Na Bélgica, sinto-me menos em terra alheia talvez porque está explícito que nenhum laço de origem política me liga a este país. Sem país em parte alguma, salvo no vazio em que dei a uma comum idade. Comum idade real por imaginária, e imaginária por verdadeira. A escrita, os animais, fazem parte dessa orla, e são tais seres excluídos pelos homens, que eu recebo.

Trabalhar a dura matéria, move a língua; viver quase a sós atrai, pouco a pouco, os absolutamente sós.

(Llansol, 2005, p. 72)

É fundamentado, portanto, este lugar *litoral do mundo* para o qual se encaminha a escrita de Maria Gabriela, orientada pela diferença gerada pelo regime da mutação², da metamorfose como ética, dado o aspecto da diferença que instaura a reconfiguração do que aqui se entendo por Real. E aí entram os já referidos mutantes e heréticos, responsáveis por recomençar uma travessia adversa e oblíqua que visa não a destituição desse mundo a que pertencemos, mas a criação de uma realidade contígua, cuja hierarquia seja desterritorializada. Mas que mundo possível seria esse? No discurso do recebimento do prêmio da Associação Portuguesa de Escritores em 1991, no texto intitulado *Para que o romance não morra*, Llansol explica:

Não adorava – sabia-o para sempre – qualquer forma de poder, ou de violência. Por que aceitara eu um Prémio que tantas vezes fazia sangue, a não ser por *desejar criar, com tantos outros, e no espaço da nossa Cultura*, um espaço matinal de contra-sangue?

Com efeito, é através da abertura de clareiras que se dá a criação de uma cosmologia nova, fertilizada pela luz na direção do fulgor. Longe de ser um espaço fácil, o lugar de contra-sangue exige um espírito combativo d’*A Restante Vida* e as vias de seu acesso são litorais porque a História dos Brasões instituída pela água, no contexto português, é um “*nó muito forte, um paradigma frontalmente inatacável.*” (Llansol, *Um Falcão no Punho*, p. 32). É possível, então, entendermos o processo de criação não apenas como um projeto literário ou discursivo que a si outorga o direito de pensar em abolir as estruturas evidentes de classe, mas sim como tarefa e compreensão do homem em relação ao mundo com a intenção de abolir certos efeitos do Poder.

Só a escrita liga a terra porque na sua condição telúrica, a geografia de rebeldes indistingue Estados, Nações e Territórios, apenas deseja projetar um espaço construído à travessias, por meio do qual as migrações sejam garantia de que é necessário atravessar/ dobrar a língua para salvar-se através dela (cf. Llansol, 1998, p. 11) e

² O regime da mutação é garantia do Prefácio a *O Livro das Comunidades*:

Há, assim, três coisas que metem medo.

A primeira é a mutação. Ninguém sabe o que é um homem. Os limites da espécie humana não são conseqüentemente conhecidos. Podem, no entanto, ser sentidos. O mutante é o fora - de - série, que traz a série consigo. Este livro é um processo de mutantes, fisicamente escorreitos. É um processo terrível. Convém ter medo deste livro. (Llansol, 1999, p.9)

perpetrar as tão caras perguntas feitas no mesmo discurso da APE: “*Como continuar o humano? Que vamos nós fazer de nós? Que sonho vamos nós sonhar que nos sonhe? Para onde é que o fulgor se foi?*”. Daí que os livros subsequentes a *O Livro das Comunidades* evoquem um rompimento cada vez mais acurado em relação aos pressupostos das formas fixas e caminhem na direção do “encontro inesperado do diverso”:

“Os meus textos supõem um **pacto de desconforto** ____ são tal qual, se eu quiser que existam ____; a palavra desconforto é, todavia, capciosa, indica incômodo e coração ansioso, à espera de um amigo sereno. Devo reconhecer que o meu texto, ao deixar inseguro o sujeito que enuncia, se dirige, de facto, ao ansiar do coração, e o coloca na sombra da dúvida. E, se o coração persiste em ler, é porque há nele um fulgor estético que ilumina o próximo passo, e o faz apoiar no detalhe justo e irrecusável.

(Llansol, 1994, p. 12)

A iluminação do passo seguinte à leitura de Llansol não pode ser diferente de uma reflexão que responda às perguntas aqui já referidas, sintetizadas na principal delas: *que vamos nós fazer de nós?* E agora amplificadamente: que tarefa temos nós em relação ao mundo, nós que fomos às universidades e escrevemos tanto sobre a (re)criação do mundo? Nós que costumeiramente rimos do fulgor porque para alguns de nós ele é apenas uma quimera... É possível repensar o mundo? *Como* pensar a nossa figuração nele senão através de uma potência estética capaz de gerar e conceber, de preferência, *um outro mundo* ou conceber alguém capaz de iniciar uma nova série? Sugiro que retomemos o nome da primeira trilogia de Llansol, a *Geografia de Rebeldes* e a partir dela nos preocupemos mais detidamente com a *reconfiguração da idéia de mundo*. *O Livro das Comunidades*, *A Restante Vida* e *Na casa de Julho e Agosto* constituirão a base para o projeto da neogeografia como a escrita de um outro mundo. É daí então que devemos estabelecer os princípios norteadores de tal grafia, já que para a autora, a geopolítica deve estar oposta diretamente a uma *estatigrafia do sensível*, esta uma minúcia de cada superfície rochosa no universo sensível e estético; explico: nova implicação da escrita, novo atributo de um rebelde, nova forma de conceber os reais. A geografia de rebeldes anuncia os novos lugares e a partir deles projeta o seu intento de uma comunidade que se faça de acolhimento para a diferença entre os seres.

É criacional, dessa forma, o poder llansoliano. O poder de criar espaços desdobráveis no universo do mundo, como se houvesse talvez um dever (compromisso?) semelhante à “*fiel/ dedicação à honra de estar vivo*” mencionada por Jorge de Sena na Carta a seus filhos sobre os fuzilamentos de Goya que se opõe (mas

também se coaduna) muito claramente ao apoderamento da História como a estória dos Príncipes. Além disso: se o mundo real não pode ser transformado (e Llansol o diz em *O Senhor de Herbais*, p. 87), a única tarefa possível é a da construção de um espaço novo que não peque pelo desejo de destruição e destituição do outro, mas que seja uma alternativa viável e plausível como o que lemos em *A Restante Vida* (p. 100), já no final:

A série dos êxitos, nossa derrota, confirmou os príncipes no seu intento: queriam um só real, acabamos por pensar que só um real havia. Mesmo mortos, há três séculos mortos, ficou-nos esse reflexo: o real é o social, real só há um, e esse não é nosso, excepto se por riqueza, manha, ou mérito, nos tomarmos como príncipes. E, enquanto tais, continuaremos a batalha. Por que não estranhar que se chame poderoso a esse (que outro nome lhe dar?) que nos tomava por partes do seu fantasma insatisfeito e podia pegar em nós abertamente, e pode pegar em nós clandestinamente, como meio subserviente do seu encanto? Por que não se acha trágica essa idéia de que o mundo é o social mais a paisagem enquadrante onde se encontram as imagens de poder?

Insistimos, desse modo, na idéia não da retratação nem da mudança deste mundo que no excerto acima aparece como “um só real”, conforme a própria Llansol afirma em *O Senhor de Herbais*. Acreditamos, por conseguinte, que a textualidade llansoliana amplifica a noção de mundo e insere, no seu corpo a escrever a certeza de que: “*No espaço, é muito mais fácil aproximar pontos distantes. Tornar contíguos mundos longínquos.*” (2001, p. 147). Esta tarefa, no entanto, só é possível se levarmos em consideração que as figuras llansolianas são portadoras de um *ethos* que os envolve e os adere às comunidades cujo espaço é preenchido pela potência estética da criação, em cujo cerne talvez possamos encontrar desdobramentos do que é o *conatus* humano (“perseveração do ser”, princípio contra a inércia, Livro III) aferido por Spinoza em sua *Ética*, em acordo provavelmente com o que Llansol afirma em *Um Falcão no punho* ao dizer que escrever é amplificar pouco a pouco, já que o *conatus* deve ser entendido não apenas como “princípio de autoconservação, mas também de autoexpansão e realização de tudo o que está contido em sua essência singular” (Gleizer, 2005, p. 31).

A esta amplificação devemos também atribuir a ética da metamorfose como fundamento que fortalece a idéia de que apenas o humano é responsável pelo fulgor. Não obstante, devemos recordar que na obra llansoliana a busca pela harmonização entre toda a horda de seres, o que justificaria uma certa obrigatoriedade das *transpassagens* por que passam as figuras (lembrar aqui da lição de humildade do Príncipe Rei Sebastião que obrigatoriamente transmuta de linhagem ao ser homólogo de Dom Arbusto, por exemplo). Mais: a estatigrafia do sensível só existe mediante um

“pacto de bondade verdejante” entre os Vivos (2002, p.209) e antes está mais atrelada a uma harmonia universal cujos reflexos pretendem entoar ao coletivo dos seres vivos a sua Ode à Alegria:

Uma espécie de seres vivos (que não distingue o homem do animal), experientes (que não admite a distinção entre o culto e o selvagem, apenas reconhecendo entre os vivos modos de sensibilidade apreensível), transitáveis (que fazem do viver mutável o trilho da sua consciência). O meu corpo é a minha paisagem terrestre, cuja nascente é a matéria estelar. Vindo de tão longe e de tão imenso, como se poderia contentar com a mediocridade gregária, reduzida ao mero humano e à nesga de visível que é a duração de uma vida?

(Llansol, 2002, p.210)

Neste sentido, Llansol isola as rédeas da escrita como resultado da trágica condição humana e sustenta, talvez por meio dos mecanismos que viabilizam a autopreservação, um projeto claro de concepção de mundos, através dos quais a perenidade, a inércia e a melancolia seriam substituídas pelos resultados contínuos da metamorfose, do eterno-retorno e do devir como formas garantidas de ir buscar a plenitude e a duração.

Com efeito, parece apropriado que pensemos a partir destas observações iniciais em algumas derivações oriundas desta breve apresentação. Se consideramos que obra llansoliana pretende viabilizar um outro mundo, leia-se um outro espaço, uma outra Casa onde a diferença dos híbridos constitui a essência dessas existências, podemos, a partir do que Hannah Arendt pensou sobre ser a tarefa da política a administração das diferenças humanas, nos perguntar: não seria também político o projeto textual de Maria Gabriela Llansol?:

O que está atolado em lodo são os mundos criados pelos diversos realismos. Mas a sua imensa força não é suficiente para impedir que outros nasçam. Sobretudo se nascerem à margem do ressentimento, da pequenez de escala e do positivismo crítico. O que torna esses novos mundos fascinantes e incômodos, aparentemente utópicos, é o facto de parecerem surgir apenas da linguagem, de extractos seus não anteriormente explorados, sem qualquer referência explícita (ou apenas muito raramente) à guerra textual em curso. Mundos que, ao surgirem, parecem vir do nada. Pelo menos, a sua nascente não está identificada. Bastou para tanto encontrar um modo técnico que não obedecesse À compulsão reprodutiva. Esses novos mundos existem, e nada os poderá apagar. Nisso, são futuros. Há uma positividade possível no próprio seio da catástrofe criada (e imaginada como ficção activa) pelos diversos realismos. Foi possível criá-los sem profetismo, sem escatologia e sem revelação. Na realidade, a possibilidade de nascerem constantemente novos mundos é uma mera virtualidade de linguagem... se em vez da cobiça que domina a retina, nesta for implantada um módulo de pujança... e se esta, enquanto a manipulamos, não nos explodir em pleno rosto. Sim, o perigo espreita-nos dos dois lados – uma liberdade de consciência enredada na linha de costa, como novas paisagens que, em vez de a completarem, acabarão com

ela. Densificação e pontos-vorazes. Se a linguagem está em nota, nem toda está a pagamento; é com ela que terá de ser feito o novo trabalho crítico.
(Llansol, 2002, p. 97-98)

A textualidade llansoliana ensina assim, a partir das aproximações do futuro, a partilha, o convívio estético entre as mais diferenciadas naturezas: nestes livros, Hölderlin descansa sua pesada cabeça na curva das ancas de Diotima, Nietzsche transforma-se num peixe de rara beleza, Prunus Triloba é uma árvore maternal da comunidade, Jade é um cão iniciado na aprendizagem do Amor. Mas muitas vezes também o que se diz é furioso e se estabelece não apenas por núcleos de beleza luminosa:

Populações,
melhor,
gentes,
eu, o Estado,
eu, o Governo,
eu, a assembleia,
eu, os partidos,
eu, os jornais,
eu, os escritórios –os cafés –
as dobragens
das repartições públicas,
eu, as receitas colectivas do Estado,
eu, os homens,
que denegamos o quotidiano,
e fodemos sistematicamente
a imaginação,
a palavra balbuciada,
e as torrentes das palavras
virgens
que dormem nas nascentes

votamos o nosso próprio desaparecimento.
fomos às universidades, mas
prometemos ficar calados,
só a abater árvores,
a enfrentar animais
e a dar possibilidade
falsa de existência às florestas.
(Llansol, 2009, p. 96)

Como não reconhecer o viés crítico deste “eu” que, isolado, se instaura por meio do desacordo e da não-pertença ao conjunto dos coletivos macropolíticos? Como não falar deste lugar de margem? Não à toa o que segue após a *Geografia de Rebeldes* seja outra trilogia nomeada *O Litoral do Mundo*. E como o texto, aqui, é lugar que viaja e atravessa, não seria forçoso admitir o seu caráter político.

Hannah Arendt, pensadora alemã do mundo do século XX, garante que desde o seu começo, a política “organiza os absolutamente diferentes, tendo em vista a sua relativa igualdade e em contraposição a suas relativas diferenças” (Arendt, 2005, p. 147) e é desse modo igualitário da e na condição humana que podemos perspectivar Llansol, já que para ela “*O que é importante é fazer parte, diferenciando-se.*” (Llansol, 2009, p. 138-139), embasamento número zero da idéia de Comunidade.

Dito tudo isto, gostaria de explicar que a *neogeografia* a que me refiro no título desta apresentação poderá ser admitida se levarmos em consideração que **uma nova escrita do mundo** é possível a partir da textualidade llansoliana e a prova disso é tomarmos novamente o trecho do discurso da APE aqui já referido e verificarmos: 1) o espaço matinal contra-sangue já foi criado. Lê-se Llansol. Escreve-se sobre ela. O mundo, se fosse puramente um desejo estético, foi então cumprido. Porém, e aqui tratamos da segunda possibilidade 2) se o espaço matinal contra-sangue é também responsabilidade **com** “outros”, a tarefa de efetivar este mundo iluminado também nos pertence. O dom também é nossa responsabilidade.

Encontrar o fulgor é como um trabalho arqueológico sobre a Terra. Há que se desviar dos falsos caminhos, dos déspotas interessados na “glória de mandar”, ter em si um lugar para a mutação e, profundamente, abastecer de grafite os pulsos, os punhos e as nossas mãos para que *o dom poético se manifeste no carisma que a todo o homem foi entregar: o de continuar, com a sua consciência livre, a criação do mundo.* (Llansol, 1994, p. 112).

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. *A promessa da política*. Rio de Janeiro: Difel, 2005.

ARENDT, Hannah. *Compreender*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GLEIZER, Marcos André. *Espinoza e Afetividade Humana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LLANSOL, Maria Gabriela. *A restante vida*. Porto: Afrontamento, 1982.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Contos do Mal Errante*. Lisboa: Rolim, 1986.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1 – O Encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Livro de Horas I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Na Casa de Julho e Agosto*. Porto: Afrontamento, 1984.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O Livro das Comunidades*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais Drama-Poesia?*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O Senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Os pregos na erva*. Lisboa: Rolim, S/D.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Parasceve*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Falcão no Punho*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

O VELHO, O MAR E A SAUDADE: LITERATURA, IDENTIDADE E GRANDES NAVEGAÇÕES NA MEMÓRIA CULTURAL PORTUGUESA

Tatiana Sena - UFBA¹

Mil sonhos eu sonhei. E foram mil enganos
tive o mundo nas mãos. E sempre passei fome.
Eis-me tal como sou há novecentos anos
eu que não sei escrever sequer meu próprio nome.

MANUEL ALEGRE

Restam-nos hoje, no silêncio hostil,
O mar universal e a saudade.

FERNANDO PESSOA

As caravelas foram as garrafas que os portugueses lançaram ao mar. Mensagem de um povo profundamente imerso nas contradições do seu destino, dividido entre o medo e o desejo de desbravar o mar, talvez por conta do fascínio e reverência com que encaravam o Mar Tenebroso. O mar foi o caminho escolhido pelos portugueses para atingir o futuro. Contudo, estranhamente, eternizaram o passado de Portugal num tempo mítico, cuja representatividade arquetípica possibilita a reelaboração desse passado, forjando uma realidade flutuante sempre disposta a atualizar-se no presente¹. A cronologia histórica já não importa, porque o mito português do mar e da saudade inscreve-se de maneira decisiva nas representações literárias portuguesas, permitindo a reencenação e constante ressignificação dos mitos que povoam o imaginário lusitano. O mar, sendo fator constituinte da comunidade imaginada portuguesa, é um rito de passagem constantemente evocado.

É impressionante como a saudade e o mar estão imbricados na alma portuguesa, ambos representantes dos seus anseios de partir e retornar, embora a esperança de retornarem nem sempre seja da viagem, mas sim ao tempo em que partiam senhores dos mares. Portugal revolve-se num mar cíclico de saudade pelo que foi e o que sonhou ser,

¹ Estudante de mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, na Universidade Federal da Bahia.

por isso o constante retorno somente proporcionado pela saudade, que é o intercâmbio possível entre o passado e o futuro, a fim de reviver o que a memória coletiva de Portugal registra, porque compõe o patrimônio cultural que dá sentido à nação como uma “comunidade imaginada”².

Elementos primordiais da memória portuguesa, o mar e a saudade são os companheiros desse país que delimitou suas fronteiras européias ainda no século XII. Portugal está situado na margem oeste da península ibérica, no extremo ocidente da Europa. Esse posicionamento foi representado por Camões como se Portugal fosse a cabeça da Europa, imagem que foi reelaborada por Pessoa como sendo o rosto com que a Europa fita o ocidente. A posição periférica em relação à Europa que, inicialmente, foi tida como desfavorável³, tornou-se vital para a expansão portuguesa. Duas das quatro faces portuguesas estão voltadas para o mar, perfazendo 832 Km de fronteira marítima, sendo que a maior extensão é banhada pelo Atlântico e uma pequena porção banhada pelo mar Mediterrâneo.

O Atlântico exerce influência não só no clima ou na vegetação portuguesa, mas também por tudo o que representa culturalmente para o país. Foi pelo Atlântico que os portugueses, paulatinamente, abriram as vias por onde os europeus tentaram cambiar valores materiais e simbólicos de outros povos pelos seus, seja por escambo voluntário ou compulsório. A ocupação portuguesa da costa atlântica fez parte de uma segunda fase da consolidação do Estado português, pois propiciou a expansão territorial e econômica lusa, evitando com isso uma crise de crescimento, além de possibilitar um comércio internacional direto, sem a intermediação castelhana, sobretudo após o controle dos focos da pirataria sarracena⁴. A necessidade por embarcações maiores culminou com o desenvolvimento das caravelas, no século XV, as quais possibilitaram tanto a caça de baleias como a expansão marítima a outros continentes.

As expedições para a pesca promoveram o *leitmotiv* inicial para o mar adquirir uma carga simbólica muito grande nas representações culturais portuguesas, especialmente nas cantigas de amigo. A ausência do amado forma a temática das barcarolas, como foram classificadas, posteriormente, as canções cujo cenário à beira-mar falam do temor da partida do amigo em expedições marítimas, da tristeza pela ausência, do medo e da esperança do regresso. O mar é, ao mesmo tempo, cúmplice e confidente da saudade, mas também algoz, como no refrão da cantiga de Rui Fernandes: “Maldito seja el mar,/Que me fez tanto mal!”.

A série de cantigas sobre o mar de Vigo, de Martim Codax, apresenta o mar não apenas como ambiente, pois o mar também é personagem nas desventuras do sujeito poético feminino. A sonoridade marítima evocada pela consoante fricativa /v/ é reforçada pelas repetições de palavras (“ondas do mar”, “vistes”) e pelo refrão, produzindo uma cadência rítmica que representa o marulho das ondas do mar ao quebrar na praia, onde a amada espera o retorno do amigo. A saudade ajuda a promover o diálogo em que a amada entrega suas aflições ao mar como uma barca que deveria partir em busca de notícias do amigo.

As diversas iniciativas de cunho tecnológico e organizacional, promovidas pelo infante dom Henrique, no século XV, desempenharam um papel fundamental na constituição de centros de desenvolvimento e circulação de saberes marítimos. Esses locais congregaram os maiores estudiosos europeus no aprimoramento das técnicas de navegação, haja vista que as tradicionalmente empregadas no mar Mediterrâneo e na costa europeia eram insatisfatórias para as condições do Atlântico. Apesar de atender apenas os interesses dos mais importantes segmentos da sociedade medieval, a expansão ultramarina foi um projeto estatal que envolveu grande parte da população, imbuída na missão de fazer Portugal triunfar no mar, da mesma forma que triunfara na guerra da Reconquista. Durante períodos como o das Grandes Navegações, em que há uma grande mobilização coletiva composta de muitos sacrifícios individuais, é que se pode mensurar o sentimento de pertencimento a uma nação, o seu poder de despertar uma identificação tão forte que o cidadão empenhe a vida em prol da idéia da nacionalidade⁵. Camões expressa bem n’*Os Lusíadas*: “– Os portugueses somos do Ocidente;/Imos buscando as terras do Oriente” (Canto I, 50).

Para buscar as terras do Oriente, os portugueses tiveram que superar as superstições que alimentavam o senso comum da época, repleto de relatos fantasiosos acerca do formato da terra e, por consequência, da configuração dos mares sobre a superfície terrestre. Em 1400, ainda não se conhecia o exato formato da terra, havia crenças que a representavam plana, cuja extremidade culminava em um abismo sem fim. Acreditava-se que a vida era insuportável nas vizinhanças do equador; que após o Cabo Não, na latitude 29 graus norte, na costa noroeste da África, o mar entrasse em ebulição. As projeções cartográficas medievais da Terra eram bastante distorcidas, devido à crença de que Jerusalém se localizasse no centro do mundo. No período medieval, existiam duas concepções divergentes acerca do encontro do Atlântico com o Índico, no extremo sul do continente africano. A teoria ptolomaica preconizava a

impossibilidade do encontro marítimo, contudo a teoria de Macróbio acreditava na junção dos oceanos Atlântico e Índico. O homem medieval adquiriu uma imagem da terra composta por elementos oriundos das teorias greco-latinas e das concepções bíblicas, o que formou um saber, muitas vezes, contraditório, o qual exprimia as oscilações do homem medieval que vivenciava a transição do teocentrismo, que anteriormente moldara todas as representações mentais, para o antropocentrismo, proposto pelos humanistas.

O imaginário medieval que cercava o mar ainda é fortemente marcado pelo sobrenatural, expressando na sua representação a dualidade do homem medieval que oscilava entre categorias dicotômicas. O mar era o território divino, retomando a imagem pré-gênese, na qual o espírito de Deus vagava sobre a massa líquida, portanto o oceano seria “reliquia da substância primordial”, representando o inacabado da criação, cujo caos tornaria o oceano indomável, espaço interdito à ação civilizadora humana⁶. A cosmologia sagrada também configurou o mar como um antro de monstros, cuja teratologia foi exemplificada em vários bestiários medievais, cuja ação demoníaca era temida pelos navegantes.

O caráter demoníaco do mar em cólera justifica o exorcismo. Os marinheiros portugueses e espanhóis do século XVI lançam às vezes relíquias às ondas. Esses navegadores têm a convicção de que a tempestade não se apazigua por si mesma, de que é preciso a intervenção da Virgem ou de São Nicolau⁷.

Os religiosos medievais consideravam o mar, ao mesmo tempo, “o germe da vida e o espelho da morte”⁸. O certo é que os portugueses arrojaram-se ao mar, aprendendo a superar cabos geográficos e mentais. Gil Eanes, por exemplo, retrocedeu quando da primeira vez que tentou transpor o cabo Bojador⁹, tamanha a força das representações imaginárias que alardeavam a existência, além Bojador, de monstros que devoravam os marinheiros, como também a existência de imãs que atrairiam as embarcações para o fundo do mar. É claro que também as crenças que propagandeavam paraísos terrestres em lugares longínquos impulsionou os homens a arriscarem-se em busca de riquezas.

As Grandes Navegações consolidaram a fértil simbologia do mar e da saudade, ambos signos culturais cuja potência semântica adquiriu um significado muito profundo para a comunidade lusa, sobretudo quando adentramos no campo literário. Após a publicação de *Os Lusíadas*, o mar definitivamente se alça ao panteão dos emblemas

nacionais portugueses, conjuntamente com a saudade. *Os Lusíadas* não deixa de ser um produto da saudade camoniana, num momento em que a glória portuguesa encontra-se em declínio. O mar é evocado logo no terceiro verso da primeira estrofe, caracterizando-se pela natureza inaugural das ações lusas ao se aventurar no desconhecido que o mar representava. As águas revoltas do *Mare Tenebrum* sempre inspiraram o respeito dos portugueses, pois o caráter mutante simboliza a imprevisibilidade da vida, sempre passível de intempéries.

N’*Os Lusíadas* abundam metáforas para designar o mar como, por exemplo, *húmido elemento, cerúleo senhorio e casa de Tétis*. Comparece, também, a genealogia dos Deuses mitológicos que representavam o mar, como os casais Tétis e Oceano, Anfitrite e Netuno, Nereu e Dóris e as cinquenta filhas do casal, as Nereidas, cujas mais famosas são Cloto, Nise e Nerine. O crítico literário português Saraiva aponta que o mar n’*Os Lusíadas* é um elemento feminino que envolve e protege os nautas portugueses¹⁰.. Realmente, o mar na maioria das passagens da obra é associado ao elemento feminino, por isso sofre um processo de erotização, sob a ótica masculina ocidental, que expressa a objetivação luxuriosa do corpo feminino. As formas femininas tão bem delineadas alinham-se, também, ao renascimento cultural dos ideais gregos de escultura, porque o corpo é representado sem o recalque imposto pela Igreja Católica. Isso é um marco importante numa obra que foi sancionada pela Santa Inquisição, visto que conseguiu, de certa forma, validar o humanismo que configurava o corpo humano como expressão de beleza, e não de pecado.

A cena em que Vênus com a ajuda das Nereidas protege os portugueses em Mombaça é imagetivamente erótica, cuja plasticidade atua permitindo o voyeurismo masculino ao apreciar “as alvas filhas de Nereu” ou “a linda Dione furiosa, nos ombros de um Tritão, com gesto aceso”. Trechos assim inscrevem em *Os Lusíadas*, metonimicamente, as características voluptuosas da paraninfa olímpica da viagem, Vênus, sendo ela nascida do sêmen de Urano derramado no mar, simbolizando a junção das águas superiores e inferiores numa expressão de força da vida. As divindades marítimas femininas, como Tétis e as filhas de Nereu, também são bastante erotizadas, a exemplo da passagem em que ao ver Tétis sair nua do mar, o gigante Adamastor confessa: “A vontade senti de tal maneira/Que inda não sinto cousa que mais queira” (Canto V, 52).

Impossibilitado de tê-la devido à “grandeza feia” do seu gesto, o gigante Adamastor tenta tomá-la pelas armas. O mar, quando associado ao elemento feminino

n’*Os Lusíadas*, é sempre alvo da conquista do elemento masculino, que o desbrava, mar virgem, retornando, ainda, a imagem dos “mares nunca dantes navegados”. A superioridade bélica ou técnica que permite a superioridade do elemento masculino aponta para o seu controle das estruturas de poder na sociedade. Quando o mar é associado a Netuno, sobretudo nos seus aspectos furiosos, o seu domínio é mais difícil, porém mais se evidencia a força do elemento masculino, porque ambas as partes, tanto os nautas como o mar furioso, surgem valorizados por sua força. Contudo, os nautas são mais enaltecidos, pois conseguem transpor os obstáculos que o mar lhes impõe.

O vocábulo mar era feminino no latim vulgar e em algumas línguas românicas, como no português arcaico, diferindo do latim clássico, no qual pertencia ao gênero neutro¹¹. O português atual registra o termo mar como masculino, contudo mesmo em poemas portugueses modernos encontramos o mar como elemento feminino, sobretudo quando se trata do mar das “Descobertas”, a exemplo do poema de Sebastião Gama:

Já o gume das quilhas não fecunda
Teu ventre feminino, Mar aberto.
Falsa energia a nossa! Desflorado
Teu sexo, Mar, aos corvos o cedemos.¹²

É muito interessante observar como essas representações de gênero carregam ideologias que demonstram as estruturas de poder nas sociedades. As narrativas ocidentais, em sua maioria, pressupõem um receptor masculino ou que esteja condicionado por esta ótica machista, por isso a abundância de representações nas quais as mulheres participam apenas em funções maternais e/ou sexuais. N’*Os Lusíadas*, o mar feminino subjuga-se à audácia e força dos portugueses, mesmo que, para isso, o feminino tenha ajudado e consentido através de suas deusas e ninfas. O episódio da Ilha dos Amores retoma a simbologia do lugar que emerge do mar como um local de inebriantes felicidades, retomando a imagem da Ilha dos bem-aventurados, só atingível depois de uma travessia turbulenta, mas vitoriosa. A ilha surge, então, como uma consagração: “– Ilha que nas entranhas do profundo/Oceano terei aparelhada,/De dons de Flora e Zéfiro adornada” (Canto IX, 40).

É preciso atentar-se na significação do episódio, cujo aspecto simbólico é evidenciado por muitos críticos que o simbolizam como a ilha da utopia ou um momento de catarse total, como propôs Jorge de Sena, e marca, ainda, a junção do maravilhoso com o humano. A máquina do mundo que Tétis apresenta a Vasco da

Gama, não passa de uma máquina de saudade, na qual o autor vai resgatando fatos do passado recente ainda glorioso dos portugueses, e até mesmo o seu naufrágio na foz do rio Mekon. A máquina do mundo canta um futuro que já passou, um futuro que é saudade, mas repleto de desejos de devir. O poeta espera que Portugal possa retomar seu caminho engrandecido à simples lembrança dos feitos gloriosos do passado ao rei D. Sebastião, porque recrimina a condução política do império que este tinha implantado. Camões faz questão de lembrar, também, o sacrifício que os *vassalos excelentes* enfrentaram na expansão ultramarina em nome de Portugal.

Quais rompentes leões e bravos touros,
Dando os corpos a fomes e vigias,
A ferro, a fogo, a setas e pelouros,
A quentes regiões, a plagas frias,
A golpes de idolatras e de Mouros,
A perigos incógnitos do mundo,
A naufrágios, a peixes, ao Profundo!
(Canto X, 147)

Dentre os perigos incógnitos estava a passagem do Cabo das Tormentas, representado n' *Os Lusíadas* pelo gigante Adamastor, marco decisivo na história das navegações portuguesas. O famigerado Adamastor é a única entidade imaginária que os nautas, aparentemente, conseguem ver, simbolizando a superação humana dos desafios naturais que se apresentaram no percurso. Os homens finalmente se mostraram agentes de seu destino, não se colocando apenas sob a fatalidade divina, e puderam vencer os limites que a natureza lhes impôs. Contudo, o próprio gigante faz questão de avisar que essa superação não se daria sem inúmero sacrifício de vidas humanas em naufrágios durante a expansão marítima. Os naufrágios são relatados n' *Os Lusíadas* com todos os tormentos do desespero que atingem a tripulação, tornando a narração dramática. Vale lembrar que o próprio autor já fora vitimado por um naufrágio, sendo, portanto, sensível ao desespero dos nautas. Os relatos verídicos de naufrágios causaram muito interesse no século XVII, em Portugal, o que culminou na publicação da *História trágico-marítma*, na qual foram coligidos relatos de sobreviventes de naufrágios, que não deixam de ser um vivo testemunho sobre os desastres que os portugueses tiveram que enfrentar em sua expansão marítima.

A tromba d'água, outro perigo incógnito, é descrita no Canto V, lembrando os entraves naturais que se opuseram às Grandes Navegações. O poeta se detém em detalhes descritivos que bem demonstram o fascínio que tais fenômenos provocam na

imaginação dos homens medievais, como também evidencia a erudita aplicação camonianiana no estudo da natureza. Camões compara a tromba marítima a uma *roxa sanguessuga* que, depois de saciada

O pé que tem no mar a si recolhe,
E pelo céu, chovendo, enfim voou,
Por que co'a água a jacente água molhe;
Às ondas torna as ondas que tomou,
Mas o sabor do sal lhe tira e tolhe.
Vejam agora os sábios na escritura
Que segredos são estes de Natura!
(Canto V, 22)

O episódio mais emblemático na simbologia do mar e da saudade, n' *Os Lusíadas* é a passagem que narra a partida das naus de Lisboa, na qual estão registradas as fenomenais imprecações do Velho do Restelo. Nesse episódio, há o ápice da tensão em que estão imbricados dois tipos de memória, como aponta Cláudia Fernanda Chigres: “uma tensão entre essas duas memórias que se querem narratárias: a da terra e a do mar. (...) Dessa forma, a relação é tensa, o mar querendo sobrepujar a terra, a terra resistindo aos apelos do mar”¹³. A partida das naus da Praia da Lágrima resgata a emotividade tanto dos que partiram quanto dos que permaneceram, como bem se pode aferir pela narração de Gama ao rei de Melinde.

Nós outros, sem a vista alevantarmos
Nem a Mãe, nem a esposas, neste estado,
Por nos não magoarmos, ou mudarmos
Do propósito firme começado,
Determinei de assim nos embarcarmos
Sem despedimento costumado,
Que, posto que é de amor usança boa,
A quem se aparta ou fica, mais magoa.
(Canto IV, 93)

As mães lamentam-se do possível destino dos filhos, os quais poderiam passar de *refrigério e doce amparo* a mantimento para peixes. A saudade se enlaça nessas mães como os sutis fios do xale preto, símbolo da melancolia lusa, o qual elas nunca mais deixaram de vestir.

O Velho do Restelo representa o apego à terra pátria, cuja postura conservadora condena a expansão ultramarina, considerando o custo, sobretudo humano, demasiado caro para o país. Realmente, o Velho do Restelo prenuncia as milhares de perdas

portuguesas na aventura marítima, na *mísera sorte e estranha condição* humana. Contudo, o próprio autor, nos últimos versos do Canto I, já assinala a inconstância do desconcerto da vida humana premida por necessidades e desejos, via de regra, sempre malogrados.

Essa tensão entre partir e ficar, entre a terra e o mar atravessa boa parte da história literária portuguesa. Alexandre Herculano e Antero de Quental, espécies de “netos do Restelo”, atribuem à expansão marítima portuguesa todas as amarguras do povo português. Antero de Quental, em seu discurso pronunciado no Casino Lisboense, assinala que a fatalidade portuguesa foi a sua própria história. Esse sentimento de fatalidade que permeia a relação dos portugueses com sua história expressa também o caráter atônito pela ausência de um presente glorioso, bem como o questionamento sobre qual será o futuro possível para um país que tem o olhar voltado para dentro e para trás, estátua de sal do mar da saudade. Todavia, Portugal inevitavelmente caminha para frente, mas, ao contrário de Álvaro de Campos, leva o *passado roubado na algibeira*. O poema de Manuel Alegre retrabalha a fatalidade da história lusa, contudo apresenta um novo desafio para o povo português, cujo espaço territorial se restringira, novamente, à *pequena casa lusitana*.

Não há dúvida temos um passado

Talvez demais

Talvez tanto que não deixa lugar para o futuro

Mas fomos pelo mar chegamos longe

E agora Portugal o que será de ti

Se não formos capazes de chegar

Aqui¹⁴.

À época de Camões já existia um forte questionamento sobre a validade das ações portuguesas na expansão, sobretudo pela falta de um projeto estatal para a manutenção das conquistas que os portugueses haviam obtido no Oriente. Por isso o Velho do Restelo é a parte mais conectada com o momento renascentista, porque, de certa forma, procura se indagar se o movimento expansionista foi o mais coerente com o seu tempo. Mesmo procurando captar a tensão existente entre a tradição, representada pela terra, e o novo, representado pelo mar, fica patente o tom apologético com que Camões canta os feitos portugueses, numa clara intenção de perpetuar o momento da consagração lusa nos mares outrora desconhecidos.

Os Lusíadas immortalizaram os nautas no movimento de partir, de estar no mar, desbravando os caminhos marítimos, presos à glória de seus feitos que sublimaram os feitos da antigüidade clássica, como sublimaram também as tragédias da própria expansão. Os portugueses se apresentam como herdeiros da tradição cultural greco-latina, especialmente dos processos aculturativos dos outros povos, contudo mais *valerosos*, justamente porque *assinalados*, não pelos Deuses do Olimpo, cujo significado religioso havia se esvaziado, mas pelo Deus cristão, cuja significação religiosa moldava fortemente as mentes medievais.

O mar é um dos símbolos de universalidade que alimenta essa imagem, porque, percorrendo os caminhos marítimos, os portugueses comprovaram que todos os mares são um só, instaurando ligações entre comunidades distantes que, por vezes, sequer tinham conhecimento uma da outra. O crítico Antônio José Saraiva é ainda mais específico ao caracterizar *Os Lusíadas* como o “manifesto da cultura ocidental”. O desejo ocidental de conquista permeia toda a obra, porque os nautas partem para conquistar não só os mares, como também “novas” terras. N’*Os Lusíadas*, há uma passagem em que a esquadra de Vasco da Gama atira contra os habitantes de uma povoação praieira.

Se as caravelas foram as garrafas que os portugueses lançaram ao mar, para a maioria dos povos das praias onde aportou carregava uma funesta mensagem de morte e destruição. Para um país cuja mão de obra era escassa, os negros foram a primeira “mercadoria” fruto da expansão marítima, mercadoria esta com chancela papal, pois a Igreja Católica concedeu licença para a escravização dos povos “pagãos”. A violenta diáspora dos povos africanos pelas colônias portuguesas, especialmente para o Brasil, demonstra a crueza dos que souberam se aproveitar do poderio bélico para escravizar povos cuja técnica bélica não era tão mortífera quanto à européia. Os portugueses não utilizaram o mar apenas como estrada de seus sonhos humanistas. Entre os séculos XV e XIX, o mar foi testemunha do holocausto infligido pelos portugueses aos povos orientais, ameríndios e aos povos africanos. Estes foram sistematicamente escravizados e torturados em viagens subumanas nos navios negreiros. Os portugueses gostam que se reconheça a nostalgia lusitana, contudo se mostraram indiferentes à nostalgia africana. Muitos negros faleceram nos porões dos navios negreiros, não apenas devido às doenças provenientes das péssimas condições higiênicas, mas, sobretudo, por banzo, o desalento físico e moral por se verem arrancados de sua terra de modo abrupto e extremamente bruto. O poema de Castro

Alves, “O navio negreiro”, tenta representar as agruras sofridas pelos povos africanos neste “mar português”.

Desce do espaço imenso, ó águia do oceano!
Desce mais ... inda mais... não pode olhar humano
Como o teu mergulhar no brigue voador!
Mas que vejo eu aí... Que quadro d'amarguras!
É canto funeral! ... Que tétricas figuras! ...
Que cena infame e vil... Meu Deus! Meu Deus! Que horror!¹⁵

Embora o sujeito enunciador tenha tematizado sobre a violência do tráfico negreiro, ainda é uma tênue representação das atrocidades do processo escravagista que deportou milhões de africanos de diferentes etnias. A estupenda resistência política, física e psicológica dos povos africanos subverteu a política de morte portuguesa por uma política de vida, visto que souberam imiscuir e reinventar suas culturas às das novas terras para as quais partiam. Após a macabra chegada dos portugueses pelo mar, muitos povos africanos perderam as suas antigas simbologias sobre o mar. O ensaio “Imagens da expansão portuguesa no espelho das letras e mares africanos”, de Carmen Lucia Tindó Secco, aborda as ressignificações no imaginário do mar, nos países africanos de língua portuguesa, desencadeadas pelo projeto expansionista português. Até o século XV, o imaginário marítimo africano era composto pelo mito ioruba de Olôkum, o senhor dos oceanos, ou representado pelas deusas marítimas Dandalunda e Kianda, na mitologia angolana, ambas correspondentes a Iemanjá¹⁶. Com a chegada dos portugueses, o que antes era simbologia das forças criadoras de vida, passou a representar sofrimento e morte. No período colonial a simbologia marítima africana alinhou-se ao discurso apologético português das Grandes Navegações, permeada, pois, por uma ótica eurocêntrica que vinculava civilização à chegada dos colonizadores. No período pós-colonial, o mar passou a ser representado apenas pela sua particularidade edênica. Somente a partir da segunda metade do século XX é que os povos africanos ressignificaram o mar, reinjetando nele uma força simbólica que refletisse os seus anseios: processa-se, assim, a “descolonização do mar”¹⁷. Uma poética de revolta e, ao mesmo tempo, de revisão da historiografia colonial. Os versos do poeta moçambicano, Marcelino Santos, expressam bem tal movimento:

Perdoa, ó meu país, ao Oceano
se ele permitiu às ondas
baloçarem os abutres
que vieram sugar a seiva

do teu coração.

Perdoa, ó meu país, o Adamastor
se ele não soube
deflagrar o furação
e arrastar para o fundo dos mares
as caravelas européias.

Perdoa, ó meu país,
às conchas e aos búzios da praia
se não souberam anunciar
o fogo
a peste
o chicote¹⁸.

O poeta angolano, Agostinho Neto, aborda a cultura africana dispersada pelo mundo, de um povo que aprendeu a conviver com muitas outras culturas. Conforme o fragmento: “O oceano me separou de mim mesmo/Enquanto me fui esquecendo nos séculos”¹⁹. A historiografia marítima dos portugueses compila muitas tristezas na lida com o mar como, por exemplo, os naufrágios, a viagem de D. Sebastião para a África, que soçobrou o sonho português do Quinto Império no mar de areia de Alcácer Quibir; registra, também, com pesar, a fuga por mar da família real portuguesa para o Brasil, quando as tropas napoleônicas invadiram Lisboa. Mas não há um lamento muito grande por causa da escravidão, por Portugal ter ajudado a transformar os mares em martírio e suplício para os povos das tribos africanas. A expansão pretensamente universal e humanística de Portugal negou o estatuto humano aos povos africanos, tratando-os desumanamente.

No que concerne à alteridade, Portugal foi extremamente conservador em sua empreitada vanguardista pelo mar, negando-se a reconhecer o desconhecido, fechando-se à cintilação do real no contato com outros povos. Se *Os Lusíadas* conserva esta postura etnocêntrica, o mesmo não se pode dizer, ao menos não integralmente, da *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto. Luís Felipe Barreto aponta que a *Peregrinação* optou por expor o *mar de crises* que se tornara à ocupação portuguesa no Oriente, desmitificando o ideal cavaleiresco português. O mar é a grande estrada que Fernão Mendes Pinto utilizou para viver suas aventuras e (des)venturas no contato com outros povos, deixando-se deslumbrar pelo excesso de real de outras culturas. O mar surge nas primeiras páginas da *Peregrinação* como uma saída, uma possibilidade de vida, a fim de contornar a ameaça de morte que pairava sobre sua pessoa. O que o autor não desconfiava era que, ao embarcar naquela caravela d’Alfama, encheria sua vida de possibilidades, vivenciando-as com abertura para outros valores por parte de um homem

que muito viu, como também sentiu e refletiu sobre os muitos mundos do mundo, sobre os muitos seres do ser. José Saraiva compara a sucessão de histórias da *Peregrinação* como as *vagas do mar*, porque é um mar de vida que se arroja às páginas do livro, expondo a diversidade existencial das múltiplas culturas em fabulosas descrições, mirabolantes acontecimentos e comoventes lições. Se contrapusermos os nautas lusíadas ao *pobre de mim*, a diferença de posturas expressa a opção diferente dos autores frente às dificuldades de sua época. Mendes Pinto não esconde seus medos, seus gestos mais vis ou covardes, como da vez que teve que implorar clemência ao rei de Quedá arrastando-se ao chão, porém conseguido o perdão, mais uma vez o mar é escape e o *pobre de mim* o enfrenta com todas as peles tremelizando, como se toda a terra estivesse atrás dele. São muitas as tempestades, muitos os naufrágios, muitas batalhas navais nas quais o *pobre de mim* é algoz ou vítima, ora jogando inimigos ao mar com pedras amarradas no pescoço, ora sendo lançado em ilhas inóspitas ou sendo vendido como escravo. As aventuras ao lado de António de Faria, percorrendo as ilhas orientais em busca de ouro, exprimem a faceta ambiciosa dos portugueses que procuravam no Oriente apenas os meios para conquistar de riquezas, como exemplifica o assalto de António de Faria às riquezas da ilha de Calemplui. As famigeradas batalhas com o pirata Coja Acém falam da perícia lusa na peleja nos mares, curtidos pela experiência que adquiriram ao longo da expansão marítima. O mar da *Peregrinação* exprime a urgência do presente de um povo que abandonou sua terra pátria e percorre os mares, carregando as ambigüidades de seu momento histórico. O crítico Ernani Cidade aponta que o povo português reagiu a estímulos excepcionais em sua expansão, *com seus clarões de glória e seus negrumes de miséria humana*. Talvez falte ao povo português refletir sobre as conseqüências dos seus atos passados, não como uma forma de penitência, mas como uma forma de viver plenamente o presente, sem precisarem se enclausurar no passado glorioso, como se só assim pudessem suportar a existência atual em uma sociedade global, onde os mares são fronteiras que longe de separar mais uma, como comprova o comércio e o turismo marítimo entre nações, cujas rotas Portugal ajudou a abrir.

As caravelas foram as garrafas que Portugal lançou ao mar. Neste momento, poderíamos lembrar do conto de Marina Colasanti: “Todos os dias esvaziava uma garrafa, colocava dentro sua mensagem, e a entrega ao mar. Nunca recebeu uma resposta. Mas tornou-se um alcoólatra”²⁰.

A sensação que se tem é que Portugal embriagou-se de si mesmo ou, ainda trabalhando com metáforas marítimas, afogou-se em si mesmo, como disse Eduardo Lourenço. Imerso em seu mar de saudade, a nação peregrina pelo presente, procurando conformar a sua história aos anseios do mundo globalizado. Há uma busca por uma reinvenção de Portugal, o velho marinheiro, capitão de longo curso não só de sonho, como Vasco Moscozo de Aragão²¹, mas de experiência. Para encarar a globalização, Portugal buscou sua reafirmação no cenário europeu, aderindo à União Européia, e o caminho que escolheu novamente foi o mar, o mareante labirinto em que o povo português perdeu-se para sempre.

Em 1998, quando se comemorava os 500 anos dos “Descobrimentos” portugueses, Portugal reescreveu a arquitetura da velha área portuária de Lisboa para alojar a Expo’98, uma exposição mundial cujo tema foi “Os oceanos, um patrimônio para o futuro”. Motivo muito a calhar para a história lusitana, e que se ajustava perfeitamente ao esforço português para se reinserir na rota dos países futurosos. O parque temático era uma remasterização da história portuguesa, cujos pavilhões mais depunham sobre o passado luso do que sobre o presente ou o futuro. O Oceanário era um imenso aquário, o maior da Europa e o segundo maior do mundo, com o *gado de Proteu* dos vários ecossistemas marítimos do mundo. Além deste pavilhão, havia o Pavilhão do Conhecimento dos Mares, o Pavilhão da Utopia, Pavilhão do Futuro e o Pavilhão de Portugal. Como se vê, a história portuguesa continua presa ao seu passado saudosamente glorioso.

O mar está no mais íntimo da memória lusitana, resgatado cotidianamente pelo anzol da saudade do tempo em que Portugal era o mensageiro do mundo, como o configurou Luís Felipe Barreto. Saudade do tempo em que os portugueses se perderam pelas rotas do mundo. *Mensagem*, palavra cujo número de letras é o mesmo que da palavra Portugal, como notou Fernando Pessoa. Mensagem de um povo que, muitas vezes se fechou à resposta do outro. Mensagem de um povo saudoso de si mesmo. O mar e a saudade, cais simbólico onde Portugal atracou em algum lugar de um outro tempo, passagem obrigatória para quem quiser entender um pouco da alma lusitana, que não é pequena, nem é serena em sua melancolia secular. Mensagem de um povo que se busca no livro nobiliário do mundo, que busca sua genealogia entre os grandes mitos: Portugal-Prometeu, Portugal-Ulisses, Portugal-Ícaro, talvez falte buscar Portugal-Portugal.

Povo que foste ao mar onde colheste
teu fruto amargo: pátria de sal
E o mal é este:
Procuras pelo mundo o Portugal
que em Portugal perdeste.

Canta dentro de mim descalça e nua
conta-me tudo quanto te fere. E a
dor da Ibéria
ceifa-a ceifando o pão azul da lua
que é o pão da miséria.

Abre dentro de mim a longa estrada.
Teu coração navio ou asa
teu braço o arado tua mão a espada
vamos: é tempo de voltar a casa.

Porque tiveste o mar nada tiveste.
A tua glória foi teu mal.
Não te percas buscando o que perdeste:
Procura Portugal em Portugal²².

Como um velho pescador que nunca abandonou a profissão do mar, pois é no mar que ele se reencontra, se renova. E se o velho Santiago sonha com leões, este velho europeu sonha com caravelas, não menos majestosas, não menos nobres.

REFERÊNCIAS

ALEGRE, Manuel. Canto Peninsular. In: BUENO, Alexei; COSTA, Alberto da. *Antologia da poesia portuguesa contemporânea: um panorama*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

_____. Soneto. In: BUENO, Alexei; COSTA, Alberto da. *Antologia da poesia portuguesa contemporânea: um panorama*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

_____. Chegar Aqui. In: BUENO, Alexei; COSTA, Alberto da. *Antologia da poesia portuguesa contemporânea: um panorama*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

_____. Pátria expatriada. In: BUENO, Alexei; COSTA, Alberto da. *Antologia da poesia portuguesa contemporânea: um panorama*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

ANDERSEN, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Atica, 1989.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

CHIGRES, Cláudia Fernanda. Memória, experiência e linguagem n' *Os Lusíadas*. In: CORRÊA, Almir Aquino. *Navegantes dos Mares às Letras: Ideário da Navegação na Literatura Portuguesa*. Londrina: Ed. UEL, 1997.

CIDADE, Hernani. *Portugal Histórico-cultural*. s./l.: Círculo de Leitores, 1973.

_____. *Luís de Camões: O épico*. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

COLASANTI, Marina. *Contos de amor rasgado*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 95.

CORBIN, Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HEMINGWAY, Ernest. *O velho e o mar*.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MATTOSO, José. A formação da Nacionalidade. In: TENGARRINHA, José. *História de Portugal*. 2 ed. Bauru: EDUSC, 2001.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinação*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1961.

PORTUGAL E O MAR. Disponível em: atelier.hannover2000.mct.pt/~pr300/coloniza.html. Acesso em: 26 nov. 2009.

SARAIVA, Antonio José. Introdução. In: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Padrão-Livraria Editora, LDA, 1978. p. 8-48.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Imagens da expansão portuguesa no espelho das letras e mares africanos. In: CORRÊA, Almir Aquino. *Navegantes dos Mares às Letras: Ideário da Navegação na Literatura Portuguesa*. Londrina: Ed. UEL, 1997.

NOTAS

¹ PAZ, 1982, p. 76

² ANDERSON, 1989.

³ CIDADE, 1973, p. 27.

⁴ MATTOSO, 2001, p. 36.

⁵ ANDERSON, 1989.

⁶ CORBIN, 1989, p. 12

⁷ CORBIN, 1989, p.17

⁸ MANDOUZE, *apud* CORBIN, 1989, p.18.

⁹ CIDADE, 1985, p. 127.

¹⁰ SARAIVA, 1978, p. 21.

¹¹ SECCO, Carmen Lúcia Tindó, 1997.

¹² GAMA, Sebastião. Disponível em: <http://atelier.crie.min-edu.pt/mosaico/paginas/pr300/ausencia.html>. Acesso em: 26 nov. 2009.

¹³ CHIGRES, 1997, p. 322.

¹⁴ ALEGRE, Manuel, 1999, p. 303.

¹⁵ ALVES, Castro. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/calves01.html>. Acesso em: 26 nov. 2009.

¹⁶ SECCO, 1997, p. 123

¹⁷ SECCO, 1997, p. 25.

¹⁸ SANTOS, Marcelino *apud* SECCO, 1997, p. 126.

¹⁹ NETO, Agostinho *apud* SECCO, 1997, p. 126.

²⁰ COLASANTI, 1986, p. 95.

²¹ Personagem do romance *Os velhos marinheiros*, de Jorge Amado.

²² ALEGRE, 1999.

SEQUELAS DE UMA GUERRA: ORFANDADE E DESTERRITORIALIZAÇÃO DO SUJEITO EM OS CUS DE JUDAS DE LOBO ANTUNES

Tatiane Santos de Araújo - UEFS¹

“O sujeito é culturalmente construído e historicamente condicionado”.

Eagleton

INTRODUÇÃO

Segundo Tércia Valverde (2006, p.74), o pós-moderno caracteriza-se por ser uma transformação de caráter coletivo e uma reescritura de um sistema do passado. Dessa forma, a mentalidade do homem adapta-se a esse sistema e acaba por transformá-lo no sujeito pós-moderno. Assim, diante da desestruturação das certezas, do ceticismo e de todas as demais transformações advindas da pós-modernidade, o homem vê-se confuso, múltiplo, sem identidade. E são essas influências sofridas pelo sujeito pós-moderno que este estudo se propõe a avaliar, tendo por objeto o narrador-protagonista do romance português contemporâneo *Os cus de Judas*, de autoria de António Lobo Antunes.

Ao analisar um livro de contos de Edilberto Coutinho em seu ensaio sobre o narrador pós-moderno, Silviano Santiago (2002, p.44) suscita questões como: a verdadeira narrativa é aquela que se constrói a partir do que o narrador experimenta ou aquela que é narrada e conhecida porque ele apenas a assistiu, não a vivenciou? Este questionamento de Santiago nos faz considerar que na contemporaneidade já não faz mais sentido o testemunho e a autenticidade como prova de veracidade dos fatos, principalmente quando nos voltamos para a questão do sujeito. “Se já não é mais possível falar em ‘realidade objetiva’, muito menos em ‘razão’, ‘racionalidade’, ‘autonomia’ do sujeito do conhecimento” (ZAIDAN FILHO, 1989, p.29).

¹ Licenciada em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e Especialista em Estudos Literários pela mesma universidade.

Buscar esclarecer questões que envolvam a relação entre história, verdade, ficção, memórias, narrativa autobiográfica torna-se imperioso ao presente estudo, uma vez que se tem por objeto um romance múltiplo, que pode ser observado, avaliado e compreendido por todos estes ângulos. A discussão de tais questões é importante, pois é a partir dela que o presente estudo se orientará na busca de cumprir seu propósito: refletir sobre a condição do sujeito representado pelo narrador-protagonista que de repente se vê imerso numa guerra absurda, cujos interesses não lhe interessam. Veremos como a guerra deixará impressas no narrador-personagem as marcas da fragmentação que se materializam na perda de valores, de identidade (orfandade), da sensação de não pertencimento (desterritorialização) àquela nação que o moldou para guerra e que outrora o deixa órfão: de família, de pátria, de valores, de humanidade.

Antes de se debruçar sobre as inquietações do sujeito narrador-protagonista desse romance, o presente estudo atentará para questões que tangem à natureza da narrativa de Lobo Antunes em *Os cus de Judas*, o que nos ajudará na compreensão não só das particularidades pertinentes ao sujeito, mas também na compreensão da obra em seu propósito.

1. LOBO ANTUNES: O ESCRITOR E SUA ESCRITA

António Lobo Antunes, escritor português contemporâneo, ocupa lugar de destaque no cenário da literatura portuguesa. Bastante premiado e por várias vezes indicado ao Nobel de Literatura, além de *Os cus de Judas*²(1979), Lobo Antunes é autor de uma vasta obra, da qual também fazem parte: *Memória de elefante* (1979); *Conhecimento do inferno* (1980); *Tratado das paixões da alma* (1990); *O manual dos inquisidores*³ (1996); *Exortação aos crocodilos*⁴ (1999), dentre outros. Inclusive, segundo o próprio Lobo Antunes⁵, *Os cus de Judas* faz parte de uma trilogia que inclui *Memória de Elefante* e *Conhecimento do Inferno* (sendo o primeiro anterior e este último posterior ao romance *Os cus de Judas*). De fato, a guerra colonial é o fio condutor da narrativa nas três obras.

² Publicado em 1979, recebeu em 1987 o Prêmio Franco-Português conferido pela embaixada da França em Lisboa e em 2007 venceu o Prêmio Camões.

³ Levou em 1997 o Prêmio Melhor Livro Estrangeiro e o Prêmio Tradução Portugal/Frankfurt.

⁴ Recebeu em 1999 o Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores.

⁵ Em entrevista publicada em Lisboa em abril de 1994.

A recorrência temática da ficção de Lobo Antunes se dá principalmente no âmbito da guerra colonial, da crise política portuguesa, da solidão e da morte. Tudo isso embebido numa linguagem carregada de criticidade e inovação.

O romance em estudo é publicado seis anos após o término da guerra colonial, tendo sido escrito assim que Lobo Antunes voltou da sua missão de tenente e médico psiquiatra da guerra em Angola, daí o valor autobiográfico do livro. O romance narra o percurso da vida de um soldado português que viveu dois anos e três meses, exatos 27 meses como enfatiza o narrador-personagem, em meio à guerra em território africano. Inserido no horror da guerra, este médico soldado começa a olhar para si mesmo e a reconhecer que sua vida e seus valores estão sendo destruídos em nome de uma guerra que não é sua.

A constatação do absurdo da guerra se dá via relatos do narrador, das experiências a que foi submetido e da maneira como ele as compreende e convive com elas, tudo isso envolto às memórias da infância e da sua juventude vividas numa Lisboa marcada pelo fascismo salazarista. Daí, a recorrência da narrativa aos fluxos de consciência, à fragmentação, à não linearidade para arquitetar a história e o perfil de seu narrador-protagonista.

O soldado lisboeta que se vê imerso numa guerra sem razão de ser busca na memória resgatar os valores que ainda lhe restam: os da infância, retomados em toda a narrativa emblematicamente pela imagem e lembrança do jardim zoológico. Inclusive o tempo reservado ao presente da narrativa é extremamente curto, as ações transcorrem num único dia num bar, enquanto que o tempo dedicado às memórias de sua vida em Portugal é bem maior, a ponto de ocupar quase toda a narrativa.

A seguir, algumas reflexões acerca das discussões que circundam *Os cus de Judas* no que diz respeito à natureza de sua narrativa.

2. OS CUS DE JUDAS: NARRATIVA DE VIAGENS, AUTOBIOGRÁFICA, MEMORIALISTA, HISTORIOGRÁFICA OU FICCIONAL?

Como já foi aqui registrado, *Os cus de Judas* é fruto da experiência do próprio Lobo Antunes que, no regime ditatorial de Salazar, foi enviado como médico oficial do exército português à guerra colonial em Angola. Diante disso, surgem discussões que buscam caracterizar a narrativa desse romance, de modo a considerar elementos

concernentes à historiografia, à ficção, ao memorialismo, à autobiografia e também à narrativa de viagens.

O fato de Lobo Antunes ter registrado num romance fatos que ele realmente vivenciou, não constitui dizer que sua narrativa seja puramente autobiográfica; recorrer com frequência às memórias da infância e da juventude não reduz a obra a uma narrativa memorialista; assim como é indevido afirmar que se trata de pura historiografia pela veracidade da ditadura salazarista e de sua fundamental relevância dentro da obra; do mesmo modo, e por razões variadas, não convém desvincular a ficção de todos esses elementos que se acaba de mencionar.

Ler *Os cus de Judas* como uma narrativa de viagens que se ocupa em relatar aventuras e fatos heróicos é despropositual, uma vez que tal romance revela-se como uma anti-viagem, visto que se trata de uma viagem forçada que acaba por desvelar as mazelas do homem.

É inegável o vínculo autobiográfico que este romance estabelece com seu autor, contudo convém ressaltar, e como bem observa Filizola (1998, p.120), que a biografia também estabelece vínculos com a história e com a literatura:

A biografia é parenta da história e da literatura e às vezes esse parentesco é relegado ao reconhecimento de uma bastardia, tanto pelo lado da literatura quanto da história, e as causas disso estão na dependência dos modelos assumidos por uma ou por outra em determinadas épocas.

Filizola, portanto, traz-nos uma questão pertinente: a biografia alia-se à história porque ambas, além de buscarem convencer o leitor de uma verdade narrada, supõem uma pesquisa de fontes; entretanto, à medida em que busca despertar no leitor a ilusão de que os fatos ocorridos se deram do mesmo modo como estão sendo narrados, a biografia associa-se à literatura, à ficção. Considerando estas relações, pode-se dizer que o caráter autobiográfico de *Os cus de Judas* não exime o escritor de pôr sua imaginação, em maior ou menor grau, a serviço da narrativa; assim como não impede a existência ou não de um rigor imposto ao objeto pelo modelo interpretativo selecionado. Além disso: “entre os dois tempos, o do narrado e o do acontecido existe um hiato que só pode ser preenchido pela narrativa. Do vivido só restam agora os resíduos escritos”. (FILIZOLA, 1998, p.129).

O fluxo narrativo que rememora a infância do narrador-protagonista, da sua vida em Portugal antes da guerra, bem como as próprias lembranças dessa guerra impressas num livro atribuem a *Os cus de Judas* um tom memorialista.

Geralmente apresentado com estatuto de verdade, de expressão da individualidade, o memorialismo, além de vir sendo alvo de freqüentes discussões, tem sido inclusive considerado enquanto forma de discurso.

O discurso produzido pelo memorialista se dá num processo de distanciamento e deslocamento, pois o memorialista se afasta de si mesmo para ver melhor o mundo e também se ver, deslocando-se, portanto para um intervalo entre o tempo da narrativa e o tempo rememorado (VILLAÇA, 1996, p.41). Logo, este processo de identificação exigirá um esforço do memorialista por objetividade, talvez para não permitir que sua narrativa, suas memórias extravasem em subjetividades.

No que concerne à narrativa memorialista, Silviano Santiago (2002) considera que se trata de uma narrativa que é necessariamente histórica, de modo a constituir uma “visão do passado no presente”. Entretanto, avaliando *Os cus de Judas* pelo viés memorialista, é importante considerar que mais do que remoer as lembranças de um passado de múltiplas emoções e significações, o narrador-protagonista visa a abordar e a desvelar um universo maior, individual, mas também coletivo: de sujeitos moldados por uma cultura patriarcal e um regime nacionalista e fascista; de sujeitos que vivem das escolhas dos outros, em detrimento de levarem uma vida própria; de sujeitos que se despem de suas vidas, de seus projetos para vestirem, num ato de ufanismo forjado, um uniforme do exército.

Rememorar, então também implica desvelar realidades que afligem não apenas aqueles que se encontram inseridos no tempo rememorado, mas também e principalmente, implica ressignificar o presente e orientar o futuro. E esse propósito, *Os cus de Judas* mostra-se apto a cumprir.

Considerando o romance em questão pelo viés historiográfico ou ficcional, voltemos à provocação de Silviano Santiago a que outrora nos referimos. Por meio do questionamento desse autor, é possível afirmar que o narrador de *Os cus de Judas* não foi apenas um espectador do espetáculo que narra, mas também seu protagonista. Com o intuito de subsidiar uma “discussão e futura tipologia do narrador pós-moderno”, Santiago (2002, p.45-47) considera duas hipóteses:

Tento uma primeira hipótese de trabalho: o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter

ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante.

[...] Tento uma segunda hipótese de trabalho: o narrador pós-moderno é o que transmite uma "sabedoria" que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar "autenticidade" a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o "real" e o "autêntico" são construções de linguagem.

O narrador que *Os cus de Judas* nos apresenta é um soldado que não apenas testemunhou os horrores e contradições da guerra colonial em Angola como um mero espectador, mas efetivamente esteve naquele cenário bélico e protagonizou no elenco daquele espetáculo de horrores. Desse modo, como se poderia associar este narrador-protagonista às postulações suscitadas por Silviano?

Ao afirmar que o "real" e o "autêntico" são construções da linguagem, Silviano nos orienta para a constatação de uma evidência: os valores cultivados na contemporaneidade se materializam em construções imaginárias do social, assim "o que vale é a representação, o discurso, a simulação – mais que perfeita – do real" (ZAIDAN FILHO, 1989, p.71).

Nas palavras de Todorov (HUTCHEON, 1991, p.18), a literatura é uma linguagem que não se curva à prova da verdade, pois atribuir-lhe um caráter de verdade ou de falsidade é tirar-lhe o status de ficção. Essa visão de Todorov nos leva a postular que a arte cria sua própria realidade, enquanto que a história busca verdades externas que correspondam à realidade absoluta dos fatos. Além disso: "Através da arte, o sujeito pós-moderno questiona a organização social e ideológica de sua nação, e indaga-se também, na busca incessante de um possível entendimento metafísico e ontológico, sem verdades absolutas"(VALVERDE, 2006, p.76).

De fato, toda verdade histórica é relativa (ROJAS, 2007, p.25) e o texto da história integra a literatura, uma vez que constitui uma construção que viabiliza o contato entre o presente e o passado, concentrando-se nos discursos por meio dos quais constrói o objeto histórico. Dessa forma, convém considerar que "a objetividade ou a transcendência da história é uma miragem" (COMPAGNON, 2001, p.222-223) e que a narrativa de ficção, pela sensibilidade e concretude que lhe são inerentes, estaria mais

apta a, por meio do conhecimento do passado, aperfeiçoar a sociedade (FRANCHETTI, 1998, p.149).

Linda Hutcheon valoriza o que ela entende por metaficção historiográfica e define a ficção histórica como a que se adapta aos moldes da historiografia até o momento em que são motivados e acionados por uma noção de história como “força modeladora”, não apenas na narrativa, mas também no destino humano. Acrescenta ainda que a metaficção historiográfica é adepta de uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença, descartando a noção de universalidade cultural e valorizando, por exemplo, a especificidade, a individualidade e o condicionamento cultural e familiar - como bem podemos atestar em *Os cus de Judas*.

Enfim, em vez de procurar definir – e as definições também são alvos de contestações pós-modernas – o tipo de narrativa de *Os cus de Judas*, convém lembrar que a narrativa que envolve o sujeito literário de *Os cus de Judas* (BERNARDES, p.2):

[...] Memória, História e ficção enovelam-se, provando como no fim de século post-modernista a unidade do sujeito literário, do narrador e da personagem progridem no sentido da construção de uma identidade discursiva que por meio da palavra atinja um equilíbrio novo. Assim, a memória, enquanto possibilidade de discurso organizado, posicionar-se-á quase como vértice supra-real e supra-ficcional que legitima a metaficção historiográfica”.

3. A FRAGMENTAÇÃO DO SUJEITO: SEQUELAS DE UMA GUERRA

Servindo-se do regime fascista que imperava em Portugal, o salazarismo procurou propagar a ideia de que Portugal tinha uma “grande missão histórica”, principalmente no que tangia às colônias africanas. Sendo assim, para salvar a nação era necessário “preservar” todas as raças e credos. O fato é que o que acontecia nas colônias africanas não era uma política de assimilação de culturas e raças, mas uma arbitrariedade dessa “missão histórica” forjada pelo salazarismo, pois havia o extermínio escancarado e indiscriminado das mais distintas raças e credos (PASCHKES, 1984, p.86).

É evidente que um regime político de tamanho impacto na história e na vida do homem, não deixaria de ser retratado pela literatura. E a habilidosa escrita de Lobo Antunes ocupou-se disso em *Os Cus de Judas*.

O enredo dessa “*dolorosa aprendizagem da agonia*”⁶, cronologicamente é tecido em apenas uma noite, quando o narrador que voltara de Portugal após vinte e cinco meses de angústias em Angola, estando num bar, expõe, num monólogo ininterrupto e numa atitude de desabafo, a uma mulher anônima, suas angústias e a mediocridade da vida que o envolve: mortes, violência, hipocrisias. Contudo, um outro tempo também intercepta a narrativa: um tempo composto de fragmentos de memórias, de pedacinhos de passado. Tudo isso marcou o sujeito de modo a interferir na sua adaptação a uma vida que ainda existe depois da guerra.

De acordo com Vera Lúcia Figueiredo (2005, p.83), até o final do século XIX, as narrativas nacionais buscavam definir uma identidade comum, construir uma genealogia da nação, contudo não é mais o que se aplica à contemporaneidade, nem tampouco a este romance de Lobo Antunes, o qual nem mesmo nos autoriza a identificá-lo como uma narrativa da nação.

Na pós-modernidade, o sujeito, no seu papel de agente social, adquire uma independência contextual significativa, aparecendo em discursos diversificados, criando relações e fazendo emergir elementos como: o eu, a pessoa, a individualidade, o inconsciente e a consciência, a interioridade e a individualidade. Sabemos também que a pós-modernidade questiona, subverte o sistema de valores dominantes como a verdade e a identidade. E que enxerga o mundo como um conjunto de culturas ou interpretações fragmentadas, dando origem ao ceticismo, não só diante da objetividade da verdade, da história e das normas, mas também diante das particularidades das identidades.

E tratando-se da questão do sujeito na pós-modernidade, é válido reconhecer que há no romance em questão, uma espécie de determinismo, como claramente nos prepara a epígrafe desse estudo. O sujeito dessa narrativa sofre influência do meio, do momento, da família: de tanto ouvir as tias dizerem que o exército o tornaria homem, alista-se no exército português, assim que se forma em medicina. Para Eagleton (1998, p.89-90), o sujeito pós-moderno é simultânea e paradoxalmente “livre” e determinado:

A tendência culturalista do pós-modernismo pode levar a um autêntico determinismo: o poder, o desejo, as convenções ou as comunidades interpretativas nos moldam, sem que possamos evitá-los, a comportamentos e crenças específicas. A desculpa de excesso de determinação não afasta as implicações degradantes disso - que, afinal de contas, integramos sistemas múltiplos e conflitantes em vez monolíticos, de forma a deixar o sujeito carente de identidade fixa, o que pode vir a confundir-se com sua liberdade.

⁶ Expressão com a qual o próprio Lobo Antunes define a guerra de Angola.

Vindo de uma família de militares, de avôs e tios conservadores, o narrador desde criança foi “preparado” para ajudar seu país em sua “grande missão histórica”. E de acordo com seus familiares, isso sim iria “torná-lo um homem” (ANTUNES, 2007, p.13).

Como se percebe, o romance nos coloca diante de um indivíduo que não tem escolhas, que executa os projetos arquitetados por sua família e não por ele próprio, que se sacrifica em nome de interesses que lhes são alheios. Daí a tônica de fracasso que permeia toda a narrativa, fracasso este que se associa nitidamente ao período em que ele serve o exército português (ANTUNES, 2007):

Passamos vinte e sete meses juntos nos cus de Judas, vinte e sete meses de angústia e de morte juntos nos cus de Judas, nas areias do Leste, nas picadas dos Quiocos e nos girassóis do Cassanje, comemos a mesma saudade, a mesma merda, o mesmo medo, e separamo-nos em cinco minutos, um aperto de mão, uma palmada nas costas, um vago abraço, e eis que as pessoas desaparecem, vergadas ao peso da bagagem, pela porta de armas evaporadas no redemoinho civil da cidade.

Mesmo pertencendo a uma família que não vislumbrava nenhuma perspectiva de vida melhor e que o orientava para o mesmo caminho, o tempo em que o narrador relembra sua família, sua infância e juventude parece-lhe ser a única coisa que lhe há de agradável em face do que ele estava a viver em Angola. Desse modo, a narrativa é enriquecida com suas memórias, focalizando principalmente o espaço do jardim zoológico e das ceias familiares.

A volta à infância através da memória, não serve apenas de acalanto a um homem angustiado, mas também constitui um recurso para nos deixar a par do quadro político português naquele tempo memorado, como bem salienta Joana Bernardes (p.9):

O reduto infantil do narrador permite a espacialização da sua identidade infantil, mas dessa forma, acaba por também recontextualizar o cenário histórico português. Como percursos paralelos que a guerra colonial virá fazer confluir e, depois, separar – sem que após essa separação, que corresponde, *grosso modo*, ao final da presença portuguesa em África, o narrador se desprenda da experiência, devido à memória traumática de guerra – o sujeito da narração e os referentes históricos potenciam-se, sendo que o primeiro apresenta os segundos a partir da sua vivência pessoal. Desta feita, as representâncias do passado vêm a ser projecções semânticas da História.

Convém salientar, porém que o sujeito desse romance não retoma seu passado nostálgicamente. “A relação que mantém com o passado é tensa e problematizadora porque não retorna a ele de forma inocente: pretende revisar suas atitudes, questionar a

política implementada pelo Estado Novo e deixar registrada a história da guerra” (SILVA, 2007, p.88).

Ainda no navio, ao distanciar-se de Portugal rumo à Angola, o narrador começa a questionar a si próprio: “E eu perguntava a mim próprio o que fazíamos ali, agonizantes em suspenso no chão de máquina de costura do navio, com Lisboa a afogar-se na distância num suspiro derradeiro de hino” (ANTUNES, 2007, p.18). Além de encontrar-se confuso, o narrador também ver-se subitamente sem passado e sente-se vazio, solitário como a casa de seus pais no verão: “sem cortinas, de tapetes enrolados em jornais, móveis encostados aos cantos cobertos de grandes sudários poeirentos, as pratas emigradas para a copa da avó, e o gigantesco eco dos passos de ninguém nas salas desertas” (ANTUNES, 2007, p.18).

Por meio dessa profunda descrição da solidão e da inquietação que sentia, já é possível perceber os primeiros sinais de orfandade e desterritorialização sentidos por este sujeito. Trata-se da inquietação de um sujeito que mais adiante sofrerá com maior intensidade a sensação de orfandade, isto é, a percepção ter seus valores destruídos, inclusive os familiares (orfandade); e também a sensação de não pertencimento àquela nação, àquele passado que o moldou e condicionou sua experiência na guerra (desterritorialização).

A desterritorialização a qual aqui nos referimos, não diz respeito apenas à expatriação física do sujeito, à sua efetiva saída de Portugal, mas também se associa à angústia que o acompanha de não pertencimento àquela Lisboa da sua infância e juventude, pois a pertença, como diz Certau (2002, p.311), “não se diz senão na distância afastando-se de um solo identificatório. Um *nome* ainda *impõe uma obrigação, mas não fornece mais a coisa*, terra nutridora”.

A condição de homem da guerra, não permite mais ao sujeito a certeza de pertencimento a este presente ou àquele passado construído em sua terra natal. De ex-combatente da ditadura salazarista a servidor dos ideais da ditadura; a não identificação com a realidade de Angola e agora também com o Estado Novo lisboeta; a admiração que sentia pelos tios, agora transformada em desprezo por aqueles que condicionaram o seu sofrimento; a ironia diante de Salazar, figura tão marcante em sua vida.

Todos esses fatores contribuem para uma desterritorialização locativa e identitária do sujeito, que por sua vez encontra-se ao mesmo tempo confuso, mas convicto de que sua presença em Angola poderia ter sido evitada, e o que é pior, evitada por ele mesmo.

Este deslocamento do sujeito propiciado por esta dupla desterritorialização, paradoxalmente, traz como reação do sujeito a tudo isso, a imobilidade. A exemplo do episódio ocorrido à Sofia, lavadeira africana com a qual teve um filho: Sofia foi levada pela PIDE para “trocar o óleo dos soldados”. Apesar da revolta, o narrador não despertou empenho em salvá-la, numa demonstração de incapacidade em assimilar aquele mundo que lhe foi absurdamente destinado. Nem mesmo a resistência emocional comum à sua profissão de médico dava provas de existência, a exemplo do momento em que ele está diante de um homem desconhecido que agoniza (ANTUNES, 2007, p.161-162):

O tipo sem rosto agoniza numa agitação incontrolável, amarrado à marquesa de ferro (...) e queria estar a treze mil quilômetros dali (...). Queria não ter nascido para assistir àquilo, à idiotia e colossal inutilidade de tudo aquilo, queria achar-me em Paris a fazer revolução no café, ou a doutorar-me em Londres e a falar do meu país com a ironia horripelantemente provinciana do Eça, falar da choldra do meu país para meus amigos ingleses, franceses, suíços, portugueses, que não tinham experimentado no sangue o vivo e pungente medo de morrer, que nunca viram cadáveres destroçados por minas ou por balas (...) e apetecia-me estudar Economia, ou Sociologia, ou a puta que o pariu em Vincennes, aguardar tranqüilamente, desdenhando a minha terra, que os assassinos a libertassem, que os chacinados de Angola expulsassem a escória covarde que escraviza a minha terra, e regressar então, competente, grave, sábio, social-democrata, sardônico, transpondo na mala dos livros a esperteza fácil da última verdade de papel.

Percebemos nesse fragmento, além da forte presença da ironia, a manifestação da orfandade de valores a qual o sujeito foi submetido: a revolução no discurso assume outra face na prática da guerra, daí o desejo de fuga e de não identificação com aquela realidade, de inserir-se em tarefas menos arriscadas como uma revolução num café. A sua identificação com Portugal se perde com a guerra, contudo ele mostra interesse numa reaproximação, numa possibilidade de que Portugal se livrasse da sombra da guerra, que os chacinados de Angola expulsassem a escória covarde que escraviza a sua terra.

Num clima de extrema confusão de sensações, apesar de perceber o processo de desterritorialização a que vem sofrendo, antiteticamente, o sujeito não consegue omitir o seu pertencimento ao espaço cultural português (ANTUNES, 2007, p.83):

[...] Eu procurava desesperadamente reconhecer a minha cidade (...). A minha lembrança grandiosa de uma capital cintilante de agitação e de mistério (...)

Em Angola o médico passa a refletir sobre a própria condição de sujeito reprimido, não apenas pelo Estado, mas também pela família. Arrancado de sua vida, de sua esposa, de sua filha e transportado para um lugar em que a morte é uma constante, o temor que o sujeito tem da morte passa a ser mais por sua proximidade do que por sua certeza (ANTUNES, 2007, p.24-27):

“No fundo, claro, é a nossa própria morte que tememos na vivência da alheia e é em face dela e por ela que nos tornamos submissamente cobardes”.

[...]

“A proximidade da morte torna-nos mais avisados ou, pelo menos, mais prudentes”.

Assim, o sujeito encontra-se num deserto interior, tendo por companhia apenas as próprias recordações e a remota esperança de que aquela agonia se finde (ANTUNES, 2007, p.26):

Lá fora, um céu coberto de estrelas desconhecidas surpreendia-me: assaltava-me por vezes a impressão de que haviam sobreposto um universo falso ao meu universo habitual, e que me bastaria romper com os dedos esse cenário frágil e insólito para reingressar de novo no quotidiano do costume, povoado de rostos familiares e de cheiros que me acompanhavam com a fidelidade dos cachorros.

Impotente diante da guerra, o sujeito parece sofrer um processo de zoomorfização, somente a notícia do nascimento de sua filha é capaz de amenizar aquela áurea de desespero (ANTUNES, 2007, p.71):

[...] Pensava na filha que tanto desejava como testemunho vivo de mim próprio na esperança de que, por intermédio dela, me redimisse um pouco dos meus erros, dos meus defeitos e das minhas falhas, dos projectos abortados e dos sonhos grandiloquentes a que me não atrevia a dar forma e sentido.

Ao retornar a Lisboa, as ressonâncias da guerra ainda o perturbam, a maneira com qual se refere à esposa e à filha, através de artigos indefinidos, como se já não reconhecesse aquelas pessoas, aquele ambiente. E mais uma vez, sob os efeitos da desterritorialização, sente-se estrangeiro em sua própria casa, dele parece surgir um novo homem (ANTUNES, 2007, p.85-86):

[...] Trepei os degraus com a mala a arrastar atrás de mim à laia de uma cauda incômoda e uma explosão de lágrimas a inchar, enovelada, na garganta,

encontrei uma mulher numa cama e uma criança num berço dormindo ambas na mesma crispação desprotegida feita da fragilidade e abandono, e fiquei parado no quarto com a cabeça cheia ainda dos ecos da guerra, do som dos tiros e do silêncio indignado dos mortos.

Enfim, como salienta Bittencourt, “*Os cus de Judas* pode ser entendido como um livro cuja maior pedagogia é a da falência de qualquer projeto existencial” (BITTENCOURT, p.2). Retomar a vida parece ser impossível a este sujeito destroçado, a não adaptação àquele ambiente distante da guerra e até mesmo a própria separação da esposa reflete isto. Em seu estado de orfandade e desterritorialização, o sujeito em *Os cus de Judas* é lançado numa luta existencial, que busca não a superação das seqüelas da guerra, mas a superação e o encontro de si mesmo, isto é, o auto-conhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar esta belíssima e ao mesmo tempo dolorosa narrativa de Lobo Antunes através da perspectiva da fragmentação do sujeito constitui uma tarefa mais propiciadora de debates do que esclarecedora de questões.

Compreender o sujeito literário construído por Lobo Antunes implica validarmos e revalidarmos questões que concernem às particularidades que caracterizam a pós-modernidade, principalmente a noção de sujeito enquanto agente social. Além disso, tornou-se imperioso considerar discussões referentes à história e à ficção, bem como o que Linda Hutcheon entende por metaficção historiográfica.

Vimos que a relação que a historiografia tem com a ficção suscita discussões acerca de questões de ordem variada como: a natureza da identidade e da subjetividade, a referência e a representação, a natureza intertextual do passado, bem como das implicações ideológicas decorrentes da escrita sobre a história. Percebemos também que “o pós-modernismo invoca a História para denunciar o caráter contingente de qualquer valor” e nos fazer entender que “toda representação é historicamente construída” (VASCONCELOS, 2005, p.90).

Não apenas em *Os cus de Judas*, mas também na própria ficção pós-moderna, reescrever ou reapresentar o passado ficcional ou historicamente significa descortiná-lo ao presente, impossibilitando que este passado se finde, sem contudo perder de vista que tanto a ficção quanto história são construções ideológicas.

Discutir a condição de um sujeito que é familiar e culturalmente condicionado à guerra não se limita a ser uma reflexão sobre a individualidade, mas também sobre sua relação com uma coletividade, com o presente.

A orfandade e a desterritorialização sofridas pelo sujeito é a tônica desse romance que se constrói na narrativa a passos lentos, sofridos, agonizantes e angustiantes, de conflitos e perda de identidades, numa expressão metonímica das seqüelas de uma guerra absurdamente arquitetada por quem? Pelos que “não tinham experimentado no sangue o vivo e pungente medo de morrer”? Pelo nacionalismo inocente de tios conservadores? Pela tirania de um regime ditatorial, salazarista, fascista, desumano? Bem, para o sujeito que se encontra destroçado, apontar responsáveis por sua fragmentação já não tem tanta relevância, pois como diz Francisco Falcon (p.190): “As perdas nunca poderão caber num conceito”.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- BERNARDES, Joana Duarte. *História e memória na ficção post-modernista portuguesa*: Os cus de judas e As naus de António Lobo Antunes. Centro de Literatura Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- BITTENCOURT, Roberto Nunes. *Os cus de Judas*: “uma longa jornada noite adentro”.
- CERTEAU, Michael de. *A escrita da história*. Trad.: Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. - 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.
- FALCON, Francisco J. C. & MOTTA, Marcus Alexandre. *Historiografia portuguesa contemporânea*. Cap. 8. p.187-257.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Dez anos desinventando a nação: capitais voláteis e narrativas sem lastros. In: *Literatura/ Política/ Cultura: (1994-2004)*. Izabel Margato, Renato Cordeiro Gomes (Organizadores). – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.83-94.
- FILIZOLA, Anamaria. Augustina Bessa-Luís e Inês de Castro: nem história nem ficção. In: *SOBRE as naus da iniciação: estudos portugueses de literatura e história*/ Carlos

Alberto Iannone, Márcia V. Zamboni Gobbi, Renata Soares Junqueira/ Organizadores. - São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. – (prismas). p. 119-134.

FRANCHETTI, Paulo. *História e Ficção Romanesca: Um Olhar Sobre a Geração de 70 em Portugal*. In: *Sobre as naus da iniciação: estudos portugueses de literatura e história*/ Carlos Alberto Iannone, Márcia V. Zamboni Gobbi, Renata Soares Junqueira/ Organizadores. - São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. – (prismas). p.149.

HUTCHEON, Linda. Metaficção Historiográfica: “O Passatempo do Tempo Passado”. In: *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad.: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago editora, 1991. p. 141-162.

PASCHKES, Maria Luisa de Almeida. *A ditadura Salazarista*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ROJAS, Carlos Antônio Aguirres. Tese sobre o itinerário da historiografia do século 20: uma visão numa perspectiva de longa duração. In: *Historiografia contemporânea em perspectiva crítica*. Org. Jurandir Malerba e Carlos Antônio Aguirres Rojas. Bauru, SP: EDUSC, 2007.p.13-30.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SILVA, Haidê. *A metaficção historiográfica no romance Os cus de Judas, de Antônio Lobo Antunes*. Orientadora: Prof. Dra. Lílian Lopondo. São Paulo: 2007. 148f. (Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Pós-graduação em Literatura Portuguesa).

VALVERDE, Tercia Costa; LIMA, Francisco Ferreira de. *A desconstrução da história de Portugal em As Naus*. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) - Universidade Estadual de Feira de Santana.

VASCONCELOS, José Antonio. Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. *Quem tem medo de teoria?: a ameaça do pós-modernismo na historiografia americana*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2005.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

ZAIDAN FILHO, Michel. *A crise da razão histórica*. Campinas, SP: Papirus, 1989.

FERNANDO PESSOA E JOSÉ SARAMAGO: INTERTEXTUALIDADES

Telma Rebouças de Almeida - UNEB

A temática da obra de dois cânones da Literatura Portuguesa, o grande poeta Fernando Pessoa e o notável escritor José Saramago, tem entre si pontos convergentes. Embora não compartilhem de um mesmo momento histórico e nem de uma estética literária, dialogam através de textos que retomam idéias, vidas e características comuns de processos de produção.

Com este propósito, realiza-se um estudo em torno de fatores pragmáticos da intertextualidade, a qual, “(...) diz respeito ao modo como a produção e recepção de um texto dependem do conhecimento que se tenha de outros textos com os quais ele de alguma forma se relaciona” .¹ Essas formas de relacionamento entre textos são bastante variadas. Para tanto, as obras *Mensagem*, de Fernando Pessoa, e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, são analisadas criticamente, levando em consideração pontos convergentes entre elas no tocante à intertextualidade no plano temático e como esta se processa no plano formal em cada um dos textos destes escritores.

Diga-se de passagem, que a intertextualidade, termo bastante citado nos meios acadêmicos do Brasil, sobretudo a partir de 1980, tornou-se uma das categorias centrais para a Linguística Textual, e, porque não dizer, para a teoria literária, principalmente no que se refere à análise de obras da literatura. Tal característica dialógica entre textos se dá de maneira bastante marcada na literatura moderna, ou seja, a partir da segunda metade do século XIX. É importante ressaltar que aproximações entre obras de modo consciente pelos autores não é um traço exclusivo da literatura mais recente. Contudo, na contemporaneidade a intertextualidade não se processa como emulação, mas sim de modo menos tratadista.

Sem dúvida, ocorre um intenso e consciente diálogo entre a obra de José Saramago, e a de Fernando Pessoa. Isto possibilita um aprofundamento da questão da intertextualidade, conceito central para a Linguística, de maneira concreta na obra de dois escritores fundamentais, não só para a literatura portuguesa, mas também, para a literatura ocidental. As obras de Pessoa e Saramago apresentam um teor histórico, político e cultural que muitas vezes demonstra a presença de um texto em outro, ou em

outros, já que aparecem também outras manifestações intertextuais, a exemplo de Camões, poeta do Classicismo português, que vez ou outra, pode ser lembrado tanto em *Mensagem*, como em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Tudo isso pode subsidiar a exploração da intertextualidade nas práticas de leitura como todo em quaisquer diálogos numa situação de interlocução, independente do tempo em que acontecem, do lugar, da forma, do propósito, e das pessoas que os realizam.

O estado atual desta questão é pertinente quando se considera que todas as criações são sempre uma recriação de algo já existente. Em nenhuma área existe a originalidade total. Mesmo sem ter consciência disso, qualquer produção é de alguma forma, a retomada de muitas outras. Neste ponto, a sociedade exerce um papel fundamental na definição de uma cultura: língua, ações, pensamentos, valores, opiniões, crenças, gostos e aversões que se formam imperceptivelmente ao longo de uma vida, a partir das experiências vividas e daquilo que constitui a história. Atualmente, não existe mais a idéia do sujeito individual, porque se desenvolveu a percepção de que a linguagem é essencialmente dialógica. O sentido não está nas palavras, nem nas pessoas isoladas, mas na interlocução, pois falar e ouvir, escrever e ler é dialogar com textos já existentes. Esse diálogo entre as obras chama-se intertextualidade.

(...) todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos; ele é uma escritura réplica (função e negação) de outro (dos outros) texto (s). O objetivo dos estudos de intertextualidade é examinar de que modo ocorre essa produção do novo texto, os processos de raptio, absorção e integração dos elementos alheios na criação da obra nova.ⁱⁱ

Cada obra dialoga com suas precedentes e suas contemporâneas. Seu sentido, seu valor de *mimese* ou ruptura só pode ser considerado nesse conjunto. Conceitos como originalidade, plágio, apropriação tomaram outro rumo a partir da percepção de que a literatura é essencialmente intertextual. Consequentemente ocorreu a dessacralização da arte e do artista, o que provocou um movimento intenso de leitura e releitura dos textos, intensificando e explicitando o fenômeno da intertextualidade.

A partir da noção de intertextualidade, a obra literária, além de ser lida em suas relações com outras obras literárias ou artísticas, precisa também ser lida em correlação com diferentes textos culturais: psicanálise, antropologia, sociologia, filosofia, história, entre outros. Em todo caso, para o estudo da linguística contemporânea um conceito é fundamental, trata-se da polifonia, expressão usada por Bakhtin para se referir às várias

vozes existentes em um discurso. Ao considerar que o dialogismo é constitutivo da linguagem e a palavra como produto da relação recíproca entre interlocutores, afirma ele: “Cada palavra expressa o ‘um’ em relação ao outro. Eu me dou forma verbal a partir do ponto de vista da comunidade a que pertenço. O Eu se constrói constituindo o Eu do Outro e por ele é constituído”.ⁱⁱⁱ

As colocações até aqui feitas podem ser constatadas na análise de trechos intertextuais entre Fernando Pessoa, autor da primeira fase do Modernismo português e José Saramago, autor da literatura contemporânea portuguesa. Ora acontecem de forma explícita, ora de forma implícita. Entre *Mensagem* e *O ano da Morte de Ricardo Reis* há uma intertextualidade explícita quando se tem citação da fonte de origem e há uma implícita quando não se cita a fonte, espera-se apenas que o leitor retome o intertexto pela sua memória. Vale destacar, que na literatura contemporânea a forma explícita tem se tornado cada vez mais uma prática comum a exemplo da citação que é considerada o modo mais evidente da presença do discurso de outrem. A visão de texto como um mosaico dá liberdade para isso.

Além das formas já citadas de processos intertextuais, especialmente da produção literária, poderiam ser feitas algumas colocações sobre outras formas, tais como: referência, alusão, pastiche, tradução, entre outras. Mas o maior interesse é compreender que todo esse processo se dá de forma natural e demonstra a riqueza da cultura linguística de um povo. Isso pode ser observado em textos verbais ou não-verbais, como se comprova: “O dialogismo opera dentro de qualquer produção cultural, seja letrada ou analfabeta, verbal ou não-verbal, elitista ou popular”.^{iv}

Antes de se iniciar a análise intertextual faz-se necessário realizar uma síntese das obras que compõem o *corpus* desta pesquisa. O livro *Mensagem*, de Fernando Antônio Nogueira Pessoa, foi publicado em dezembro de 1934, um ano antes da morte de seu autor. Para Silveira a idéia do livro toma corpo em 1928, o que ofereceria como resposta e estímulo à abulia e estagnação do Portugal seu contemporâneo, o fulgor de uma chama pretérita. Ele sintetiza:

Divide-se *Mensagem* em três partes: “Brasão”, “Mar Português”, “O Encoberto”. O Presente como abulia e estagnação é a matéria da Terceira Parte – “O Encoberto”. Examinemo-la, pois, primeiro, passando em seguida para as partes intituladas “Brasão” e “Mar Português”. Lendo *Mensagem* nessa ordem – III, I, II – configura-se mais nitidamente tanto a circularidade

mítica em que se fecha a obra, como a posição axial do “Brasão”, que há de iluminar o Presente – Terceira Parte – e o Passado – Segunda Parte.^v

Dessa forma, segundo o crítico acima citado, o “Brasão”, célula mãe do poema e da pátria, encerra as potencialidades positiva e negativa da alma e ser de Portugal. “Mar Português” é a parte dedicada ao domínio dos mares, como bem demonstra seus versos “Quem quer passar além do Bojador / Tem que passar além da dor”. E “O Encoberto” é aberto com uma epígrafe – “*Pax in Excelsis*” - cujo sentido pode ser ambíguo: paz nos céus, ou, paz nas terras de Portugal. Então, Portugal surge, no presente vivido pelo poeta, como reflexo de desígnios ou manifestações celestes.

Além disso, não se pode desconsiderar o projeto grandioso do poeta Modernista, Fernando Pessoa, em que a fragmentação do eu em vários eus em vez de diluir, vem na verdade compor um rico painel de Portugal, seja como síntese das mais variadas tendências literárias e filosóficas, seja como síntese de tipos humanos, tal como, Ricardo Reis, neoclássico e monarquista, educado em colégio de jesuítas, médico e amante das culturas grega e latina, sente-se o fruto de uma civilização cristã decadente, que caminha fatalmente para a destruição, nele há uma consciência da passagem do tempo e da inevitabilidade da morte. Numa atitude tipicamente epicurista, desconfia da felicidade extrema; por isso a evita ou a controla com a razão.

É difícil dizer se Fernando Pessoa ortônimo condiz mais com aquilo que era e pensava o poeta de fato ou se vem a constituir mais um heterônimo. Contudo, Fernando Pessoa, ele - mesmo, é portador de um grande nacionalismo e saudosismo, aqui retomando a obra *Mensagem*, que resultou numa mistura entre o épico e o lírico. Épico porque canta os mitos e os heróis coletivos de Portugal, lembrando diretamente “*Os Lusíadas*” de Luís de Camões, eis aí, uma forma de intertextualidade. Lírico porque expõe os sentimentos de melancolia, saudosismo e euforia de um eu lírico que ora é uma personagem histórica, ora pode ser o próprio poeta. Nesse livro, o único publicado em vida, procura reacender a chama da conquista, que tanto caracterizou o povo português no passado e se apagou com o desaparecimento do rei D. Sebastião, na África. *Mensagem* canta não o Portugal real, de seu tempo, metido num marasmo sem fim, mas o Portugal idealizado por seus heróis, loucos e alucinados. Seu autor, sobretudo é um poeta da inteligência e da razão, como exemplificam estes versos: “Dizem que finjo ou minto / Tudo que escrevo / Eu simplesmente sinto / Com a imaginação / Não uso o coração...”^{vi}

Por outro lado, o romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, é definitivamente, pós-moderno, seu autor vale-se do realismo fantástico para aproximar Fernando Pessoa do seu heterônimo Ricardo Reis. Este retorna a Lisboa, em 29 de dezembro de 1935, após dezesseis anos de auto-exílio no Rio de Janeiro, motivado por um telegrama informando a morte de Fernando Pessoa a 30 de novembro do mesmo ano, data autêntica da morte do poeta. Saramago apropriou-se da ficção de Pessoa, que traçava perfis biográficos dos seus heterônimos, indicava as datas de nascimento, mas omitia os óbitos. Assim, a imaginação de Saramago se intrometeu no imaginário do poeta e arrogou-se o direito de fixar a data da morte de um deles, Ricardo Reis, que partiu com Pessoa “fantasma”, oito meses depois, para o destino dos mortos. Fundindo ficção e realidade, Saramago seleciona o noticiário jornalístico da época em constantes referências ao contexto histórico-social salazarista.

Como seu próprio título sugere, esta obra tem como característica marcante a intertextualidade. Ricardo Reis revela-se como narrador onisciente, presente em todas as situações, revendo o passado, prevendo o futuro e, principalmente, tomando conhecimento dos pensamentos e sentimentos passados no “eu” de cada personagem. Para que se possa ter uma visão crítica de maior relevância sobre esse livro, é interessante conhecer um posicionamento teórico a seu respeito:

Ricardo Reis (...) encontrou-se numerosas vezes com o fantasma de Fernando Pessoa, que não parava quieto nos Prazeres, mas perambulava por Lisboa e vinha bater longos papos com o amigo. E talvez tenha morrido, por livre e espontânea vontade, no fim daquele ano. É o que o título do romance diz e o que seu final sugere. Mas nessas histórias pessoanas nada é certo, e Saramago teve a sutileza de deixar as coisas suspensas, como convinha (...) é um romance com qualidades pessoanas e qualidades ficcionais próprias. Ricardo Reis, o médico latinista retornado à pátria depois de longos anos de ausência, tem uma consistência não só pessoana, mas pessoal. Saramago constrói sua personagem com notável verossimilhança. A vida de Reis não tem acontecimentos extraordinários (o que é coerente com sua personalidade contemplativa e inadaptada), mas ela se insere num momento particularmente intenso e dramático da história européia e portuguesa. Em Portugal, é a instalação triunfante da ditadura salazarista; na vizinha Espanha, são os atritos que prenunciam a Guerra Civil; na Alemanha, é a ascensão de Hitler e, na Itália, a de Mussolini.^{vii}

Como não poderia deixar de ser, no intuito de tornar mais evidente a presença de um texto em outro, é importante a apresentação de trechos das obras analisadas para que se possa comprovar a intertextualidade de forma clara e direta. Portanto, eis alguns exemplos destacados das referidas obras de Fernando Pessoa e José Saramago.

Comecemos com o poeta, para em seguida vermos um trecho da prosa saramagoana que dialoga com os versos pessoanos.

PRIMEIRA PARTE - BRASÃO
O Das Quinas

Os Deuses vendem quando dão.
Compra-se a glória com desgraça.
Ai dos felizes, porque são
Só o que passa!

Baste a quem baste o que lhe basta
O bastante de lhe bastar!
A vida é breve, a alma é vasta:
Ter é tardar.

Foi com desgraça e com vileza
Que Deus ao Cristo definiu:
Assim o opôs à Natureza
E filho o ungiu.^{viii}

Querendo Deus tudo irá correr bem, Deus não haveria de gostar de saber que nós acreditamos que as coisas correm mal porque ele não quis que elas corressem bem, São maneiras de dizer, ouvimo-las e repetimo-las, sem pensar, dizemos Deus queira.^{ix}

A partir desses excertos podem ser feitas algumas considerações críticas. De acordo Silveira no poema “O Das Quinas” o tema tratado é o do sacrifício, da dificuldade em transpor obstáculos (“Os Deuses vendem quando dão./ Compra-se a glória com desgraça.”) o que se consegue com o auxílio de Deus, tal como aconteceu a Cristo. Fernando Pessoa dá a entender que esse empenho pela Pátria não é característica apenas de bravura pessoal, pois conta também com o auxílio de forças transcendentais, onde Deus é o agente. Também Saramago, neste fragmento fala da intercessão e vontade de Deus em superar dificuldades, o que contradiz com o ateísmo do autor e do próprio personagem Ricardo Reis, mas no decorrer do texto o personagem se explica dizendo que se trata apenas de hábito em repetir aquilo que os outros dizem. Já se pode atentar aí, na ocorrência da intertextualidade. Dando prosseguimento às exemplificações, recorre-se novamente ao poeta, para constatar outra relação de intertexto entre o poema apresentado e os trechos escolhidos de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

PRIMEIRA PARTE - BRASÃO
D. João, Infante de Portugal

Abria em flor o Longe, e o Sul sidério
'Splendia sobre as naus da iniciação.

Linha severa da longínqua costa –
Quando a nau se aproxima ergue-se a encosta
Em árvores onde o Longe nada tinha;
Mais perto, abre-se a terra em sons e cores:
E, no desembarcar, há aves, flores,
Onde era só, de longe a abstracta linha.

O sonho é ver as formas invisíveis
Da distância imprecisa, e, com sensíveis
Movimentos da esp'rança e da vontade,
Buscar na linha fria do horizonte
A árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte –
Os beijos merecidos da Verdade.^{xv}

Dentre muitas possibilidades de se comprovar o diálogo entre os escritores portugueses em questão, reforçam tal idéia os seguintes fragmentos textuais analisados da prosa saramagoana.

Até já, e é como se pedisse desculpa, a cobardia não se declara apenas no campo de batalha ou à vista duma navalha aberta e apontada às trémulas vísceras.^{xvi}

disse-o em voz alta, (...) Eu moro aqui, é aqui que eu moro, é esta a minha casa, é esta, não tenho outra, então cercou-o um súbito medo, o medo de quem, em funda cave, empurra uma porta que abre para a escuridão doutra cave ainda mais funda.^{xvii}

conseguiu fixar-se num único sonho, sempre igual, o de alguém que sonha que não quer sonhar, encobrindo o sonho com o sonho, como quem apaga os rastros que deixou, os sinais dos pés, as reveladoras pegadas, é simples, basta ir arrastando atrás de si um ramo de árvore ou uma palma de palmeira, não ficam mais do que folhas soltas, agudas flechas, em breve secas e confundidas com o pó.^{xviii}

Em “Horizonte” as aventuras marítimas portuguesas puseram fim a uma série de medos acerca dos perigos existentes nos oceanos, que impediam os marinheiros de prosseguir além dos limites conhecidos “Ó mar anterior a nós, teus medos/ Tinham coral e praias e arvoredos”. Ocorre também, uma referência ao sonho de vencer o medo “O sonho é ver as formas invisíveis (...) / Buscar na linha fria do horizonte/ A árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte – / Os beijos merecidos da Verdade”.

Embora seja um tanto contraditório, nas produções literárias de Saramago, que é um materialista convicto, estão presentes questões sobrenaturais, especialmente nesta obra, onde o fantasma de um homem aparece a seu heterônimo. Explica-se dessa forma, a questão do sonho que aparece no terceiro fragmento escolhido, e é incontestável o

mistério que envolve esse “único sonho”. Além disso, nos dois primeiros fragmentos, o fato de se mudar do Hotel Bragança e não assumir o caso amoroso com a camareira Lúcia, causam-lhe um medo do que irá acontecer daí em diante em sua nova casa e sua vida.

Diante disso, mais uma vez se encontram *Mensagem* e *O ano da Morte de Ricardo Reis*, numa intertextualidade temática, na qual o medo e o sonho representam toda a angústia diante do desconhecido, do inesperado e até mesmo da verdade. Ampliando esse encontro, eis um dos mais conhecidos poemas de *Mensagem*, tornando incontestável a presença de um texto em outro a partir do monólogo de Ricardo Reis.

SEGUNDA PARTE – MAR PORTUGUÊS
Mar Português

*Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!*

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor,
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.^{xix}

Enquanto as classes operárias não forem amparadas pelo poder, são de esperar movimentos violentos (...) por isso nos deveremos começar a preparar para o pior. Mesmo que não vamos a tempo, sempre valeu a pena, seja a alma grande ou pequena, como mais ou menos disse o outro.^{xx}

Pelo contexto, pode-se dizer que o título “Mar Português” é abordado como referência a um momento histórico de maior grandeza para o povo lusitano, ou seja, a “Era dos Descobrimentos” ou das “Navegações”, século XV e XVI, quando Portugal “dominou os mares”. Silveira, numa interpretação metafórica, relaciona o sal do mar com o sal das lágrimas. Para ele, Pessoa sugere o momento doloroso da aventura marítima portuguesa: afastamento da família, morte, perda de bens, intempéries da natureza, etc. Ainda “trilhando” o caminho histórico, mas referindo-se aos movimentos grevistas na Espanha em 1936, Saramago é diretamente intertextual com os famosos versos de Pessoa “Valeu a pena? Tudo vale a pena/ Se a alma não é pequena”, o próprio autor explicita isso, quando diz: “(...) como mais ou menos disse o outro (...)”. Percebe-

se então, que a intertextualidade neste caso, aconteceu de forma consciente, cabe ao leitor concretizar essa relação, recuperando as passagens do poema que serve de intertexto. Esse “Mar Português” mítico, metafísico, espiritual traz um ideal de conquista engrandecendo a pátria e a humanidade com a força da grande poesia, portuguesa e ao mesmo tempo universal. Conquista essa, que Saramago expressa em sua prosa quando se refere a um movimento social grevista na Espanha, cheio de ideais que interferem na vida e no cotidiano dos portugueses e na sociedade como um todo.

A respeito dessa relação entre textos Koch e Travaglia afirmam: “a intertextualidade compreende as diversas maneiras pelas quais a produção e recepção de dado texto depende do conhecimento de outros textos por parte dos interlocutores.”^{xxi} Convém portanto, considerar que quem lê esses textos exemplificados só poderá atribuir-lhes um sentido se tiver o chamado “conhecimento prévio”, se não o tiver, segundo os autores citados acima “certamente deixará de perceber muitas das significações pretendidas pelo produtor”.^{xxii}

Diante do exposto, verifica-se que a obra de Saramago é eivada de intertextualidades. O todo das obras em questão leva a afirmar que o tempo para os dois autores foi de suma relevância para se firmar a identidade portuguesa, por isso se embasaram na história. Essa identidade é comprovada nas duas obras de forma ampla, por manterem contato com a realidade social da época de cada um, aliás, de Pessoa e de Reis. Nestas circunstâncias, Perrone afirma adequadamente:

E os especialistas de Pessoa poderão apreciar o uso magistral do texto do poeta no trabalho intertextual de Saramago. Inúmeras “citações” de trechos pessoanos se encaixam, habilmente, nas descrições, nos diálogos e nas reflexões do narrador. E não só Pessoa é utilizado nesse intertexto, mas também outros poetas, seus contemporâneos ou próximos de seu clima mental.^{xxiii}

Tudo quanto foi dito reforça a idéia de intertextualidade entre esses dois nomes da literatura portuguesa. Reforça ainda, a importância da leitura de mundo para que o leitor tenha condição de associar aquilo que está lendo a algo em que num dado momento da vida já tenha tido algum contato. Diante de todas essas colocações, fica a certeza que um texto se constrói sempre a partir de outros já existentes, no entanto, isso não depende somente do autor, mas principalmente da experiência do leitor.

Diante disso, a intertextualidade entre Fernando Pessoa e José Saramago diz respeito ao conhecimento das relações entre textos, particularmente utilizados como

intertexto, que se dá através de um poderoso recurso de produção e apreensão de significados. Assim, quando determinado autor recorre a vários textos para compor os próprios, certamente tem motivos muito claros, entre outros, fazer uma crítica, uma reflexão, uma releitura desses textos. No caso específico desta pesquisa, quando Saramago através de um detalhado estudo histórico, retrocede no tempo e resgata o Portugal do período de Pessoa, busca percorrer o caminho inverso e reconstruir o processo de produção que leva a desvendar e expor questões temáticas que *Mensagem*, de Pessoa, demonstra através de um sentimento nacionalista e saudosista. Por sua vez, o livro ora citado e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, do autor Saramago se completam e permitem uma associação de idéias, lançando “luz” um sobre o outro. Neste estudo foram selecionados poemas da obra de Pessoa e trechos do romance de Saramago. Certamente haveria possibilidade de se apresentar muitos outros exemplos, uma vez que o diálogo intertextual entre os dois autores é intenso.

Pode-se dizer de forma literal e metalinguística que o texto de Saramago é indiscutivelmente intertextual, como se pode comprovar agora na fala de Ricardo Reis “... não faltaram cépticos conservadores para duidarem da proposta, não devemos estranhar, afinal é o que sempre acontece às idéias novas, nascidas em associação”.^{xxiv} Continuemos, pois, com Reis: “É como viver, nascemos, vemos os outros viverem, pomo-nos a viver também, a imitá-los, sem sabermos por que nem para quê”.^{xxv}

Tais observações sobre a linguagem poderiam se estender, no entanto as palavras de Geraldi, última intertextualidade deste trabalho arremata com propriedade a questão:

Face ao conhecimento, tácito ou explícito, de que a questão da linguagem é fundamental no desenvolvimento de todo e qualquer homem; de que ela é condição *sine qua non* na apreensão de conceitos que permitem aos sujeitos compreender o mundo e nele agir; de que ela é ainda a mais usual forma de encontros, desencontros e confrontos de posições, porque é por ela que estas posições se tornam públicas, é crucial dar a linguagem o relevo que de fato tem: não se trata evidentemente de confinar a questão do ensino da língua portuguesa à linguagem, mas trata-se da necessidade de pensá-lo à luz da linguagem.^{xxvi}

Dessa forma, é necessário sobretudo, associar a intertextualidade à relação entre texto e contexto para que se inscreva o intertexto no quadro da interação social e do estudo das situações de comunicação e dos gêneros do discurso como condição de produção de conhecimentos ou de posicionamentos críticos. Tudo isso, a partir da investigação das relações dialógicas que integram as práticas textuais de qualquer grupo

social e que, no âmbito específico das manifestações literárias, apresentam algumas particularidades a serem analisadas com cautela.

REFERÊNCIAS

GERALDI, João Wanderley. *Portos de passagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KOCH, Ingedore V. *O Texto e a Construção dos Sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997.

_____. e TRAVAGLIA. *Texto e Coerência*. São Paulo: Cortez, 2002.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Muita Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo, FTD, 1992.

_____. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A, 2003.

SARAMAGO, José. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho, 1984.

SILVEIRA, Francisco Maciel. M. *A mensagem de Fernando às pessoas*. São Paulo, 1992. (Prefácio, Pós-fácio/Introdução/FTD/ Mensagem – Fernando Pessoa).

STAM, Robert. *Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, Ática, 1992.

NOTAS

ⁱ BEAUGRANDE & DRESSLER apud KOCH, 1997, p. 18.

ⁱⁱ KRISTEVA 1969 apud PERRONE, 1990, p.94.

ⁱⁱⁱ BAKHTIN apud KOCH, 1997, p.15.

^{iv} STAM, 1992, p.75.

^v SILVEIRA, 1992, p.10.

^{vi} PESSOA, 2003, p.165.

^{vii} PERRONE, 2000, p.169.

^{viii} PESSOA, 1992, p.28.

^{ix} SARAMAGO, 2005, p.183.

^x PESSOA, 1992, p.44.

^{xi} SARAMAGO, 2005, p.90

^{xii} Idem, p.272.

^{xiii} Ibidem, 325.

^{xiv} PERRONE, 2000, p.172

^{xv} PESSOA, 1992, p.620.

^{xvi} SARAMAGO, 2005, p. 206.

^{xvii} Idem, p. 220.

^{xviii} Ibidem, p. 353.

^{xix} PESSOA, 1992, p. 71.

^{xx} SARAMAGO, 2005, p. 358.

^{xxi} BEAUGRANDE e DRESSLER apud KOCH e TRAVAGLIA, 2002, p.88.

^{xxii} KOCH e TRAVAGLIA, 2002, p.89.

^{xxiii} PERRONE, 2000, p.17.

^{xxiv} SARAMAGO, 2005, p.61-62.

^{xxv} Idem, p.183.

^{xxvi} GERALDI, 1997, p.4-5.

A MEMÓRIA EM *EXORTAÇÃO AOS CROCODILOS*: QUANDO O PRESENTE BUSCA O PASSADO

Tércia Costa Valverde - UNEB¹

Sabemos que a memória é afetiva e comprometida com a nossa forma de enxergar o mundo. Lembramos de algo que nos marcou profundamente, seja pelo lado positivo, ou pela negatividade desse acontecimento. E nos esquecemos de fatos, que para nós são banais. Mas nem sempre *o lembrar* e *o esquecer* são involuntários e inconscientes. Existe uma memória voluntária, baseada em interesses individuais ou coletivos, em conexão com propostas culturais, ideológicas e com as relações sociais de poder. Nesse último caso, a memória também é manipulável: escritores e historiadores reescrevem a história, revisam os julgamentos sobre sua própria experiência e reestruturam os seus pensamentos e os da coletividade.

O professor de Literatura Jean-Yves Tadié e o neurocirurgião Marc Tadié, em *O sentido da memória*ⁱ, reforçam a característica afetiva e imaginativa da memória. Para os referidos teóricos, nós freqüentemente reconstituímos e transformamos sem cessar nosso passado em função da nossa personalidade presente e nossa projeção do futuro. Nesse caso, a imaginação de um dado sujeito constrói e afirma a sua identidade, baseada em crenças, comportamentos e visões de mundo particulares, ou se o poder social intervém, coletivas. A memória afetiva reconstrói sensações e traz a lembrança de um fato, além de oferecer significação à vida de quem a pratica. Segundo os irmãos Tadié, a memória de um sujeito acompanha a sua personalidade: se essa muda, aquela também sofre alteração, bem como a maneira de se projetar os fatos em relatos ou escrita.

As lembranças não são fixas em nossa mente. Para os Tadié, elas são antes evolutivas, modificáveis e frágeis. Tais elementos constituintes da memória são diretamente proporcionais ao estado de espírito do homem ou de uma coletividade: se um sujeito ou grupo social idealiza algo, terá também lembranças que idealizam tal situação, mesmo que

¹ Professora Assistente da Área de Letras da Universidade do Estado da Bahia –UNEB- Campus IV-Jacobina.

a sua realidade muda. Tomemos como exemplo disso o imaginário da nação lusitana durante o salazarismo: tal ditadura, através de um discurso ideológico, propagou a idéia de que Portugal, em pleno século XX, poderia manter o seu sistema de dominação colonial semelhante, em parte, ao do século XVI. As glórias e vitórias alcançadas pela nação portuguesa no período das Grandes Navegações foram rememoradas e trazidas para o presente, visando o fortalecimento da identidade nacional. Aqui, a emoção coletiva desempenhou um papel preponderante no processo de memorização de um grupo de indivíduos específico, mesmo sabendo que a organização político-econômica européia tinha se modificado. Entretanto, se a memória individual ou coletiva é fragmentada, isso significa que o passado está fragmentado dentro de nós, por talvez não ter tido a menor importância.

O homem buscou (e ainda busca), desde os primórdios, o entendimento de si e dos seus atos. E sempre realizou tal tarefa utilizando-se da memória e da sua prática. Na pré-história, os indivíduos procuraram as explicações cosmogônicas para os seus questionamentos através do *mito*. Fatos e ações foram rememorados durante a busca humana pela sua origem. O mito enriquece e prolonga o mito cosmogônico: ambos contam como o mundo foi modificado, enriquecido ou empobrecido. No período anterior à histórica, os eventos passados eram trazidos ao presente e revividos em forma de rituais. Para tudo tinha uma explicação e um porquê. Nos rituais hindus e tibetanos, por exemplo, os gurus cantavam nos leitos dos enfermos os cantos míticos e conduziam os mesmos para o início da criação do mundo, a fim de que atingissem a cura.

Com o surgimento da História e, na modernidade, o fortalecimento da ciência, o homem passa a entender os seus atos e a memorizá-los através delas, distanciando-se, parcialmente, do mito. Segundo Jacques Le Goff, em *História e memória*ⁱⁱ, a história começou como um relato, como a narração daquele que pôde dizer: “eu vi, eu senti”. Para Heródoto, a história é a procura das ações realizadas pelo homem. Já Paul Veyne diz que a história é uma série de acontecimentos e a sua narração. Durante muito tempo, o historiador acreditou que estava fazendo ciência, ao operar com fatos e acontecimentos e a propagá-los para as gerações futuras. Adotando métodos científicos, tal pesquisador trabalhou com objetividade, buscou, a partir da Idade Média, a valorização e coleta de documentos, vestígios de ações humanas, em sua luta pela preservação da memória coletiva. Quando o século XX aparece em cena, com a historiografia (história da história), o fato passa a não

ser mais só um objeto dado e acabado, pois resulta da construção de um ser humano (historiador), que pensa, sente e enxerga o mundo ao seu redor de acordo com argumentos íntimos e particulares. Na contemporaneidade também se faz a crítica da noção de documento, que se afasta da idéia de ser um material bruto e acabado, pois é considerado nada inocente, uma vez que tal documento exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro da humanidade. De acordo com Le Goff e Foucault, o documento é monumento, e, desta forma, passível de afetividade. E, se a história, na visão de Certeau, é também uma prática social, ela influencia o pensamento coletivo, bem como o individual, nas malhas do poder social. A memória coletiva, moldada pela organização de uma determinada sociedade, mergulha em uma ideologia específica, autoriza manipulações e acaba atendendo a interesses dessa coletividade, influenciando, como consequência desse jogo social, o comportamento e a memória individuais.

A memória, mesmo em seus aspectos biológicos e psicológicos, é movida e articulada pelo social. A amnésia, por exemplo, conhecida por ser uma patologia de um indivíduo específico, pode também se caracterizar na falta ou perda da memória coletiva de povos e nações, reiterando perturbações da identidade em grupo. O que no individual é entendido como manifestação patológica, fantasiosa ou mental, no coletivo é transportado para o plano do real. Os psicanalistas e psicólogos dizem que, tanto na lembrança, quanto no esquecimento, o interesse, a afetividade, o desejo e a inibição exercem forte influência nessas manifestações da mente humana. Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo nas lutas sociais de poder. Manipular a memória e o esquecimento do homem é o objetivo das classes e dos grupos sociais que dominaram e dominam as sociedades históricas. As lacunas, o esquecimento e o silêncio da história revelam tal manipulação da memória coletiva.

Em *A arte da memória*, Frances Yatesⁱⁱⁱ nos lembra que, para os gregos, a memória era entendida como arte. Segundo a referida especialista, poucas pessoas sabem que “entre as muitas artes que os gregos inventaram, está uma arte da memória que, como as outras artes gregas, foi transmitida a Roma, de onde passou para a tradição européia”. Essa arte busca a memorização por meio de uma técnica de imprimir lugares específicos e imagens também direcionadas a um interesse ou intenção, visando a luta contra o esquecimento. Tal prática ficou conhecida como *mnemotécnica*, perpassou por toda uma tradição, mas, nos

dias atuais, perdeu a sua validade. Isso porque, na visão de Yates, antes da invenção da imprensa, uma memória treinada era de vital importância.

Todo esse referencial teórico acerca da memória ora discutido nos conduz à análise do romance do escritor lusitano António Lobo Antunes *Exortação aos crocodilos* (1999)^{iv}. Na referida obra, o leitor se depara com um enredo alicerçado na relação passado/presente individual (relativa aos seus protagonistas), bem como na coletiva (a da nação). No romance em questão, o pretérito é constantemente resgatado pelos indivíduos, como uma maneira de se obter, talvez, uma felicidade perdida. Mas, de que forma Lobo Antunes aborda o tema? Através da angústia existencial de suas quatro personagens principais – Mimi, Fátima, Celina e Simone- que, de uma forma ou de outra, estão sempre em desacordo com a sua atual realidade (Portugal e a descolonização), procurando a plenitude identitária em fatos positivos do passado, que estão guardados nos labirintos de sua memória, como uma metáfora das glórias lusitanas pretéritas.

Exortação aos crocodilos representa uma crítica social realizada por Lobo Antunes em relação à tentativa portuguesa de manutenção do modelo colonial na era salazarista. Em Portugal, o século XX foi marcado por paradoxos políticos e ideológicos: Como manter um sistema colonizador e imperialista se o mesmo já estava sofrendo um enfraquecimento generalizado? Como suportar uma ditadura na sede de democracia? O mundo descolonizou-se após a Segunda Guerra, e a luta antiimperialista tornou-se universal. Nações, que antes eram dominadas, reconstituíram-se e se auto-analisaram. O colonizado começou a questionar a sua antiga dependência em relação ao modelo cultural imposto pela metrópole. A resistência dos movimentos nacionalistas, começada no século XIX, se estendeu ao século XX, ofertando autonomia às sociedades libertas da repressão imperial dos antigos países detentores do poder político e econômico. Por outro lado, Portugal, por se apegar à memória dos acontecimentos pretéritos, não acompanhou tais mudanças globais, e, afastou-se politicamente do resto da Europa. Sendo assim, o regime ditatorial de Marcelo Caetano encontrava-se em isolamento nacional e internacional, devido principalmente à guerra que conduzia em Angola, em Moçambique e na Guiné-Bissau. O regime foi vítima de seu próprio corpo armado que, na madrugada de 25 de abril de 1974, rendeu pontos estratégicos de Lisboa com facilidade. Não houve grande resistência e a

rendição do ditador Caetano, na tarde do episódio, representou o ápice da fragilidade do seu governo.

A falência do sistema colonizador no século XX e a tentativa portuguesa de mantê-lo, mesmo estando em desmoronamento, são abordadas por Lobo Antunes em *Exortação aos crocodilos*. Na referida obra, os protagonistas fazem parte de uma rede de fabricação de bombas e estão envolvidos no processo bélico colonial. Por se tratar de uma crítica ao sistema imperialista, Lobo Antunes acaba provocando um trágico desfecho para os seus personagens: todos morrem vítimas de uma explosão, exceto o casal subalterno da trama – Simone e o seu namorado, que contrastam com os detentores do poder e são obrigados a servir-los. Dentro desse grupo a favor da ditadura e contra a democracia, de forma curiosa, as mulheres (Mimi, Fátima, Celina e Simone) não possuem o comando do esquema político, mas, controlam toda a narrativa da obra em questão. Já os homens (um oficial do exército, um oficial da marinha, um dono de hotéis, e um bispo) que, teoricamente deveriam dominar o enredo porque representam a direita reacionária contra o 25 de Abril, tornam-se secundários diante da discussão metafísica e ontológica construída pelas figuras femininas centrais do romance antuniano em destaque.

Mimi, Fátima, Celina e Simone enfrentam uma crise existencial, uma estranheza em relação a si própria, aos companheiros e ao ambiente em que vivem. Buscam refúgio no passado, em acontecimentos de infância, momento em que, não estavam em contato direto com a morte. Tornam-se esmagadas pelo presente e não se reconhecem enquanto indivíduos plenos e felizes. Segundo Maria Alzira Seixo em *Os romances de António Lobo Antunes*^v, tais mulheres assumem a palavra da comunicação, mas não a voz da ação. A primeira delas é Mimi, que é surda, portadora de um câncer de fígado que se espalha pelo seu corpo e, casada com um empresário chefe do grupo. Criticada principalmente pelo seu marido por ser deficiente física, Mimi busca conforto em sua memória de infância, quando possuía o carinho e a cumplicidade de sua avó, que lhe ofertou a fórmula da coca-cola e disse-lhe que teria um futuro de sucesso:

- Não contes a ninguém vou ensinar-te um segredo[...]um segredo de quem conhece as estrelas e governa o mundo[...]Não contes a ninguém que te expliquei a fórmula da coca-cola / a vantagem dos americanos, aquilo que os fazia ganhar guerras e os tornava ricos, eu riquíssima –Vais ser riquíssima Mimi vais casar com um conde dona de Nova Iorque, de todos os cinemas da Galiza e Portugal, de vinte prédios em Coimbra, da Ford [...]Não contes a nin-

guém não contei a ninguém avó, não tenho cinemas, não sou rica, não casei com um conde [...]eu crescida a olhar a eu pequena... (ANTUNES, 1999, p. 8-11).

Podemos notar a ironia e o sarcasmo de Lobo Antunes ao se referir à existência de Mimi. Se no passado, tal personagem se sustentava em uma esperança de um futuro pleno e feliz, no presente, ela mergulha em um trágico destino, recheado de crimes, enfermidade e morte. Mimi é tomada pelo sofrimento de quem suporta um câncer e de quem se desilude por não ter tido a vida que sonhou, quando desabafa: "...a inquietude e o sofrimento da casa eram uma extensão da minha inquietude e do meu sofrimento..."^{vi}. A referida personagem, mesmo estando envolvida com o grupo bombista, não atua nos negócios do marido, prefere fingir que não percebe o que está ao seu redor, passa a rememorar todo o seu passado, e filosofa: "Por vezes julgo que tenho sorte em não ouvir"^{vii}.

Fátima é uma mulher crítica e incomodada por tudo, porém, como as outras personagens, depende da figura masculina (o seu padrinho, o bispo), que representa a parte interessada na "guerra santa" contra "os socialistas que querem acabar com os portugueses na África". Fátima também se desliga da realidade presente e, intencionalmente, se refugia nos labirintos de sua memória de infância:

-Reparem como vôo não oiço nada e voo[...] aperto os punhos nas orelhas e Vôo, em criança não me recordo de haver uma só noite em que não pairasse acima do telhado com a minha pulseira de banho de ouro, o meu anelzinho de tartaruga e os sapatos de verniz com uma fivela linda por que me apaixonei[...]não oiço, garanto que não oiço, ainda que o tentasse não lo-grava ouvir ocupada como estou, maldizendo o mundo, a expulsar o sol para a marquise a golpes de vassoura[...]ja desligar tudo, ocupada como estou a erguer os braços num pulinho para poder voar (p. 27-28).

Além de não aceitar a sua realidade presente, Fátima também dessacraliza a Igreja porque o seu padrinho, que é bispo, a todo o instante se insinua para ela: "na raiva de quem tem com a igreja[...] uma questão pessoal"^{viii}. A mãe de Fátima previa o seu irônico destino, ao dizer: "a minha filha que há-de acabar no colchão do padrinho que bem vejo a maneira como o cônego a olha"^{ix}.

Já Celina é infeliz no casamento e vai revelar-se como a mandante do atentado contra o próprio marido, sócio do esposo de Mimi. Curiosamente não gosta da sua aparência física apesar de ser vaidosa e de arrancar elogios daqueles que estão ao seu redor.

Nutre uma paixão pelo tio desde a sua infância e busca em cenas do passado a felicidade perdida:

Voar Celina voar: agarravam-me pela cintura, jogavam-me ao tecto, apanhavam-me antes de cair no chão, ria-me porque tinha medo e adorava aquele medo, ficava desamparada um instante lá em cima, de nariz contra a lâmpada e o abajur de folhos, descia numa gargalhadinha de pânico feliz, encontrava o colo do meu tio/ -Voar Celina[...]eu a acender o abajur no receio de adormecer derivado aos gatunos, surpreendendo-me da ausência do meu tio e dos bonecos na prateleira, de ser crescida, das minhas unhas pintadas, a erguer-me, a encontrar no espelho do lavatório vincos de expressão[...]tentei pedir ajuda ao meu tio e o meu tio sei lá onde[...] não me ajudou a voar, foi-se embora com a mala sem uma despedida (p.29, 71-72).

Celina é mais uma protagonista a não concordar com o seu trágico destino. Há uma falta de sintonia entre a realidade concreta ao seu redor e os seus sonhos e anseios. Rememorar o pretérito e trazê-lo à tona sugere uma insatisfação da personagem com o momento presente, e uma tentativa de afirmar a sua identidade através dos fatos passados. É principalmente na infância que os indivíduos depositam a esperança de uma vida de sucesso: “...se o meu tio aqui estivesse a roçar-me com o braço de pano, a mostrar-me o Natal no topo do armário eu não vivia assim”^x. Em relação ao assunto, María Luisa Blanco, em *Conversas com António Lobo Antunes*, revela-nos que, se o primeiro olhar sobre as coisas configura a visão do mundo, a infância é sem dúvida o território onde se gera essa cosmovisão. E acrescenta: “Em toda a obra de Lobo Antunes, nos seus livros, nas suas crônicas, [...] encontram-se essas primeiras impressões vitais que marcam a singular estética do escritor”^{xi}.

Já Simone, a única mulher sobrevivente da rede bombista, vive com o chofer do marido de Mimi em uma garagem suja e desconfortável. É maltratada por ele e apenas cobiçada pelo jardineiro da casa devido ao corpo volumoso que possui. Curiosamente, ao contrário de Celina, admira o seu tipo físico. Contrasta a vida miserável que leva ao lado do namorado ao sonho de serem proprietários de um café em Espinho. Apesar de representar a classe social subalterna do enredo, que apenas cumpre ordens para sobreviver, fato que pode ter contribuído para a sua absolvição final, Simone, mesmo traindo a sua vontade, colabora com o namorado no fabrico das bombas. Na narração de Simone, o leitor também

pode perceber que, o presente causa dor existencial, contudo, o passado e o futuro representam o local da esperança e da plenitude:

- Quero lá saber da política é uma maneira de ganharmos dinheiro dentro de três anos no máximo acabou-se montamos um café em Espinho[...] e daqui a três anos, assim que for feliz, emagreço[...]tenho a minha marquise, os meus candeeiros de latão, as minhas arcas no nevoeiro de Espinho[...]se o meu namorado se enganar nos fios e a garagem for inteirinha pelo ar, por mim, palavra de honra, é-me indiferente.Estou cansada de dormir num colchão atrás dos automóveis, acordar com dores de cabeça derivado aos vapores da gasolina[...]a minha mãe a colocar a panela na toalha, a servir o meu prato primeiro, o seu prato depois, a instalar-se à minha frente, a sorrir[...]e qualquer coisa parecida com esperança, parecida com alegria, parecida com um esboço de futuro a aumentar em mim (p. 46, 129 e 141).

Assim, percebemos que, em *Exortação aos crocodilos*, a memória, tanto em seu aspecto individual quanto no coletivo, é constantemente utilizada pelos personagens da trama como uma maneira de se buscar a felicidade perdida, bem como reforçar uma identidade construída no pretérito. O presente representa desilusão e perda de referencial. Se, Mimi, Fátima, Celina e Simone não se reconhecem enquanto indivíduo pleno e em paz consigo mesmo, e, justamente, olham para trás procurando o sentido de suas vidas, também Portugal entra em crise com a descolonização da África no século XX, o enfraquecimento e fim do salazarismo, passando a mergulhar nos labirintos de sua memória, em busca das glórias do seu passado colonizador.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. *Exortação aos crocodilos*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- BLANCO, Maria Luisa. *Conversas com António Lobo Antunes*. 2.ed. Tradução Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Borges. 5.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- TADIÉ, Jean-Yves e TADIÉ, Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

YATES, Frances A. *A arte da memória*. Tradução Flávia Bancher. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

NOTAS

ⁱ Tadié e Tadié, 1999, s/p.

ⁱⁱ Le Goff, 2003, p.9.

ⁱⁱⁱ Yates, 2007, p.11.

^{iv} Antunes, 1999, p.7-378.

^v Seixo, 2002, p.357.

^{vi} Antunes, 1999, p. 13.

^{vii} Antunes, 1999, p. 143.

^{viii} Antunes, 1999, p. 108.

^{ix} Antunes, 1999, p. 109.

^x Antunes, 1999, p. 79.

^{xi} Blanco, 2002, p. 23.

QUEM É O NARRADOR DE *HISTÓRIA DO FUTURO*?

Thomaz Heverton dos Santos Pereira - UEFS¹

Esta comunicação tem como objetivo: discutir sobre o Narrador no texto *História do Futuro* de Padre Antônio Vieira, sendo mais precisamente o *Capítulo Primeiro: declara-se a primeira parte do título desta História, e quão própria é da curiosidade humana sua matéria*. A discussão se dará no sentido de tentar responder a duas perguntas: é possível identificar um narrador? E qual a melhor classificação para este suposto narrador, se tomamos como referência inicial a classificação estabelecida pelo filósofo Walter Benjamin?

Benjamin, discutindo acerca do narrador na obra de Nicolai Leskov, escritor russo nascido em 1831, aponta a existência, de pelo menos, três tipos evolutivos do narrador, segundo descreve Silviano Santiago (1988, p. 39) em *O narrador pós-moderno*: clássico, do romance e jornalista. “Para Benjamin, a narrativa é narrativa.” (SANTIAGO, 1988, p. 39) Benjamin, naquele texto, considera a narrativa um pressuposto de experiência, em que o narrador propõe-se imergir, para, assim, tornar melhor a história por ele contada. Narrar é contar histórias. Ou como afirma Leite (1997): “Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou” (p. 6). Benjamin, outrossim, reaproxima a condição de um bom narrador daquele cujas histórias não se distanciem da tradição oral. Nas culturas antigas havia uma transmissão de costumes e ideias mediante a oralidade; com isso mantinha-se a tradição e desse modo a experiência humana era valorizada. Os anciãos, por exemplo, apresentavam-se como os mais aptos a aconselhar e ensinar. Também para Benjamin, o narrador sabe oferecer conselhos. Eclea Bosi reitera que:

(...) o narrador é um mestre do ofício que conhece seu mister: ele tem o dom do conselho. A ele foi dado abranger uma vida inteira. Seu talento de narrar lhe vem da experiência; sua lição, ele extraiu da própria dor; sua dignidade é a de contá-la até o fim, sem medo. Uma atmosfera sarada circunda o narrador. (1983, p. 49)

¹ Mestrando em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). E-mail: thomazheverton@yahoo.com.br

O conselho, na modernidade, está como algo ultrapassado, entretanto, a vivência adquirida pelo narrador consegue envolver o leitor. Em verdade, o narrador, por saber e experimentar histórias, está apto à transmissão oral e consequentemente direciona a vida do leitor-ouvinte ou tão somente o conduz de modo mais tranquilo diante das situações da vida. O narrador é um visionário, muitas vezes, até porque já possui comprovado o saber, a palavra certa para cada momento da vida e, com isso, há o sabor no narrar, no desenvolvimento das histórias por ele contadas.

A partir dessa construção, destacam-se os seguintes tipos de narrador, de acordo com Benjamin (1975): o sedentário e o migrante. Tanto um quanto outro se associam à experiência. O primeiro, conhecedor das tradições e histórias locais, preserva a memória e fortalece a cultura de seu povo; o segundo insere novas perspectivas, advindas da contracultura e, por conseguinte, por instaurar uma inovação, vem, às vezes, romper os constructos legais.

Tem-se, efetivamente, para Benjamin, o narrador clássico: o que conta a partir de suas experiências, sejam adquiridas *in loco* ou como viajante. Como afirma Silviano Santiago em seu texto *O narrador pós-moderno* “na narrativa memorialista o mais experiente adota uma postura vencedora” e, para Benjamin, a reminiscência “funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (1975, p. 211), ou seja, reforça-se a tradição. Vincula-se este tipo de narrativa necessariamente à história, i. e., “uma visão do passado no presente, procurando camuflar o processo de descontinuidade geracional com uma continuidade “palavrória” e racional de homem mais experiente” (SANTIAGO, 1988, p. 18). Segundo Eclea Bosi, “A memória é a faculdade épica por excelência” (1983, p. 48). O homem, um ser cultural e histórico, ao narrar, carrega consigo as experiências de vida, imbricando-as simbioticamente com as do leitor-ouvinte.

Benjamin diz ainda que a informação não devia ser interpelada pela explicação. Em verdade, a informação não mais está “pura”. A brincadeira é um requisito para o deleite nas escrituras literárias e o narrador usa veementemente o quesito irônico. Benjamin e Santiago demonstram que a morte ratifica o narrador clássico e confere-lhe autoridade. É no ato da morte que as vivências e as experiências do homem são transmitidas. A totalidade do ser encontra-se disposta, desnuda, ampla. A partir do momento em que há uma preservação do narrador migrante, experiente, as narrativas permanecem e fomentam a eternização de novas e diversificadas narrativas. Manter a condição de narrador migrante é, sobretudo, ratificar a experiência como

manutenção do conselho e do saber e seguidamente ao fomento de leitores envolvidos e também transmissores dessas histórias narradas.

Para Santiago, a postura do narrador vai além daquela proposta por Benjamim, aplicando-lhe a condição de narrador repórter, investigador, jornalista, cujo intrometimento no texto causa certa influência no leitor e, como muda o foco, por desviar da ação do idoso (experiente) para o jovem, descarta necessariamente a posição do narrador clássico, defendida por Benjamin. Para Silviano Santiago,

[a] vivência do mais experiente é de pouca valia. Primeira constatação: a ação pós-moderna é jovem, inexperiente, exclusiva e privada da palavra – por isso tudo é que não pode ser dada como sendo do narrador. Este observa uma ação que é, ao mesmo tempo, incomodamente auto-suficiente. O jovem pode acertar errando, ou errar acertando. De nada vale o paternalismo responsável no direcionamento da conduta. A não ser que o paternalismo se prive de palavras de conselho e seja um longo deslizar silencioso e amoroso pelas alamedas do olhar. (SANTIAGO, 1988, p. 46)

As narrativas assumem sempre um recomeço, por estarem “quebradas” e, portanto, a narrativa deixa de ser, desaparece, manifestando um silêncio entre as gerações dos velhos e dos novos. Ou seja, a narrativa é o “agora”, o presente, sem um resgate temporal. A isso poderia denominar de narrativa simultânea, categoria atribuída por Genette em *Discurso da Narrativa*. Nesta obra o autor coaduna história, narração e narrativa como níveis de um mesmo objeto, cuja denominação é de “realidade narrativa”. Ainda para Genette, a constituição narrativa perpassa por algumas categorias, a saber: o modo, a duração, a frequência, ordem e voz. Sobre este último nos interessa debruçar, haja vista se aproxime mais do nosso estudo em questão.

Dentro da perspectiva da voz narrativa, Genette escreve que “a história não se dá aqui sem uma parte de discurso” (p. 211). Esse ponto de vista intercala-se com a subjetividade na linguagem atribuída por Benveniste, posicionando um *eu* que pronuncia um enunciado e, com isso, cria uma enunciação munida de significação histórica. A voz na narrativa, por conseguinte, segundo Genette, é uma ação do verbo que mantém interação com o sujeito e este não é “aqui somente aquele que realiza ou sofre a acção, mas também aquele (o mesmo ou um outro) que a relata, e, eventualmente, todos aqueles que participam, mesmo que passivamente, nessa actividade narrativa” (GENETTE, s/d, p. 212).

Em outras palavras, em um texto narrativo há de se ter não uma voz, mas vozes, como defende Sobral (2000) *apud* Ducrot “a defesa da ideia de que em uma

enunciação há um ou vários sujeitos, bem como a de que se deve fazer a distinção entre o sujeito-locutor e o sujeito-enunciador”, nos possibilita enxergar na obra de Vieira um constructo polifônico que imerge o sujeito-falante na formação do discurso da *História* a que se propõe o autor. Por fim, é interessante, *un passant*, relatar Leite (1997) que resgata historicamente os posicionamentos de autores sobre o foco narrativo. De Platão a Tzvetan Todorov, Leite (1997) traça um panorama sobre as mais variadas formas do narrador, dentre elas, destaca-se, especialmente, a seguinte: Wayne Booth que discordando de Lubbock afirma que

é contra o mito do desaparecimento do autor ou da narrativa objetiva (Lubbock) [grifo nosso], porque, segundo ele, o autor não desaparece mas se mascara constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que o representa. A ele devemos a categoria do *autor implícito* [grifo nosso] (...) (p. 18)

Dessa maneira, relevam-se os mais variados tipos de narrador, ainda segundo Leite (1997), autor-narrador onisciente, narrador-testemunha, narrador-protagonista, entre outros.

É sabido que em *História do Futuro*: antepimeiro livro, o Padre Antonio Vieira anuncia Portugal como Quinto Império em pleno século XVII. Munido de argumentação denominada profética, por estudiosos, em *História do Futuro* há uma construção discursiva que formaliza as afirmações do escritor, cuja escrita se dá pela utilização de passagens bíblicas para ratificar o discurso de que Portugal há de ser uma nação forte e poderosa, ou seja, com intuito de torná-lo mais firme e convincente diante daquele que o lê, oferecendo, com isso, ao texto um caráter de maior autoridade (discurso legitimador).

Pensar na narrativa historiográfica do padre lusitano em *História do Futuro* é, quiçá, uma rediscussão do sentido da história no Ocidente e na Literatura. Barthes afirma, de acordo com Leite (1997), que a partir do enunciado pode-se ver uma aproximação do discurso poético

Há uma espécie de invocação religiosa que dá um caráter sagrado ao início do relato e esse recurso não tem tanto a função de marcar a subjetividade mas de embaralhar os tempos (...) para criar a impressão de um tempo mítico, semelhante ao das “velhas cosmogonias”, o que aparentaria o historiador ao poeta ou ao adivinho. (p.80)

Vieira constrói, no capítulo I, o conceito mítico-religioso para a obra da *História do Futuro*, sedimentando à ciência dos futuros, que não é distribuída gratuitamente, mas somente àqueles a quem Deus os escolhe, como se vê na história literária religiosa do Antigo Testamento, e que para Vieira lhe é ofertado na condição de *historiador do futuro*, escrevendo:

Hão-de se ler nesta *História* [grifo do autor], para exaltação da Fé, para triunfo da Igreja, para glória de Cristo, para felicidade e paz universal do Mundo, altos conselhos, animosas resoluções, religiosas empresas, heróicas façanhas, maravilhosas vitórias, portentosas conquistas, estranhas e espantosas mudanças de estados, de tempos, de gentes, de costumes, de governos, de leis; mas leis novas, governos novos, costumes novos, gentes novas, tempos novos, estados novos, conselhos e resoluções novas, empresas e façanhas novas, conquistas, vitórias, paz, triunfos e felicidades novas; e não só novas, porque são futuras, mas porque não terão semelhança com elas nenhuma das passadas. (HF, p. 126, 127)

E:

Escreveu Moisés² a história do princípio e criação do Mundo, ignorada até aquele tempo de quase todos os homens. E com que espírito a escreveu? Respondem todos os Padres e Doutores que com espírito de profecia. Se já no Mundo houve um profeta do passado, por que não haverá um historiador do futuro? (HF, p. 127)

Em *História do Futuro*, livro iniciado em 1649, editado quinze anos após a morte de Vieira, tem-se revelado analogamente ao Apocalipse bíblico, e manifestado, não muito diferente dos outros sermões vieirinos, uma multivocidade. Esta pode ser notada até no uso do pronome pessoal *nós*, mesmo implícito, por exemplo, “Não escrevemos, com Beroso, as antiguidades dos Assírios, nem, com Xenofonte, a dos Persas, nem, (...)” (HF, 2005, p. 125), bem como na utilização dos profetas, quando, intertextualmente, se notam os versículos entremeados ao discurso do padre. Não se pode esquecer pragmaticamente a utilização do *eu*, um dêitico de incisiva abrangência no livro em estudo e que denota uma espécie de narrador: o personagem. Nessas construções poderíamos indagar sobre quem está a falar, o que não vem ao caso. Ao que Cordeiro (s/d), em *Pressupostos estruturais do sermão vieiriano*, responde:

² Príncipe do Egito, convocado por Deus no Monte Sinai, para conduzir o povo israelita até a Terra Prometida. Por desobediência às leis divinas e incredulidade popular, o povo vagou pelo deserto por 40 (quarenta) anos. A ele são atribuídos os cinco primeiros livros do Antigo Testamento (Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio), cujo primeiro tem o caráter mítico.

Logo, em cada citação direta da fonte bíblica existe uma bivocalidade: a voz de Deus é subsumida na voz dos apóstolos. Esses, destaque-se, variam no correr do sermão: Mateus, Marcos, Ezequiel, Lucas, Isaías, João, Paulo etc. A voz enunciativa de Deus, portanto, reúne a sua própria voz e a de outrem (os apóstolos); vozes que se multiplicam na medida em que o sermão se desenvolve. Por sua vez, essa bivocalidade é internalizada por outra voz (terceira): a do orador-narrador, ou se se preferir, para ficarmos com o termo do sermão, a voz do pregador. Esse, aliás, é o narrador mais complexo porque ele se metamorfoseia, como se pode observar no segundo parágrafo do texto.

No relato futurístico o locutor também insere-se no discurso e, desse modo, presenciamos mais firmemente um sujeito a falar, esse sujeito ao que denominamos *narrador*.

Pensando assim, chama-se a atenção ao profeta incompreendido, denominação dada por Besselaar, que apresenta em *História do Futuro* uma narrativa diferenciada e, pode-se dizer, inclusive, às avessas. Trata-se de uma enunciação prognóstica, com vistas no futuro, profética. Mesmo não tendo completado tal obra, Vieira condensa indícios para a concretização do Quinto Império, que, para o padre lusitano, haveria de ser a nação portuguesa. Por pensar na argumentação e construção temática do padre em questão, cuja retórica encanta e enobrece o discurso religioso, situando-o na literatura barroca, especialmente, é-nos apresentado neste momento, mesmo com lacunas a responder e preencher, o narrador em *História do Futuro* sob a perspectiva de Benjamin. Vieira de início afirma:

Não escrevemos, com Beroso, as antiguidades dos Assírios, nem, com Xenofonte, a dos Persas, nem, com Heródoto, a dos Egípcios, nem, com Josefo, a dos Hebreus, nem, com Cúrcio, a dos Macedônios, nem, com Tucídides, a dos Gregos, nem, com Lívio, a dos Romanos, nem com os escritores portugueses as nossas; mas escrevemos *sem autor* [grifo nosso] o que nenhum deles escreveu nem pôde escrever. Eles escreveram histórias do passado para os futuros, nós escrevemos a do futuro para os presentes. (HF, p. 125)

Em *História do Futuro*, primeiramente, não dá para se falar em univocalidade no discurso. Em relação à narrativa, considera-a predictiva, porque esta se manifesta como profética, apocalíptica, oracular, entre outras formas, além de ser notório o uso de retórica, e da argumentação para convencer e persuadir o auditório, no caso, leitor-ouvinte. A respeito do grifo acima é bom considerar o papel ratificador e polêmico de Vieira diante de seus escritos. Em um caráter retórico – comumente utilizado –, o lusitano desvia o olhar sobre a autoria, outrora, atribuída a outros escritores anteriores à

proposição dele. Noutro momento da escrita desta primeira parte do livro, anota-se do padre: “chamamos a esta narração história e *História do Futuro*” (HF, p. 128). Observa-se, por conseguinte, a partir disso, o interessante uso do termo *narração* pelo padre, o qual favorecerá aproximação do discurso à ficção, deixando-nos convencidos de que o que se escreve é literatura. Esta discussão, entretanto, se deixa *a posteriori*.

Relembrando o fragmento

Hão-de se ler nesta *História* [grifo do autor], para exaltação da Fé, para triunfo da Igreja, para glória de Cristo, para felicidade e paz universal do Mundo, altos conselhos, animosas resoluções, religiosas empresas, heróicas façanhas, maravilhosas vitórias, portentosas conquistas, estranhas e espantosas mudanças de estados, de tempos, de gentes, de costumes, de governos, de leis (...) (HF, p. 126, 127)

Nota-se o uso por parte do narrador de palavras que remetem à história, à experiência de vida, ao conhecimento existente, enfim, Vieira pode se aproximar do conceito de narrador, proposto por Benjamin. Ademais a isso, não há como não encontrar no texto do padre jesuíta o narrador-implícito, narrador-testemunha, narrador-personagem, ou por que não dizer, resumida e enfaticamente, narradores?

Como a proposta desta comunicação é apenas instigar a pesquisa acerca do narrador em *História do Futuro*, no capítulo em destaque, é interessante constatar a sua existência, *a priori*, e, conseqüentemente, as variadas formas de apresentação desse sujeito narrativo. Antonio Vieira magistralmente enovela-se e envolve-nos em sua narrativa, imiscuindo-se no texto a ponto de o confundirmos com a própria escrita. Nesse jogo conceptista, onde não há como negar a retórica clássica do padre, o prosador narra a História do Futuro como um sábio, experiente, ou benjaminiano narrador.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. O discurso da história. BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. Tradução de Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 121 -130.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Victor Civita, 1975, p. 63 – 82.
- BOSI, Ecléa. História de velhos. In: BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, p. 42 – 49.

CORDEIRO, Marcos Rogério. *Pressupostos estruturais do sermão vieiriano: (polifonia e monadologia)*. Disponível em: <http://www.ichs.ufop.br/semanadeletras/viii/arquivos/trab/f7.doc>. Último Acesso dia: 14/09/2009.

GENETTE, Gérard. Introdução: Voz. In: GENETTE, Gérard. *O Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, s/d, p. 211 – 260.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes Leite. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1997.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1988, p. 38 – 52.

SEIXO, Maria Alzira. A narrativa e o seu discurso. In: GENETTE, Gérard. *O Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, s/d, p. 7 – 15.

SOBRAL, Gilberto Nazareno Telles. A polifonia e o Discurso Argumentativo. In: *A cor das Letras: Revista do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana*. Feira de Santana: UEFS, 2005, p. 161 – 175.

VASCONCELOS, Suani de Almeida. Análise de Aspectos Retóricos no Sermão do “Santíssimo Nome de Maria” do Padre Antonio Vieira. In: *A cor das Letras: Revista do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana*. Feira de Santana: UEFS, 2005, p. 161 – 175.

VIEIRA, Antonio. *História do Futuro*. Organizador José Carlos Brandi Aleixo. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2005.

A POLIFONIA PERVERSA ENTRE A POESIA DE ADÍLIA LOPES, A PUBLICIDADE E OS CONTOS DE FADA

*Valter Barros Moura – UNIP/USP

INTRODUÇÃO

Parte da obra da poetisa e cronista portuguesa Adília Lopes sofreu influências dos contos de fada, populares e maravilhosos e nossa abordagem aponta para a pulsão e identidade do desejo psicanalítico no texto, que se traduz no “inconsciente do texto literário” o que nos dá pistas sobre a gênese da perversão. Rafael Villari¹ nos alerta que este inconsciente é “o desejo que o próprio escritor possui e que se projeta no leitor, não para escrever como o autor lido, mas para escrever a partir dele mesmo”, a partir de sua própria identidade. Compreende-se identidade como a soma de características que distingue um indivíduo dos demais e uma série de outros atributos que torna alguém igual apenas a si próprio.

Podemos afirmar que a identidade subjetiva é a percepção que cada indivíduo tem do que foi, é e será ele mesmo e que traz a consciência da própria identidade (do Self), esta é uma questão ligada à estrutura da personalidade que se constitui a partir do outro. Portanto, a pulsão e o desejo de escrever a partir de si mesmo existe desde os primórdios da história humana, no qual o ‘inconsciente do texto literário’ se perpetua em um processo que inclui interações com interesses de dominação e que desconhecem fronteiras e limites culturais. Por isso não podemos classificar tal processo como permuta espontânea entre culturas, mas sim como tolerâncias mútuas de civilizações que se viram forçosamente a interagir e reconfigurar suas culturas originais.

Essas interações, com o tempo, tornaram-se acordos tácitos oriundos do choque pelo ir de encontro que agenciou outras “vozes” culturais, híbridas e heterogêneas, entre os sujeitos pressionados pela obrigatoriedade dessas relações, cujo exercício de poder

*Professor adjunto da Universidade Paulista - UNIP e doutorando da Universidade de São Paulo-USP pela FFLCH em Literatura Portuguesa e Comparada. Psicanalista Clínico, Mestre em Administração de Empresas na área de Comportamento do Consumidor, Jornalista e Master Practitioner em PNL especialista em Marketing e Propaganda.

diz Joel Birman² “pressupõe uma onipotência absoluta de quem o realiza e de quem a ele se submete e nele acredita”, o que por si já é uma perversão³. Esses agenciamentos caracterizados por si como perversos observemos que, no crivo literário Julia Kristeva, em 1969, os definiu por intertextualidade ao justificar o que Mikhail Bakhtin, já na década de 20 havia compreendido por dialogismo: o que são duas variações de termos para um mesmo significado. Bakhtin nos trouxe a clareza de que um texto não existe sem o outro, quer na forma de atração ou rejeição, mas que permite a ocorrência do desejo de um diálogo entre duas ou mais vozes, entre dois ou mais discursos.

Discursos de atração e rejeição são faces da mesma pulsão⁴ e advieram a necessidade de desconstruir gênese e identidade para se construir e manter outras. O reflexo perverso dessa ressignificação se traduz em novos produtos e subprodutos culturais, literários e midiáticos, a exemplo de parte da obra de Adília Lopes que se rendeu ao mesmo fenômeno. Entendemos a perversão como termo derivado do verbo latino *pervertere*, que significa corromper (por choque; pelo ir de encontro a; desconstruir a raiz); desmoralizar (desviar costumes e tradições); depravar e, por conseguinte, tornar-se perverso. Seu emprego ora de maneira pejorativa ora valorizando-a designa práticas consideradas como desvios em relação às normas sociais.

2 - CONTOS MORALMENTE PERVERSOS

Foi pela perversão polifônica que ocorreu a fácil migração dos contos de fada em várias culturas e do seu entendimento por várias idades, pois surgiram a partir dos mitos e tradições orais, alguns datados do século II d.C. e que sofreram modificações em sua gênese ao longo do tempo, não só por razões externas, mas principalmente por razões morais em relação tanto à norma social vigente como também pela censura do

¹ VILLARI, Rafael Andrés. Relações possíveis e impossíveis entre a literatura e a psicanálise in Revista. Psicologia Ciência e Profissão, 2000, p. 4-5.

² BIRMAN, Joel. A racionalidade do tempo nos impasses do sujeito, p. 11-26. In O tempo do gozo e a gozação, de HELSINGER, Luis Alberto, 1996, p. 11-26.

³ Perversão trata da impossibilidade do Ego de realizar sua dupla função: conciliar-se com o Id e Superego e entre estes a realidade. Na perversão social a propaganda subliminar induz o leitor ou espectador a pulsões e desejos sexuais pela multiplicação das imagens de prazer. Na contemporaneidade consumista criou-se tais demandas que desconSIDERAM as relações com o outro, marcadas pelo narcisismo e pelo controle sobre os objetos institucionais presentes e marcadas em nossa estrutura social. Portanto a perversão se apresenta tanto na macro-política quanto nas relações contemporâneas.

⁴ A pulsão nunca se dá por si mesma, seja em nível consciente e tampouco inconsciente. Ela só é conhecida pelos seus representantes: o ideal (*vorstellung*) e o afeto (*affekt*). Portanto, o objeto de investimento pulsional representa o afeto e pode ser direcionada à vida ou a morte do próprio sujeito e seu desejo. Cabe, então, revermos as várias releituras e olhares literários a partir dessa nossa observação.

próprio contador. Por tratar de conflitos que permeiam a psique humana universal os contos são atemporais, assim como o Id (inconsciente) segundo teoria topográfica desenvolvida por Sigmund Freud⁵, que revelou:

“Não nos é surpreendente descobrir que a psicanálise confirma nosso reconhecimento do lugar importante que os contos populares e de fadas alcançaram na vida mental de nossos filhos. Em algumas pessoas, a rememoração de seus contos de fadas favoritos ocupa o lugar das lembranças de sua própria infância, pois foram elas que transformaram esses contos em lembranças encobridoras”.

Lembranças tão encobridoras como as edições dos contos de fada tal como as conhecemos hoje, porque surgiram na França em fins do século XVII sob iniciativa de Charles Perrault (1628-1703), que não criou as narrativas de seus contos, mas as editou para que se adequassem às normas de audiência da corte do rei Luís XIV (1638-1715). As narrativas folclóricas contadas pelos camponeses, governantas e serventes forneceram a matéria-prima para as versões moralizantes reescritas por Perrault, já que esses contos eram usados para a diversão na corte de Versalhes. Independentemente de sua origem, as narrativas dos contos de fadas se passam em lugar e épocas inexistentes (“país muito longe”, “numa floresta encantada”, “há muitos e muitos anos”...). Embora o distanciamento da camada popular e o desprezo por sua cultura, a classe nobre conhecia tais narrativas através do inevitável contato por meio do comércio ou pela presença dos serviçais em suas residências.

Após coletar tais narrativas, Perrault as perverteu o quanto pôde, retirou passagens obscenas ou repugnantes que continham temáticas de incesto, sexo grupal e canibalismo com vistas a manter o seu apelo literário junto aos salões letrados parisienses. Como nos aponta Nelly Novaes Coelho⁶, vieram a público as histórias ou contos do tempo passado com suas moralidades: dos “Contos de Mãe Gansa” (1697) originou-se a forma editorial para “A Bela Adormecida no Bosque”, “Chapeuzinho Vermelho”, “O Gato de Botas”, “As Fadas”, “A Gata Borralheira”, “Henrique do Topete”, “O Pequeno Polegar”. Portanto, antes de ser voltado para as crianças, o conto de fada foi originalmente criado tendo-se a intenção dos leitores adultos.

⁵ FREUD, Sigmund. A ocorrência, em sonhos, de material oriundo de contos de fadas. Obras Completas de Sigmund Freud. Volume XII, 1913, p.355.

⁶ COELHO, Nelly Novaes. Literatura infantil. 6ªed. São Paulo: Editora Ática, 1997, p.35.

3 – A PERVERSIDADE SOCIAL PÓS-MODERNA

Com o avanço das ciências e da tecnologia entre o final do século XIX e ao longo do século XX, a década de 60 nos trouxe a pós-modernidade e acarretou profundas mudanças sociais em áreas que vão da literatura aos costumes, da economia às artes, como também a mídia e as comunicações em geral. No cotidiano do século XXI, a invasão da tecno-eletrônica e a saturação de informação nos remetem às mudanças de paradigmas e novos dilemas culturais. O momento atual não apresenta uma proposta definida e nem coerências e caracteriza-se por um clima de incertezas e dificuldade no sentir, ver e representar o mundo.

Trata-se de um momento perverso no qual a globalização, como muitos querem crer, não se configura na universalização. Ao contrário, por não haver consenso instala-se uma ágil fragmentação cultural já híbrida e em desalinho à qualquer gênese. O rompimento de fronteiras em nível global embute o sedutor e impactante discurso midiático do “viver sem fronteiras” nas questões da identidade e subjetividade dos atores sociais. E por identidade Stuart Hall⁷ entende como qualquer maneira de pertencimento seja enquanto indivíduo/ego seja enquanto sujeito/coletivo. Contudo, o autor esclarece que seu foco de análise não é qualquer tipo de identidade e sim as identidades culturais, ou seja, formas coletivas de pertencimento a uma dada cultura: “(...) aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, lingüísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais”.

Esse “novo viver” declina das velhas identidades e pressupõem-se emergirem novas, modernas, em constante transformação, por vezes em colapso e descentradas. As fragmentações culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça, nacionalidade e religiões são também transformações que influenciam nossa identidade pessoal, abalando as idéias e conceitos acerca de nós mesmos. Como resultado temos o intenso consumo e absorção de “novos produtos” culturais oriundos da ruptura de um filtro psíquico natural, o Pré-Consciente/Superego que atua como auto censor moral, seja no indivíduo ou numa sociedade e que produzirá outros produtos, frutos dessa ruptura na forma textual, verbal ou imagética e expõe o que há de mais instintivo no homem: o Id.

HALL, Stuart. A identidade cultural na Pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2000, p. 18-21.

4 - A PERVERSA LITERATURA PÓS-MODERNA

Embora inúmeros teóricos afirmem que as práticas intertextuais não oferecem risco à originalidade, à essência da obra, porque o autor, ao exercê-las, transforma o que já foi dito em algo novo por meio de acréscimos e inserções ao que já foi dito, surge então outro sistema e, portanto, em algo não dito, cujo sentido único e inerente ao texto original é construído a partir da interação entre autor-texto-leitor. Ao considerarmos a saturação desta relação e os processos psicoliterários que constituem os contos de fada, notamos que na contemporaneidade existe a transfiguração da essência do objeto inicial e isso incorre no risco de perda referencial. Observemos o texto *A Sereia das Pernas Tortas*, em *a Bela Acordada*, de Adília Lopes⁸:

“Era uma vez uma mulher que tão depressa era feia era bonita, as pessoas diziam-lhe:

- Eu amo-te. E iam com ela para a cama e para a mesa.

Quando era feia, as mesmas pessoas diziam-lhe:

- Não gosto de ti. E atiravam-lhe com caroços de azeitona à cabeça.

A mulher pediu a Deus:

- Faz-me bonita ou feia de uma vez por todas e para sempre.

Então Deus fê-la feia. A mulher chorou muito porque estava sempre a apanhar com caroços de azeitona e a ouvir coisas feias.

Só os animais gostavam sempre dela, tanto quando era bonita como quando era feia como agora que era sempre feia. Mas o amor dos animais não lhe chegava. Por isso deitou-se a um poço.

No poço, estava um peixe que comeu a mulher de um trago só, sem a mastigar. Logo a seguir, passou pelo poço o criado do rei, que pescou o peixe.

Na cozinha do palácio, as criadas, a arranjar o peixe, descobriram a mulher dentro do peixe. Como o peixe comeu a mulher mal a mulher se matou e o criado pescou o peixe mal o peixe comeu a mulher e as criadas abriram o peixe mal o peixe foi pescado pelo criado, a mulher não morreu e o peixe morreu.

As criadas e o rei eram muito bonitos. E a mulher ali era tão feia que não era feia.

Por isso, quando as criadas foram chamar o rei e o rei entrou na cozinha e viu a mulher, o rei apaixonou-se pela mulher.

- Será uma sereia ? – perguntaram em coro as criadas ao rei.

- Não, não é uma sereia porque tem duas pernas, muito tortas, uma mais curta do que a outra – respondeu o rei às criadas. E o rei convidou a mulher para jantar. Ao jantar, o rei e a mulher comeram o peixe.

O rei disse à mulher quando as criadas se foram embora:

- Eu amo-te.

Quando o rei disse isto, sorriu à mulher e atirou-lhe com uma azeitona inteira à cabeça. A mulher apanhou a azeitona e comeu-a. Mas, antes de comer a azeitona, a mulher disse ao rei:

⁸ LOPES, Adília. *Antologia*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2002, p. 155-156.

- Eu amo-te. Depois comeu a azeitona.
E casaram-se logo a seguir no tapete de Arraiolos da casa de jantar”.

5 - PUBLICIDADE PERVERSA

A quem pertence a similaridade e antítese do conto tido como original? Adília reproduz um padrão do modelo discursivo de atração/rejeição que se mantém por meio da produção e consumo neocapitalista que se retroalimenta desta organização psicosocial. O discurso do “Ter” e não do “Ser” propõe a individuação falsa pois é de massa, e que também é levada à mídia por meio de campanhas publicitárias que traduzem esse mesmo discurso perverso que acena com a possibilidade de realização dos desejos e eliminação das faltas. Note-se que “a feia, de tão feia não era feia...” Em *A Sereia de Pernas Tortas*, Adília utiliza-se dos mesmos códigos a serem seguidos para que haja reconhecimento narcísico e o mesmo seja sustentado.

Afinal, o outro é que nos reconhece e é o espelho - o sistema substitui, quando não elimina os ideais pessoais que não se enquadram na cultura “objetiva e globalizante” e leva ao empobrecimento da identidade e subjetividade: *“E a mulher ali era tão feia que não era feia. Por isso, quando as criadas foram chamar o rei e o rei entrou na cozinha e viu a mulher, o rei apaixonou-se pela mulher”*.

Como no conto, se de um lado a pós-modernidade oferece a “vantagem” de eliminar a angústia do recalque ao criar ilusões identitárias baseadas em modelos coletivos que nos uniformizam, por outro, os referenciais e ideais constitutivos do sujeito (suas origens, a particularidade de sua cultura, suas crenças e sistema de valores ético-morais) perdem novamente seu lugar. Se não houver mais lugar para a circulação do desejo, o sujeito é transformado em coisa e perde a sua gênese e a sua história propriamente dita, senão: *qual seria a identidade da feia senão feia? Seria a ilusão de uma sereia?*

O fabuloso no mundo midiático se apropria desses elementos, dentre eles em especial os dos contos infantis para transmitir ideologias e conquistar, cada vez mais, seu público consumidor. Exemplo de contos de fada modernos é o da agência de publicidade BorghiErh/Lowe, que trazem uma coleção de calçados de plástico Primavera/Verão 2008, da Melissa. Lançada com anúncios sequenciais em revistas femininas e de entretenimento, trata-se de uma releitura perversa da fórmula encontrada para levar a mensagem subliminar de paixão e a atitude às consumidoras da marca, onde as “princesas” são e devem ser modernas. Nos anúncios “Chapeuzinho Vermelho”,

“Cinderela”, “Branca de Neve” e “Rapunzel”, os contos de fadas possuem um texto verbal ousado e adulto e, como resultado, as protagonistas principais revelam atitudes desses tempos modernos e menos previsíveis.

Na história da menina que resolve cortar caminho pela floresta para chegar à casa da vovó: o resultado é uma Chapeuzinho Vermelho determinada a sair para dar uma volta de moto como o lobo que não é mau: trata-se de um bad boy. Já Cinderela, seu baile é uma Rave na qual perde não só um pé do sapatinho, ms também partes de seu figurino e sua virgindade antes de entrar na carruagem desacompanhada de seu belo príncipe. Quanto a Branca de Neve, sua preocupação não se trata de comer a maçã ou não, mas a de esconder o príncipe embaixo de sua cama, no quarto da casa dos sete anões. E, por fim, a Rapunzel, que após passar tantos anos na masmorra, ao ver o bravo cavaleiro, resolve amarrá-lo, uma alusão ao *bondage*, com suas longas tranças. A criação das peças são de Erh Ray e Rodrigo Rodrigues (direção de arte); Fabio Tedeschi e Omar Caldas (redação); José Henrique Borghi e Erh Ray (direção de Criação).

CONCLUSÃO

Procuramos demonstrar sucintamente que, se de um lado a polifonia articula e encadeia “vozes” e isso pode não macular a originalidade, de outro traz discursos ideológicos onde temos o sujeito como objeto sem identidade entre as esferas do desejo e das pulsões. Paradoxalmente é nesse aspecto que a perversidade reside enquanto agente construtor no plano da alienação e dentro desse contexto parte da literatura (seja em forma de poesia ou contos populares) e a mídia se situam como condutores que distribuem “falsas matrizes” e que podem ser compreendidas como sintomas sociais, cujos atos se dão as montagens culturais compartilhadas pela publicidade. E a pós-modernidade, por meio desses agentes difundem globalmente o padrão cultural híbrido: o “*american away of life*” a ser seguido por todas as culturas do planeta.

Stuart Hall nos faz refletir sobre tal perversão social: a de que a pós-modernidade empreende processos heterogêneos e homogêneos culturais e ambos atuam sobre os discursos atrativos ou repulsivos. Enquanto a heterogeneização cultural reforça a diferença sincretizando-a, como no recorte da obra de Adília Lopes no qual mescla códigos culturais dos contos de fada e incorpora elementos que se tornam comuns ao leitor e ao consumidor; no caso da publicidade, independentemente da

nação, da época e da localidade ela homogeneiza tais códigos. Tal fenômeno polifônico é complexo, contraditório e perverso. E a partir dele é possível concluir que o que caracteriza as identidades culturais na contemporaneidade é justamente a sua fluidez, o seu trânsito entre códigos variados. “A identidade torna-se uma celebração móvel”, diz Hall. Em suma, tornam-se fragmentos que transitam no globo e vão conquistando novos adeptos, porém, apenas temporariamente, pois os indivíduos também se inserem nessa dinâmica cultural e negociam os seus referenciais conforme os níveis perversos de modismos e conforme tentam resistir aos mesmos.

REFERÊNCIAS

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil - Teoria, análise e didática*. 5 ed. São Paulo: ed. Ática, 1997.

FREUD, Sigmund. *A ocorrência, em sonhos, de material oriundo de contos de fadas*. Obras Completas de Sigmund Freud. Volume XII, 1913. Rio de Janeiro: ed. Imago, 1990

BIRMAN, Joel. *Mal estar na atualidade*. Rio de Janeiro: ed. Record, 2000

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: ed. DP&A, 2000.

LOPES, Adília. *Antologia*. São Paulo: ed. Cosac & Naify, 2002.

PERRAULT, Charles. *Chapeuzinho vermelho*. In: TATAR, Maria. (ed.) *Contos de fadas*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

O AMOR, AFINAL, QUE UTILIDADE TEM? AMOR E METAPOESIA EM “O PERFUME” DE MIA COUTO E “REMINISÇÃO” DE GUIMARÃES ROSA

Verônica Dias Castro - UESB¹

Maria das Graças Fonseca Andrade - UESB²

Mia Couto e Guimarães Rosa são autores de nacionalidade e tempos distintos, mas que se entrecruzam no que diz respeito aos temas por eles abordados, à forma de construir os personagens, aos procedimentos de reinvenção da linguagem e ao modo inusitado com que tecem as suas respectivas narrativas. *Estórias abensonhadas*, assim como *Tutaméia – Terceiras estórias*, apresenta contos curtos, mas sua densidade temática, surpreendente e carregada de magia, exige um leitor de olhar profundo e atento. O conto “O perfume” integra este universo mágico e simbólico de *Estórias abensonhadas*, livro que foi escrito num período de pós-guerra moçambicano e os seus textos, como bem afirma o próprio autor, surgem “entre as margens da mágoa e da esperança” (COUTO, 2003, p. 7)³. São vinte e seis estórias que falam da bênção e do sonho, o que explica o neologismo abensonhadas que compõe o título do livro.

Apesar de curto, o conto “O perfume” não consegue camuflar sua riqueza. O conto retrata uma situação do cotidiano – o desgaste de um relacionamento conjugal. Glória e Justino protagonizam um casamento que simboliza a cultura patriarcal, em que a mulher vive à sombra do marido, sem espaço de ação. A identidade de Glória encontra-se apagada, como o lápis que passa nos próprios lábios – “leve, uma penumbra de cor” (P, p. 32) – à sombra de Justino e o tempo se encarregara de deteriorar ainda mais as bases desta relação: “entre marido e mulher o tempo metera a colher, rançoso roubador de espantos. Sobrara o pasto dos cansaços, desnamoros, ramerrames.” (P, p. 31). Mas um dia ele chegou diferente, surpreendente e convidou Glória para ir ao baile, mais do que isso, Justino a presenteou com um vestido tão colorido quanto o papel que o embrulhava. Este era o segundo presente que Glória recebera do marido em toda a

¹ Especializanda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

² Professor adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

³ A partir desta citação todas as demais referentes ao conto “O perfume” virão assinaladas com a inicial P e discriminado o número da página.

vida, o primeiro havia sido um frasco de perfume: “Justino lhe havia dado o frasco, em inauguração de namoro, ainda ela meninava. Em toda a vida, aquele fora o único presente. Só agora se somava o vestido.” (P, p. 32)

Quem poderia imaginar? Naquela noite, Glória se enfeitou, mal se reconhecia no espelho, “ela ergueu o rosto, desconhecida” (P, p. 32). Justino se “cavalheirou, mão pronta, gesto presto abrindo portas” (P, p. 33). E foram ao baile. Estas cenas de “O perfume” nos remetem à canção intitulada “Valsinha” composta por Vinícius de Moraes em parceria com Chico Buarque e lançada em 1971 no LP “Construção” de Chico Buarque. Atentemos para os seguintes trechos da canção:

Um dia ele chegou tão diferente do seu jeito de sempre chegar
Olhou-a dum jeito muito mais quente do que sempre costumava olhar
E não maldisse a vida tanto quanto era seu jeito de sempre falar
E nem deixou-a só num canto, pra seu grande espanto convidou-a pra rodar

Então ela se fez bonita como há muito tempo não queria ousar
Com seu vestido decotado cheirando a guardado de tanto esperar (...)

E ali dançaram tanta dança que a vizinhança toda despertou
E foi tanta felicidade que toda a cidade enfim se iluminou (...)
(<http://www.letras.com.br/chico-buarque/valsinha>)⁴

Tanto no conto quanto na canção a personagem masculina surpreende a companheira com um convite inusitado para ir a um baile dançar. A personagem feminina, por sua vez, nos dois textos, contraindo seus próprios costumes “se faz bonita como há muito tempo não queria ousar” (BUARQUE; MORAES, 1971). Contudo, os desfechos dos textos se opõem: na canção, o convite simboliza um reencontro do casal, uma nova chance para serem felizes juntos, a música diz: “e foram tantos beijos loucos / tantos gritos roucos como não se ouvia mais” (BUARQUE; MORAES, 1971). Já no conto de Mia Couto, o convite ao baile nada mais é que um convite ao des-encontro feito por Justino à esposa; este tenta então “desatar os nós” de um casamento falido. O baile torna-se, no conto, o cenário onde se dá a separação do casal, um demarcador do rito de passagem que levará Glória a uma autoanálise. Uma questão que é metaforizada desde o título do conto “O perfume”, analogia do abandono que se confunde com o vapor e o cheiro que se esvaem com o tempo, agora já não é mais segregada, o abandono se concretiza:

⁴ As demais citações referentes a esta canção virão assinaladas com os sobrenomes dos compositores e o ano de publicação.

Olhou fundo os seus olhos e viu neles um abandono sem nome, como esse vapor que restara de seu perfume. Então, entendeu: o marido estava a oferecê-la ao mundo. O baile, aquele convite, era uma despedida. Seu peito confirmou a suspeita quando viu o marido se levantar e aprontar saída. (P, p. 33)

A dança, o vestido, o perfume, o batom não impedem a separação, mas representam o ritual de transformação sofrido por Glória que se acentuará após o baile. O que vamos ver no decorrer do conto “O perfume” é que a transformação externa de Glória é acompanhada por outra ainda mais valiosa, uma transformação interna. A personagem coisificada de outrora passa agora a sujeito de sua própria vida. Glória parece fazer uma visita a si mesma e acaba por reconhecer uma nova perspectiva que já havia sido anunciada na sua “ornamentação” exterior. Ao ver-se abandonada pelo marido, Glória chega ao conhecimento de si mesma, através da dor, da desilusão e do sofrimento. Ao despedir-se de Justino, ela se despedia daquela que havia se tornado com ele – extensão do outro com quem convivia.

No conto de Rosa, “Reminiscção”, a relação amorosa também é marcada pelo abandono. No entanto, o abandono, nesta narrativa, se dá com a morte de Romão e, assim como Glória, Drá, a personagem feminina do conto roseano, após a separação sofre uma transformação. Antes, “cor de folha seca escura, estafermiça, abexigada, feia feito fritura” (ROSA, 2001, p. 126)⁵ – o narrador não poupa adjetivos para caracterizar a feiúra da personagem. Agora, “num estalar de claridade, nela se assumia toda a luminosidade, alva, belíssima” (R, p. 129). Drá parece alcançar, com a morte do amado, a sua verdadeira essência, que Romão já havia descoberto, mas que agora, após a morte deste, descortinava-se aos olhos de toda a comunidade. Guiado por um amor extremado, Romão é capaz de superar tudo, feiúra, doença, traição. Seus olhos parecem estar focados não na evidente feiúra e maldade da mulher, mas em algo impreciso, sagrado, guardado atrás das aparências, algo vedado aos olhos da comunidade e que só ele, tocado pela graça – pelo amor – pôde, a princípio, vislumbrar. Veja:

Romão, hem, se botava de nada? Não o deixava ela, enxerente, trabalhar nem lazer; ralhava a brados surdos; afugentou os de sua amizade. Romão amava. Decerto ela também, se sabe hoje, segundo a luz de todos e as sombras individuais. O estudo do mundo. Todo o tempo o atazanava. Demais de cenhosa. Caveirosa, dele, aquela mulher mandibular. Vês tu, ou vê você? Romão punha-lhe devoção, com

⁵ A partir desta citação todas as demais referentes ao conto “Reminiscção” virão assinaladas com a inicial R e discriminado o número da página.

pelejos de poeta, ou coisa ou outra, um gostar sentido e aprendido, preciso, sincero como o alecrim.

Tinhava-se, a Drá. Seus filhos não quiseram nascer. Romão imutava-se coitado. Disso ninguém dava razão: o atamento, o fusco de sua tanta cegueira? Sapateiro sempre sabe. Ou num fundo guardasse memória pré-antiquíssima. Tudo vem a outro tempo. (R, p. 127-128)

Contudo, na cena final do conto, quando Romão adoece, já prostrado no leito de morte, Drá aparece não só aos seus olhos, mas aos de toda comunidade como um ser belo e iluminado. O fenômeno da transfiguração de Drá é assistido por todos. Contrariando o juízo coletivo, Drá, num “pedacinho de instante”, ao perder o marido, ao vê-lo sendo carregado pela morte, revela uma face ainda desconhecida:

Romão por derradeiro se soergueu, olhou e viu e sorriu, o sorriso mais verossímil. Os outros, otusos, imaginânicos, com olhos emprestados viam também, pedacinho de instante: o esboçoso, vislumbração ou transparecência, o aflato! Da Drá, num estalar de claridade, nela se assumia toda luminosidade, alva, belíssima, futuramente... o rosto de Nhemaria. (R, p. 129)

É inegável o fato de que as personagens Glória de “O perfume” e Drá de “Reminiscção” sofrem uma transformação provocada pelo afastamento do ser amado. A dor e a desilusão de perder o marido, embora a perda se dê em contextos diferentes, levam estas personagens a uma transformação pessoal. Ambas as personagens revelam um olhar sobre si mesmas marcado pela coisificação. Nos dois textos, os narradores se valem de adjetivos negativos (no conto de Rosa a adjetivação negativa da personagem é mais acentuada) para caracterizar as personagens, que são descritas como desleixadas e apagadas, vivendo à sombra dos maridos. No entanto, a perda do marido se encarrega, em ambos os textos, de provocar nas personagens uma espécie de processo epifânico.

É interessante observar ainda que tanto no conto de Mia Couto quanto no de Guimarães Rosa o processo que conduz as personagens ao conhecimento de si mesmas se dá num contexto difuso, mistura realidade e sonho, consciência e inconsciência, o mágico e o imaginário parecem falar alto. Em “O perfume”, na cena em que Glória se encontra na escada é difícil discernir o que é real ou fruto dos sonhos da personagem. Diluída na ilusão dos sentidos, ela recupera, na memória, o perfume, que é a projeção do desejo inconsciente dela de retomar não a sua convivência com Justino (desprovida de encantamentos), mas sua paixão, vivida há tempos, por Justino. O mesmo universo mágico se encena na imagem final do conto “Reminiscção” em que, de forma fantástica e

inexplicável, é revelada a magnífica beleza de Drá, fato que simboliza a quebra radical da antiga monotonia que se transforma em espetáculo acessível até mesmo aos olhos da comunidade.

Propomo-nos, aqui, ler os contos, já citados, à luz do mito “Eros e Psiqué”, narrativa em que o afastamento do ser amado também conduz a personagem feminina a um processo de autoconhecimento. Psiqué era uma jovem de beleza encantadora, “não havia linguagem humana capaz de descrever ou pintar a formosura extraordinária de Psiqué” (BRANDÃO, 1999, p. 210), contudo, não era amada, pois todos a viam como uma deusa, um ser imortal e não como uma simples mulher. Após consultar o oráculo, o pai de Psiqué decide abandonar a jovem às núpcias da morte com o monstro, mas surpreendentemente Psiqué é levada pelo vento Zéfiro para um palácio, onde passa a desfrutar de uma vida paradisíaca com Eros, seu amante invisível. Mas, por inveja de sua felicidade, as irmãs mais velhas de Psiqué convenceram-na a conhecer a verdadeira identidade de seu marido, pois segundo elas, poderia se tratar de um monstro. Executando o plano das irmãs, Psiqué descobre que seu companheiro é Eros e se apaixona por ele: “estava revelado o grande segredo: viu a mais delicada, a mais bela de todas as feras. Eros, o deus do amor, ali estava diante de seus olhos”. (BRANDÃO, 1999, p. 213). Uma gota de azeite, porém, lhe cai no ombro. Eros desperta e, ao perceber que Psiqué havia ignorado os seus conselhos, abandona a amada. Daí por diante, Psiqué luta incansavelmente a fim de unir-se novamente a Eros. Para isso, ela teria que executar quatro tarefas impostas por Afrodite. Contudo, na última das tarefas Psiqué não resiste e, abrindo a caixinha que lhe entregara Perséfone mergulhando assim num sono letárgico. Neste momento, Eros a salva e, imortalizada por Zeus, é festejada no Olimpo “como esposa eterna do eterno Amor” (BRANDÃO, 1999, p. 221).

Segundo Brandão, “o velar-se da noiva é sempre o velar, o encobrir do mistério, e o matrimônio, como as núpcias da morte, é um arquétipo central dos mistérios femininos” (BRANDÃO, 1999, p. 222). Neste sentido, o véu usado na cerimônia de casamento pela mulher simbolizaria o recolher-se, o apagar-se, o ocultar-se do ser feminino com relação à soberania do ser masculino, do esposo. Psiqué, antes de conhecer a verdadeira identidade do marido, apesar de seu paraíso sensual, viveu, assim como Glória e Drá, à sombra do esposo, num perfeito estado de servidão; uma existência no escuro. Psiqué, Glória e Drá, antes da dor da separação, “eram prisioneiras das trevas”, mas ao verem-se afastadas do amado, espécie de extensão existencial de cada uma, elas são arrastadas para o caminho da luz, da liberdade e consequentemente

do autoconhecimento, “num estalar de claridade, nela[s] se assumia toda a luminosidade”. (ROSA, 2001, p. 129) É o despertar das personagens, nos três textos citados, o momento decisivo para o desenvolvimento individual feminino, que passa a olhar para o ser amado, seja Eros, Justino ou Romão, de igual para igual e não mais como um ser superior que se impõe sobre elas.

A perda do amante, para Psiqué, Glória e Drá, é um processo trágico, contudo é um momento que simboliza a tomada de consciência destas personagens que agora assumem seus próprios destinos, elas experimentam a si mesmas. Como diz Brandão, a essência de Psiqué é psíquica e, por essa razão, uma existência nas trevas não pode satisfazê-la, assim como não pôde satisfazer a Glória e a Drá.

Por fim, podemos perceber através dos contos “O perfume” e “Reminiscção” o mecanismo segundo o qual Mia Couto e Guimarães Rosa inoculam em sua literatura, tão sutilmente quanto seja possível, as diretrizes do fazer artístico de cada um.

A dinâmica que anima essas duas histórias, na qual o óbvio cotidiano é posto à prova pelo poder destruturador da surpresa, pode ser interpretada como um indício do processo criador de Mia Couto e de Rosa, na medida em que reflete a suprema ânsia destes escritores por desestabilizar as estruturas sobre as quais assentamos nossas crenças. Por trás das exuberantes, místicas e míticas histórias de Mia Couto e de Rosa, reside a intenção oculta de ultrapassar as estruturas caducas do tempo, do espaço e da razão em direção a uma realidade outra. Realidade transformada, transfigurada, onde toda certeza é aniquilada em favor da investigação criadora. “O perfume” e “Reminiscção” surpreendem o leitor, arrebatando-o e colocando-o diante de narrativas que rompem com fronteiras preestabelecidas e possibilitam uma releitura de conceitos através destes textos ricos em metáforas plurissignificativas e neologismos.

A nosso ver, os contos plasmam, em suas estruturas aparentemente desprezíveis, um dos temas que parece ser fundamental para estes grandes fabulistas. Trata-se da recusa do lógico, do aparente, do costumeiro, do mecânico, um desprezo pelo lugar comum. Nesse sentido, convém lembrar que a obra de Rosa está comprometida com a tentativa de libertar-se dos esquemas habituais de pensamento – nela, há sempre um gosto extremado pelo novo, pelo diferente, um amor à surpresa. E parece também ser esse o caminho escolhido por Mia Couto: o de subverter a realidade, através da criação literária.

O artista, ao agir assim, parece querer apagar as sombras cinzentas do cotidiano, dando-lhe um brilho novo, inesperado. Neste sentido, podemos afirmar que o trabalho

de Guimarães Rosa e também o de Mia Couto é conceber um espaço, que mesmo tendo um cunho regional, ligado respectivamente ao sertão mineiro e a Moçambique, alcança territórios mais vastos e ocultos: os territórios da alma humana.

Ao fim, por fim, voltamos ao início de nosso trabalho, fazendo nossa a pergunta que nos coloca Mia Couto: “O amor, afinal, que utilidade tem?” Cada um que invente a seu modo uma resposta para esta questão. O amor, afinal, a que se presta? Que proveito, que vantagem o amor traz? O que vimos aqui, contudo, é que, segundo o mito “Eros e Psiqué”, o amor, para o feminino, está diretamente vinculado ao conhecimento. Conhecer o outro sim, o diferente, o masculino; desvelar sua identidade (para nós obscura), mas sobretudo o amor tem a grande serventia de remeter-nos a nós mesmas, e, assim, conhecer o outro que nos habita, ainda que isso nos custe pés ensanguentados.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Junito. Eros e Psiqué. In: _____. *Mitologia Grega*. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1999. v. II. p. 209-251.

COUTO, Mia. O perfume. In: _____. *Estórias abensonhadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p. 31-35.

ROSA, João Guimarães. Reminiscção. In: _____. *Tutaméia – Terceiras estórias*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 126-129

<http://www.letras.com.br/chico-buarque/valsinha>

**A CASA DA SUBJETIVIDADE E A CASA PORTUGUESA EM FADO
ALEXANDRINO DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES**

Veronica Prudente Costa – UEA/UFRJ¹

Fado Alexandrino, de António Lobo Antunes, publicado em 1983, se organiza em torno de três eixos básicos – temporais e simbólicos – relacionados à identidade da pátria portuguesa: I - Antes da Revolução; II - A Revolução (25 de Abril de 1974); e III - Depois da Revolução. Ao entrelaçar História e ficção, vida pública e vida privada, o romance resgata as estórias vividas pelos ex-combatentes portugueses em África e suas “derrotas cruzadas em fundo de mar”, marcadas pela falta de raízes, estilhaçamento de identidades e perda de valores morais decorrentes do processo histórico. Propomos focalizar o comportamento desses retornados face ao retorno à pátria, visando compreender o posicionamento do homem contemporâneo frente à problemática do não lugar, do caos moderno e da falta de humanidade, dignidade e respeito do sujeito consigo mesmo e com o outro.

Ao retornar à “casa portuguesa” as personagens de *Fado Alexandrino* descobrem que esta se modificou e que o contexto histórico (mais especificamente a problemática da guerra colonial africana) contribui para uma transformação da vida social cotidiana, com profundas implicações para as atividades pessoais. Após o período destinado ao combate em África e da Revolução de Abril, os portugueses foram obrigados a retornar à *casa natal*, agora metamorfoseada.

Os sujeitos anulam-se na *casa portuguesa*, que transita da *casa sedimentada* da época salazarista (“Antes da Revolução”) à *casa derrubada e fragilizada* dos períodos revolucionário e pós-revolucionário. A *casa* presente no imaginário dos viajantes sofrerá um processo de dissolução e aniquilamento. Retornar à *casa* significa tomar posse de uma memória já quase perdida.

¹Professora da Universidade do Estado do Amazonas. Doutoranda na UFRJ.

No caso de Portugal, a questão da “identificação em curso” está totalmente ligada à casa portuguesa e à maneira como os portugueses lidam com esse país em viagem:

Há na literatura lusíada uma evidente relação entre Portugal e a imagem da casa “como representação textual da sociedade portuguesa”. Casa-barco, como sintetizou Álvaro de Campos no poema “Casa branca nau preta”, às vezes mais barco que casa, outras mais casa que barco. Por vezes encalhado ou à deriva pelos impasses e contradições históricas, mas sempre luminosamente inquieto na Literatura, casa-barco móvel, se fazendo.

A ficção portuguesa contemporânea escreve Portugal entre a desconstrução do excesso de identidade e as alternativas de construção de novos caminhos. Esse modo de *estar entre* ou “estar na fronteira” deve ser lido não como um dilaceramento ou limiar, possibilidade de efetivo diálogo, de trânsito entre fronteiras.²

Jorge Fernandes da Silveira, em *Escrever a casa portuguesa*, propõe uma nova interpretação da casa no imaginário português, cujo “destino”, de acordo com a ideologia expansionista, “era de estar sempre em eterna partida de si mesma”.³ No entanto, após o impasse vivido pela Revolução de 25 de Abril de 1974, a nação portuguesa vê-se “forçada a viver *em casa*”, ou seja, no seu próprio continente “à beira-mar” plantado.

Ao partir do pressuposto de que “a literatura, ao invés de ser um documento social, é uma forma de representação textual da sociedade”, o professor e ensaísta citado propõe uma reflexão em torno da *casa portuguesa*, “entendida agora como uma construção discursiva que pensa o modo português de fixar-se na *casa natal*.” Dessa forma, ao interessar-se pelas “*casas de escritas*”, vê “na imagem da casa um modo seguro de formular hipóteses acerca do imaginário e da sociedade portuguesa”. Essas reflexões críticas incentivaram-nos a pensar nas “*casas*” presentes em *Fado Alexandrino*, como “cenário das questões-chave” que refletem “a relação dos portugueses com a sua própria história, consigo mesmos, em suma”.

Convém destacar que essas *casas* representam o dilema histórico português: uma sociedade dividida entre a expansão marítimo-colonial e a fixação no solo europeu. Em *Fado Alexandrino*, o re-ingresso dos ex-combatentes de Moçambique, em um período prestes a eclodir a Revolução de Abril, mostrou-se traumático e decepcionante, uma vez que, ao reencontrarem as *casas familiares* e a *casa portuguesa*, os sentidos de intimidade e de partilha (os atos de dividir e pôr em comum) deixaram de existir. A *casa da família* — “microcosmo onde se encena a construção da nação”⁴ — rejeitou os

recém-chegados de África. Tornou-se necessário, da noite para o dia, conviver com novos espaços físico, social e simbólico. E, por isso, coube aos sujeitos descentrados reencenar o conhecimento de si próprios, dos outros e do mundo que os cercava. Ao constatarem a presença de “muros desguarnecidos”, em suas próprias *casas*, só lhes restou vivenciarem “perdas, riscos, travessias e paixões”⁵. A *casa* (esfera privada e familiar) pode surgir como metáfora miniatural do mundo (a esfera pública e social) justamente porque ambos os espaços simbólicos foram progressivamente construídos como distintos. E, como nos ensina Helena Buescu, “apenas o distinto pode ser concebido como análogo”.⁶

No romance de Lobo Antunes, as relações pessoais e a problemática da cidade de Lisboa e da pátria se interpenetram, sendo impossível dissociá-las. A Lisboa escatológica e antropológica espelha a degenerescência e o estilhaçamento dos sujeitos fadados ao fracasso, em meio ao caos social:

Morei naquele sítio vinte anos, disse o tenente –coronel a cravar no espaço entre os meus olhos as pupilazinhas escuras e agudas, e parecia-me que nunca reparara no bairro até então, que nunca notara os azulejos, os arrebiques de estuque das fachadas, o jardimzito com coreto e as raízes anêmicas queimadas pelo xixi clandestino dos miúdos e dos gatos, as apáticas caras desocupadas das pessoas. De modo que me apeei do carro como num país desconhecido, estrangeiro, em que se aterrou por acaso, a perguntar a mim mesmo Mas que caralho é isto, onde é que eu vim parar? ⁷

Ângela Beatriz de Carvalho Faria levanta a seguinte questão sobre a identidade nacional de Portugal que é fundamental para a abordagem do assunto da guerra e das conseqüências psicológicas desta nas personagens de *Fado Alexandrino*: “Que discurso de nação ainda é possível, em um momento em que há multiplicação de memórias particulares em substituição a uma memória coletiva?” ⁸

As casas das personagens estão desguarnecidas como a própria alma delas está, uma vez que elas não sabem se seguem em frente ou se ficam voltadas para trás, alimentando as reminiscências da guerra em suas memórias. Referimo-nos às casas pessoais, ao “eu” de cada um, e à casa maior — a pátria portuguesa — a qual não sustenta mais a honra gloriosa, a qual só pode recobrar nas memórias o seu passado glorioso assinalado pela hiperidentidade, conforme define Eduardo Lourenço em *Nós e a Europa: ou as duas razões*: “Lourenço afirma que o problema dos portugueses não é o da crise de identidade, comum a outros povos, mas o de hiperidentidade, de excessivo centramento no glorioso passado das navegações.”⁹

A casa, em seu sentido mais íntimo, é o espaço que guarda a identidade, os traços pessoais, as características de cada indivíduo:

(...) lugar em que se enreda a espessura de cada ser, o (des)equilíbrio de cada um. Essas casas de muros desguarnecidos abrigam a *mis-en-scène* do “eu” num espaço feito de palavras, margens, deslocamentos e fronteiras. Esses sujeitos problematizados, ao empreenderem uma travessia ou uma errância em busca de si mesmos e do outro, deslocam-se na ordem cultural e social, inscrevem-se em uma escrita de corpos deslocados, sítios visitados e despaçamento.¹⁰

Por isso, nos romances de Lobo Antunes, a influência de acontecimentos distantes sobre eventos próximos, e sobre as intimidades do eu se torna cada vez mais recorrente. A superposição de tempos e espaços diferenciados, recuperados pela memória, contribui para a fragmentação e a dispersão do sujeito inserido na modernidade. Em *Fado Alexandrino*, essa questão assim se manifesta:

O corpo desarticulado do apontador de metralhadora obliquamente estendido sobre o seu, tão próximo da cara que lhe sentia o odor fétido da morte, deu lentamente lugar à perna nua da mulher na sua perna, ao ventre liso contra o seu flanco que suave (Tenho de sair daqui, pensou ele angustiado, tenho de encontrar o camandro do cabo do rádio para chamar Mueda no meio dos estampidos e dos gritos), ao peso da cabeça adormecida no seu ombro, queimando-lhe o pescoço de uma tênue respiração tranqüila. **À medida que acordava as árvores transformavam-se em paredes e móveis, o chão de capim convertia-se na paz enrolada dos lençóis, a tarde de Lisboa substituíra-se à manhã de Moçambique**, as buzinas dos automóveis na rua emergiam dos lamentos dos feridos espalhados ao acaso na alcatifa, entre a desordem da casa e os chinelos da mulher.¹¹

As personagens de *Fado Alexandrino* carregam, em seu presente, o passado de dor e sofrimento constante, por isso, a impossibilidade de encontrarem a paz interior. Esta, eles não resgatarão pelo fato de possuírem as marcas da guerra de África. Em toda guerra, as marcas que ficam da destruição vivida ultrapassam os limites físicos; em todas elas, as consequências socioeconômicas e psicológicas abalam muito mais o indivíduo que, ao fim de cada luta, tem que se reerguer, juntar os estilhaços e tentar acreditar que, a partir daquele momento, tudo será diferente. Em *Fado Alexandrino*, no entanto, não é essa visão de reconstrução identitária que podemos reconhecer. Os ex-combatentes atestam que os ideais revolucionários se perderam e observam as marcas de sofrimento até nas pessoas que ficaram em Portugal: “Os que entram e os que saem

possuem o mesmo soslaio azedo e turvo, a mesma roupa escorrida, as mesmas feições envelhecidas infinitamente distantes.”¹²

REFERÊNCIAS

1. ANTUNES, Antonio Lobo. *Fado alexandrino*. 8 ed. RJ: Rocco, 2002.
2. BUESCU, Helena Carvalhão. A casa e a encenação do mundo: *Os fidalgos da casa mourisca*, de Júlio Dinis. In:_____.et alii. *Escrever a casa portuguesa*. (Org.) Jorge Fernandes da Silveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p.29-33, 1999.
3. FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. A Casa Portuguesa e os Muros Desguarnecidos: Perda, Risco, Travessia e Paixão. *Anais XVIII Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa* - Santa Maria, ABRAPLIP (2001). RS: Ed. Pallotti, p.66-72, 2003.
4. SILVEIRA, Jorge Fernandes da.(Org.) *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
5. SOARES, Maria de Lourdes. “A Ficção Contemporânea: Entre o Brasil, a Europa e a África” In: *A Ficção Portuguesa contemporânea*.” p.131-140.

NOTAS

² Soares, p.138.

³ Silveira,1999, p. 13-21.

⁴ Buescu,1999, p. 29.

⁵ Faria, 2003, p.66-72.

⁶ Buescu,1999, p. 33.

⁷ Antunes, 2002, p.87

⁸ Jacques Ravel apud FARIA, 2003, p.67

⁹ Soares, p.131.

¹⁰ Faria, 2003. p.66-72.

¹¹ Antunes, 2002, p.52

¹² Antunes, 2002, p.17

PRENÚNCIOS, PROFECIAS E ADVERTÊNCIAS: A PRESENÇA DO ANCIÃO E DA ANCIÃ EM *OS LUSÍADAS* E *CORPO VIVO*

Wanessa Guimarães da Silva - UEFS¹

Ibiraci de Alencar Chagas - UEFS²

Perdem-se na aurora da humanidade as matrizes simbólicas que determinam os papéis sociais próprios dos diferentes elementos que estruturam o corpo social. Os universais da cultura, projetados pelas contingências biológicas e geofísicas, organizam o modo como o homem apreende e interpreta a realidade na qual se insere e constroem padrões que permitem identificar, em diferentes contextos históricos, certas representações comuns a vários grupos humanos. Em tal contexto se insere a representação do ancião. O presente estudo tem como objetivo analisar a figura do ancião no texto literário, quais as suas funções e representações, a saber, em dois textos de grande distanciamento histórico-temporal: *Os Lusíadas* de Luiz de Camões e *Corpo Vivo* (1962) do escritor baiano Adonias Filho.

A partir da psicologia analítica desenvolvida pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, pode-se entender a figura do ancião como um dos arquétipos de maior influência ao longo da história da humanidade. Com efeito, desde o surgimento dos agrupamentos humanos básicos, a distinção simbólica etária – assim como a sexual – demarca crucialmente certos arranjos sociais que garantem a coesão e o funcionamento da sociedade. Ao ancião cabe um espaço social diferenciado daquele ocupado pelo indivíduo na fase adulta ou, ainda, pelo infante. Uma vez que o ancião, tradicionalmente, encontra-se impossibilitado de desempenhar as funções essenciais necessárias à sobrevivência do corpo social, a própria lógica interna de articulação da sociedade encontra espaços específicos onde ele possa se inserir. Impossibilitado de participar ativamente do processo de produção econômica; inadequado para exercer as funções militares de ataque ou de defesa; inábil para contribuir com a ampliação numérica dos indivíduos pela reprodução, ao ancião cabe valer-se daquilo que acumulou ao longo de sua existência: a memória das vivências obtidas. A partir da categoria da

¹ Professora da Faculdade São Bento da Bahia – FSBA e Mestranda em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS

² Mestrando em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS

memória, têm-se um papel duplo: por um lado, é o ancião o repositório das experiências passadas; é aquele que pode discursar sobre os acontecimentos que as gerações mais recentes não conheceram, mediando tempos distintos e, desta forma, preservando e reelaborando a identidade coletiva do grupo social moldada ao longo do tempo. Por outro lado, é o ancião, respaldado por este arcabouço de vivências pessoais e coletivas acumuladas, o símbolo humano mais perfeito para a idéia de sabedoria, para a capacidade de ensinar e orientar as gerações mais recentes nas decisões a serem tomadas e nos rumos a serem adotados. Contudo, esta mesma condição apresenta-se marcada pela ambigüidade, pois, devido ao fato de ter vivido outras circunstâncias em outros tempos, o ancião também pode ser visto pelas gerações mais jovens, a depender do contexto histórico experimentado pelo grupo social ao qual pertence, como aferrado ao passado e, assim, incapaz de entender e conseqüentemente aceitar o novo. Além disso, é alguém que dispõe de pouco tempo de vida, pois se encontra na iminência do grande mergulho na morte, despertando facilmente pesar, compaixão e reverência. Igualmente, pode estar acometido de uma enfermidade que lhe prive da lucidez e o torne uma voz que clama e vocifera palavras sem sentido para o homem comum ou, em um sentido simbólico e mítico, um porta-voz de dimensões ocultas e incompreensíveis que é capaz de predizer o futuro e mediar a relação entre o homem e o transcendental, confundindo-se então com o arquétipo do louco ou do visionário. A partir destas reflexões, discutem-se brevemente paralelos possíveis entre a figura do Velho do Restelo, personagem d'*os Lusíadas* e Hebe, a insólita anciã que profetiza os destinos de Cajango e seu bando no romance *Corpo Vivo*, do escritor baiano Adonias Filho.

No entanto, não são deixadas aqui de lado as especificidades concernentes aos diferentes gêneros em questão. *Os Lusíadas*, epopéia humanista lusitana amalgama o discurso épico em forma clássica. Considerada obra maior do cânone de língua portuguesa, o poema se estrutura em oitavas de decassílabos, a estrutura métrica clássica garante à sua adequação ao gênero épico, tal qual o concebemos como gênero literário. Ao passo que *Corpo Vivo*, narrativa moderna dita romance, não pode ser correlacionado à epopéia camoniana enquanto aos aspectos formais, mas pensamos aqui numa aproximação de discurso. É óbvio que se trata de formas diferentes de composição artístico-literária, mas, parece lugar comum dizer que atualmente não podemos mais afirmar com precisão a existência de uma pureza de gêneros. Ao contrário, se pensarmos, a bem dizer, os ensinamentos da teoria literária, a citar por exemplo os pensamentos de Staiger, uma obra pode participar ao mesmo tempo de diferentes

gêneros. Em nosso caso, em relação a *Corpo Vivo* podemos afirmar tratar-se de um romance de discurso épico, não sendo necessário aqui adentrar as especificidades do gênero em questão.

Não é novidade em nossas letras a máxima: *Os Lusíadas* é a obra símbolo do Renascimento Português! Escrito no século XVI, não há como negar-lhe a importância do seu contexto histórico. O fato de ser uma epopéia garante-lhe, por primazia, um valor histórico incontestável, pois é sabido que o texto épico deve cantar (narrar) grandes acontecimentos coletivos, e por isso nacionais, e/ou heróicos. Como é sabido a viagem de Vasco da Gama é o assunto principal do poema, e o grande objetivo da obra é: cantar a vitória de homens que enfrentaram os mares perigosos rumo ao desconhecido para descobrir novos ares, pois: “O poema canta o arrojo e a coragem, mas um arrojo e uma coragem humanas; que passam pela hesitação, pela consciência do perigo, pelo medo perante os riscos da aventura e os receios de ruína...” (Matos, 2003, p. 25). Já aqui, podemos ratificar o caráter histórico da obra e, com isso, pensá-la na então relação história-literatura.

Voltando a atenção para o contexto europeu do século XVI, é sabido que a Europa renascentista, no auge das suas grandes transformações científico-culturais, vive também o fim do monopólio clerical. A sua nova realidade econômica e política não condiziam com a cultura e com o pensamento medievais, instaurando uma mentalidade mais liberal, voltada para o crescimento e desenvolvimento político-econômico iniciado com as Grandes Navegações Ultramarinas. Essa nova mentalidade, antropocêntrica e racional, acaba gerando a reforma dentro da Igreja Católica. A então Reforma Protestante abala as estruturas da Igreja que já não detinha de tanto poder como outrora. Necessitando adequar-se a esse cenário, e ao mesmo tempo contra atacar os rebelados calvinistas e luteranos, a Igreja reage com a Contra-Reforma Religiosa, que se concentra em países mais favoráveis, como Portugal e Espanha. É criado O Tribunal da Santa Inquisição, que alia-se ao Estado na política das Grandes Navegações Marítimas, e, com a criação da Companhia de Jesus, participa da expansão marítima no intuito de conseguir novos fiéis pela catequese dos nativos encontrados nas novas terras. A Contra Reforma Religiosa nos faz entender muito dos aspectos teológicos na epopéia camoniana. A expansão da Fé e do Império Português, o “Império do verdadeiro povo Cristão” que por ser fiel ao seu Deus e à sua Igreja, “foram os escolhidos” para desbravarem os mares “nunca dantes navegados”. É nesse contexto que Camões escreve

a sua obra maior. Entender *Os Lusíadas* é entender o Renascimento Português, o Humanismo Português, é entender Portugal em seu Império e decadência.

A missão portuguesa de expansão do Império e da Fé é revelada por Camões como uma grande Cruzada pelos mares. Assim, as viagens adquirem um caráter de Cruzadas, as Cruzadas Marítimas da descoberta de novos povos e, logo, o dever de a estes levar a “verdade” de um Deus único e Cristão, “salvando almas” e propagando a Fé Católica. A isso se acresce o discurso contra os falsos Cristãos, os que protestaram contra a Igreja. Estamos, segundo consta, diante da batalha da cristandade contra os mouros e protestantes:

Vede ‘los alemães, soberbo gado,
Que por tão largos campos se apa[s]centa;
Do sucessor de Pedro rebelado,
Novo pastor e nova seita inventa.
Vede’lo em feias guerras ocupado,
Que inda co cego error não se contenta,
Não contra o superbíssimo Otomano,
Mas por sair do julgo soberano.
(Camões, 2002, C. VII, 4. p. 202).

Para Barcellos a epopéia lusitana estrutura-se sob três aspectos e valores: a estética da beleza, a estética do bem, e a estética da verdade. Nesse sentido, a obra não questiona as Grandes Navegações como valor maior de um mundo que não precisa mais da Igreja e de Deus, mas justamente o contrário, é por Deus que esse novo mundo se torna possível, pelo seu povo que, escolhido pelos céus descobre uma outra beleza, um outro bem, e uma outra verdade condizentes com o novo contexto:

Assim, reconhecendo com lucidez o risco que pairava sobre o mundo moderno, Camões investe seus esforços numa reconfiguração estética desse mundo a partir do evento inaugural da expansão marítima e, assim, reafirma os valores supremos do bem, da beleza e da verdade. (Barcellos, 2003, p. 92-93).

Como fruto dessa estética do bem, da beleza e da verdade, entendemos a representação do povo português na epopéia: bom por ser genuinamente cristão, do bem por professar o Cristianismo que prega a ação pelo bem em oposição ao mal, e verdadeiro por servir ao verdadeiro Deus, o Deus da verdadeira Igreja, a Católica; e por isso, merecedor de realizar obras grandiosas como as navegações marítimas dos séculos XV e XVI.

À narrativa da viagem de Vasco da Gama narra-se paralelamente muitas outras histórias: os chamados episódios. Estes possuem várias funções dentro da obra, como por exemplo, questionar e refletir sobre o presente de Portugal, sobre o descaso do atual governo para com o povo e sobre o descrédito do povo para com a honra do seu país. Além de recheada de episódios e de outras narrativas paralelas à narrativa principal, o texto também é um amálgama de discursos e reflexões. Sempre há interrupções na narrativa de Vasco da Gama para que sejam inseridos na estrutura formal da narrativa os discursos camonianos, quebrando a narrativa e a unidade épica, mas deixando claras as reais intenções do poeta. Os grandes discursos estão deslocados para fora da narrativa, estão no presente do autor servindo-lhe pedagogicamente como críticas aos seus contemporâneos. Chegamos aqui ao ponto principal do nosso estudo, o episódio do Velho do Restelo e muito do que pode ser entendido sobre a sua função se explica a partir do contexto da obra. Certamente, o Renascimento português foi muito mais técnico-científico e comercial que cultural. As corridas marítimas proporcionaram aos portugueses um grande avanço nas técnicas náuticas, o que possibilitou, também, a sua vantagem em relação aos seus vizinhos, igualmente, desbravadores. Mas, o país, dentre outros motivos, por problemas dinásticos e administrativos, viveu um curto período imperialista, gozando pouco tempo de riqueza e poder entra logo em crise e decadência. É justamente nesse período decadente – ainda que a exploração na colônia americana alcançasse índices significativos - que Camões escreve a sua obra maior. O fato de Camões está escrevendo sobre algo que já passou lhe dá a garantia de conhecer dados do passado e o presente como consequência desse passado. Por isso, a obra é recheada de reflexões acerca do presente decadente do país, como um exemplo para que a nação resolva os seus problemas e para que o povo português honre a nação. A figura do Velho do Restelo pode ser entendida como uma espécie de ferramenta didática para que os portugueses entendessem que o significado existente por traz da expansão da Fé e do Império.

O episódio está situado no final do Canto IV a partir da estância 94. No instante em que Vasco da Gama se prepara para partir em busca do seu destino, eis que surge na praia um personagem que incorpora antiteticamente as razões para que a viagem não seja realizada:

Mas um velho d'aspeito venerando,
Que ficava nas praias, entre a gente,
Postos em nós os olhos, meneando

Três vezes a cabeça, descontente,
A voz pesada um pouco alevantando,
Que nós no mar ouvimos claramente,
C'um saber só de experiências feito,
Tais palavras tirou do experto peito:
(Camões, 2002, C. IV, 94, p. 138)

Esse senhor que perambulava pela praia tem características bastante peculiares: primeiro, tem uma voz grave e forte; segundo, é de idade avançada. A idade lhe dá respeito e sabedoria e a voz grave e forte permite que as suas palavras cheguem até as náus e seja ouvida por todos com clareza. O discurso do velho é pessimista e profético. A sua intenção é alertar para o “erro português”, além de questionar a ambição e a loucura do povo lusitano: como o Rei pode deixar o país desprovido de tantos homens e riquezas, a mênça dos mouros perigosos, para empreender uma ação que desafia os deuses e a natureza?

Seu discurso, inicialmente, possui um óbvio caráter moral, denunciando as motivações ocultas sob a iniciativa do navegante em dirigir-se rumo ao Oriente. O desejo exacerbado por poder, a cobiça desenfreada, o anseio vaidoso pelas glórias deste mundo e a insensatez em arriscar a segurança da vida presente em nome de tais quimeras são postos impiedosamente a nu pelo ancião. A sua voz ecoa pela praia, chega aos ouvidos dos navegantes, porém permanece sem réplica. De acordo com a sua sabedoria, o velho antevê as desastrosas consequências individuais e coletivas de tal empresa: tanto em lágrimas pelos tormentos e perdas terríveis de vidas humanas como pela própria segurança da pátria portuguesa então acossada pelo perigo do invasor muçulmano, o preço há-de ser altíssimo. Se, são aventuras e oportunidades de demonstrar valor em expedições guerreiras, já o inimigo mouro constitui-se em motivo de sobra para satisfazer o anseio da nobreza portuguesa. Assim, nesta passagem, o ancião é a voz da sabedoria admoestando a geração mais nova a adotar o caminho do bom senso e da contenção frente aos desejos e às paixões. Sua lógica implacável evidencia que os bens que possam existir do outro lado do mundo não podem se comparar com uma existência pessoal tranqüila e com a segurança da pátria:

—Dura inquietação d'alma e da vida,
Fonte de desamparos e adultérios,
Sagaz consumidora conhecida
De fazendas, de reinos e de impérios:
Chamam-te ilustre, chamam-te subida,
Sendo dina de infames vitupérios;

Chamam-te Fama e Glória soberana,
Nomes com quem se o povo néscio engana!

—A que novos desastres determinas
De levar estes reinos e esta gente?
Que perigos, que mortes lhe destinas
Debaixo dalgum nome preminente?
Que promessas de reinos, e de minas
D'ouro, que lhe farás tão facilmente?
Que famas lhe prometerás? que histórias?
Que triunfos, que palmas, que vitórias?
(Camões, 202, C. IV, 96 e 97, p. 139)

Incapaz de deter o fluxo dos acontecimentos, porém, o velho do Restelo amaldiçoa o que se lhe afigura como a via certa para a perdição:

— Ó maldito o primeiro que no mundo
Nas ondas velas pôs em seco lenho,
Dino da eterna pena do profundo,
Se é justa a justa lei, que sigo e tenho!
Nunca juízo algum alto e profundo,
Nem cítara sonora, ou vivo engenho,
Te dê por isso fama nem memória,
Mas contigo se acabe o nome e glória.
(Camões, 2002, C. IV, 102, p. 140)

De mero denunciador dos erros e ignomínias humanos, o ancião do Restelo se torna, deste modo, juiz das circunstâncias e uma voz punitiva que tenta, em vão, impedir o que lhe parece tão nefasto. As palavras do Velho do Restelo são fortes e desafiadoras, um alerta, um último aviso. Todo esse discurso pessimista e profetizador do episódio do Velho do Restelo serve à narrativa de Camões como uma ferramenta para engrandecer ainda mais as conquistas portuguesas, pois mesmo com as profecias e pragas de um ancião os heróis portugueses realizam o sonho de chegar às Índias, vencem os perigos do mar e a vontade dos deuses em um ação heróica e emocionante.

Corpo Vivo, publicado em 1962 pela Civilização Brasileira, aborda a temática das guerras do mando e da posse da terra no sul baiano, num período marcado na história da Bahia pelos crimes e arbitrariedades cometidos pelo mando da terra, pela cobiça e pela ambição do homem em busca de poder e riqueza no cultivo do cacau. O cultivo do cacau dominou o sul da Bahia não apenas com o seu fruto doce, mas irônica e paradoxalmente, com o amargo do sangue humano derramado nas brigas pela posse da terra, e, assim, pelo aumento da riqueza e do poder. Em tal período, historicamente

situado na primeira metade do século passado, era comum a máxima repetida amiúde: “o cacau precisa de sangue para crescer”. Viviam-se, então, uma fase em que as antigas estruturas agro-exportadoras que caracterizaram a existência sócio-econômica do nordeste brasileiro encontravam-se em decadência. O lento início da industrialização deslocava o eixo econômico para o Sudeste e, neste contexto, o cacau representava uma espécie de canto do cisne das antigas glórias e opulências do nordeste escravocrata dos séculos passados.

A violência inaugura o romance com a brutalidade de um crime: o assassinato de uma família motivado por questões político-financeiras, em uma sociedade caracterizada pela lei do mais forte, pela cobiça da terra e pela busca do poder. Cajango, o “Corpo Vivo”, único sobrevivente da tragédia instaurada em sua família, recebe a herança maldita de vingar a morte dos seus, sendo adestrado para a crueldade, educado para matar sem compaixão e remorso, ouvindo dia-a-dia a sentença de seu destino, “quando crescer, se crescer, tem de matar os assassinos do pai”, e/ou a máxima dita pelo tio Inuri no meio da mata, “não pode viver quem não vive para vingar o pai e a mãe”, repetida insistentemente para que se fixe no espírito do único sobrevivente de uma família o desejo de fazer justiça com as próprias mãos. A narrativa adoniana é marcada, dentre outros, pela forte influência clássica que possui, e por isso, podemos entender a saga da vingança do herói Cajango como uma narrativa de tom épico.

Dentre os personagens do romance destaca-se uma figura singular, principalmente se pensarmos na influência clássica que a obra do autor possui. Trata-se de Hebe, anciã incompreensível, peregrina incansável a percorrer as matas de Camacã³, proferindo frases quase ininteligíveis. A personagem corresponde a uma dimensão do ideal arquetípico do ancião conforme vimos discutindo. A insanidade se apossa da personagem no instante em que ela presencia um duplo infanticídio perpetrado por um dos membros do bando de Cajango – terrível justiceiro que, à frente de um bando de homens violentos e cruéis percorre as matas da região à procura de vingança contra os homens que assassinaram a sua família quando ele era apenas um bebê. Desde então ela repete com frequência: “Mataram os passarinhos de Deus!”. Sua imagem de anciã de pele quase tão branca quanto as cãs que se lhe estendem até os pés, atemoriza os moradores da região e contribui para a construção de uma aura de misticismo e

³ Município do sul da Bahia

sacralidade em torno da personagem. Sua capacidade de profetiza evidencia-se na medida em que o enredo do romance se desenvolve pois a anciã, em determinado momento, vaticina: “– Ela avisou, muitas vezes, que essa mulher chegaria. – Quem? – Indagou o tropeiro. / – Hebe, a bruxa doida. (...) – Hebe disse que o fim começaria com uma mulher. Disse nas estradas, vomitando ódio...” (Aguiar Filho, 1962, p. 99).

Assim, tanto no velho do Restelo quanto em Hebe a ancianidade associa-se diretamente com a possibilidade do poder profético: no ancião lusitano, quando este antevê os graves infortúnios individuais e coletivos que sobrevirão às incursões portuguesas no além-mar, infortúnios tão magistralmente descritos na *História Trágico-Marítima* (1998) de Bernardo Gomes de Brito; em Hebe, quando a anciã revela a quem lhe queira ouvir que a guerra levada a efeito por Cajango e seu bando há-de encontrar um fim provocado pela presença de uma figura feminina. Ambos são vistos como figuras venerandas pela idade provecta em que se encontram. Todavia, duas cruciais distinções se afiguram entre as personagens: A primeira e mais óbvia tem caráter sexual: Hebe, em sua condição excêntrica, tangencia a imagem mítica da bruxa, da mulher feiticeira, negada pelas ordens cristã e racional de interpretação da realidade e co-partícipe de uma dimensão obscura, oculta, temida, demoníaca. Sua figura manifesta temores ancestrais acerca de faculdades e fenômenos sobrenaturais. E, de fato, a capacidade de predição conforme descrita no texto concretiza estes temores. A segunda distinção, associada de perto com a primeira, diz respeito à lucidez das personagens. O velho do Restelo é um indivíduo sensato: suas predições para um homem de bom-senso parecem de fato ajuizadas e coerentes. O desafio de afrontar mares, terras e gentes ignotos somente não amedrontaria um tolo, alguém de todo carente da devida capacidade de percepção. A previsão de Hebe e seu grito monocórdico de denúncia são ininteligíveis até que o fluxo da narrativa descortine os rumos que o destino traçou para os indivíduos envolvidos no jogo desumano em que vida e morte valem tanto quanto o mais insignificante fenômeno da natureza.

Deste modo, a anciã assume a condição de insana, de louca que vaga proferindo discursos desconexos. Não obstante, note-se, sua figura nada possui de risível: apesar de considerada como louca, há algo em sua pessoa que infunde respeito até mesmo nos homens bravos e endurecidos pela guerra impiedosa. Assim, é justamente esta condição ambígua de repositório das memórias, vivências e saberes acumulados pela coletividade

e de criatura aproximada das dimensões obscuras, ocultas, transcendentais da existência – aproximação proporcionada tanto pela associação temporal com a morte quanto pelo decréscimo dos potenciais da sanidade, da capacidade de interpretar o mundo racionalmente – que conferem ao ancião seu caráter peculiar. Assim, o velho do Restelo, homem e lúcido, impõe respeito pela sua sabedoria: as análises que faz se dão por inferências tiradas do real, ou seja, a partir de experiências e dados pode antever certos acontecimentos futuros, numa espécie de interpretação do real pelo fatos já ocorridos outrora; Hebe, mulher e “louca”, pelas suas faculdades sobrenaturais concernentes a si na obra, prevê o por-vir não com base em dados, mas, e acima de tudo, por uma espécie de experiência mística correlacionada à sua imagem de visionária agourenta, pois as suas premonições assustam pelo caráter nefasto que possuem.

Figura ambígua em si mesmo, transitando entre o passado na memória e o futuro previsível pela experiência ou pela percepção sobrenatural, desfruta o ancião de uma condição igualmente incerta no universo da literatura ocidental: venerado pela sabedoria, temido pelas faculdades e percepções sobrefísicas, digno de compaixão, objeto de desprezo e incompreensão, ao velho cabe um papel ainda a ser explorado e devidamente discutido e interpretado, tarefa à qual a presente análise espera ter contribuído brevemente.

REFERÊNCIAS

AGUIAR FILHO, Adonias. *Corpo vivo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

BARCELLOS, José Carlos. A Fé e o Império: uma leitura teológica de *Os Lusíadas*. *Revista Camoniana*, 3º série, Bauru – SP, v. 14, 2003.

BRITO, Bernardo G. de. *História trágico-marítima*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores/Contraponto, 1998.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, S/d.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. *Tópicos para a leitura de Os Lusíadas*. Lisboa: ed. Verbo, 2003.

O AUTO DA ÍNDIA EM UMA HISTÓRIA ESTRANHA!: A FARSA DE QUINHENTOS AOS TEMPOS D'AGORA¹

Wellington Gomes de Jesus - UEFS²

Sem dúvidas, o máximo índice de verossimilhança com a realidade humana, social, histórica trazida em um texto dramático permite ao expectador/leitor de qualquer época uma ditosa imagem textual e uma profunda imersão contextual através das obras várias que assim o permitam. E no teatro do dramaturgo português quinhentista Gil Vicente, a verossimilhança é encontrada como um dos vetores nucleares do gênero, a que esse chama por *Farsa*.

No teatro de Vicente, a farsa é o gênero que abarca um valor peculiar e que se diferencia entre todos, e como afirma Saraiva (1981 apud PEREIRA, 2003, p. 23) esta é a “designação empregada com mais critério”. Pode-se dizer ainda que o gênero farsesco divide-se em dois tipos: “aquela primeira em que nela acontece uma intriga – um nó e desenlace, uma situação que ponha a prova os tipos cômicos; a segunda as que se limitam à apresentação dos tipos, às vezes constituídos por série deles” (Saraiva, 1981, p.71). As obras vicentinas que bem exemplificam essa última assertiva são *O Juiz da Beira* (1525) e *O Clérigo da Beira* (1526); a título de ilustração daquela, *O Auto da Índia* (1519), obra que se vai analisar e expandir neste texto, a fim de tocar ecos já encontrados ao longo dos tempos.

O poder criativo e o argumentativo de Gil Vicente no *Auto da Índia* vão, certamente, para além do texto escrito, e como é pertinente aqui dizer, nos permite sobreolhar aquela sociedade de Quinhentos, tangendo seus valores morais, religiosos e sociais, e transmigrar toda característica do fazer dramático vicentino para também apontar, denunciar, punir no fazer dramático no século XX, no teatro nordestino do dramaturgo Araylton Alexandre Púbio.

¹ Comunicação apresentada no XXII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa: Memórias, Trânsitos e Convergências. Salvador, Bahia: UFBA, set. 2009.

² Graduando em Letras com Língua Espanhola. Bolsista de Iniciação Científica PROBIC/UEFS do Projeto de Pesquisa “Presença do Teatro Ibérico na Dramaturgia do Nordeste”.

Esse diálogo entre épocas – o teatro vicentino no séc. XVI e o publicano no Nordeste do Séc. XX – demonstra que a presença de um sobre o outro é bastante real, particularmente no diálogo entre o *Auto da Índia* e *Uma História Estranha!*.

Utilizando-se das características do primeiro tipo de farsa, estabelecida por Saraiva, pode-se dizer que o *Auto da Índia* “cumpre de forma exemplar, os requisitos que têm sido apontados, em termos gerais, como configuradores do gênero farsesco” (Pereira, 2003, p.23), salvaguardado ainda pelo argumento inicial da peça, em que o próprio Vicente se refere ao *Auto da Índia* como a sua primeira obra farsesca.

Em se tratando de um enredo de atualidade, *Índia* quebra diretamente a tradição dos autos, quase sempre atrelados à ocasião do natal, nascimento de príncipes, festas, solenidades etc., e “representa as aventuras da família, com figuras que falam em redondilhas e fazem rir. Pela primeira vez representa a mulher [...]” e também “pela primeira vez, usa a língua portuguesa” (MATEUS, Osório, 1979). O *Auto* é composto por cinco personagens, e narra de forma particular a história da expansão portuguesa para o Oriente. Inicia-se a farsa quando a personagem Ama recebe a notícia de que seu Marido está para partir numa armada para as Índias. Em seguida recebe uma notícia contrária de que ele talvez não mais viajasse. A Ama que junto ao Marido parecia casta e fiel, em verdade não fazia menor questão da presença dele:

AMA Certo he que bem pequenos
 são meus desejos que fique. (p, 314)

Esta fala permite-nos inferir sobre o desejo implícito do dramaturgo em direcionar o olhar do espectador para a incoerente conduta da Ama. Conduta essa que vale à sutil ironia, através de recurso lingüístico, com que Mestre Gil prepara a atenção do espectador/leitor para perceber a verdadeira índole daquela. Segundo Marcio Muniz, a respeito do uso dessa linguagem de “entrelinhas”:

[...] vale referir à significação particular dada aos nomes das personagens nos dois dramaturgos [Gil Vicente e Antonio José da Silva]. Diversos foram os críticos que chamaram atenção deste recurso em Gil Vicente, em particular na constituição das personagens *alegóricas* e das personagens *tipos*. Mas não só, basta lembrarmos a ironia de que se investe o nome da Ama do *Auto da Índia*, cuja infidelidade amorosa em relação ao seu marido embarcado para as Índias contrasta comicamente com o nome que lhe dá Gil Vicente, D. Constança. (Muniz, 2006, p. 187)

É a Ama, ou melhor dizendo, Constança a personagem central do *Auto da Índia*; peça chave de sustentação de toda a trama da farsa, dotada de forte poder argumentativo revelador do quão grande é a sua “astúcia e o seu poder de dissimulação; Constança é o agente ideal para fazer despertar situações de ‘engano’ que acabam por suscitar o riso” (Pereira, 2003, p.25).

Tamanho poder de dissimulação e engano mostra também a personagem Cordélia, em *Uma História Estranha!*, de Araylton Públio, Cordélia passeia por um ambiente moderno, mas conservador, um tanto distinto da sociedade conturbada em que vivia Constança, cujo período de transição entre o fim da Idade Média e início do Humanismo muito influenciou aquela farsa de Gil Vicente. Constança é a imagem da mulher infiel, que de alguma forma ilustra as conseqüências e o contexto do período dos Descobrimentos. Veja-se que, enquanto estava fora o marido, Constança longe dos olhos punitivos desse, permitia-se flertes e visitas de outros homens em sua casa, no caso de Lemos, requerido a que falasse baixinho para não chamar atenção da vizinhança – olhos que podem representar aqui a moral social que Constança também pretende ludibriar. Diferentemente se comporta Cordélia, que independe da ausência do marido Zé da Silva para consumir sua infidelidade. A traição ao marido ingênuo acontece dentro da própria casa, no escritório particular que serve à Intendência. Com o argumento de resolver alguns assuntos políticos de interesse do município de Juazeiro – cidade onde se passa o drama –, Cordélia e Gavião, secretário particular do intendente, encontram-se inúmeras vezes por dia:

GAVIÃO	Pois agora é minha cobra que tá querendo se emburacar...
CORDÉLIA	Vamos com calma, se não o povo aí fora toma tenência.
GAVIÃO	Depois de me deixar nervoso, a sinhá inda me pede paciência? (...)
CORDÉLIA	Tu não dispensa meu xamego, né moleque? Mas vai ter que suar muito pra acender o meu fogo. Tu é que ficou me atazanando com essa estória de mágico e de cangaceiro. Agora implore, berre, fungue no meu cangote. Mas não tem cão que me faça entrar no frete.
GAVIÃO	Nem se eu pedir ao capeta pra abrir tua xoxota?
CORDÉLIA	Tu não disse que era macho o bastante pra botar a tranca? Prove se é verdade ou se é garganta. Quero ver se tu me agarra a força. (...)
CORDÉLIA	Me solta, Gavião. Já chega! De qualquer forma, estamos no gabinete da Intendência.
GAVIÃO	Por isso mesmo. Que mal pode acontecer aqui, minha querência?

Se Constança tenta manter-se incólume à desgraça moral, não permitindo que seus flertes sejam vistos pelos vizinhos, Cordélia, que não necessita fazê-lo, mantém um comportamento indiferente, agressivo com Gavião, toda vez em que as personagens envolvidas no triângulo – Cordélia, Gavião e Zé da Silva – dividem a mesma cena, ação que revela a má conduta moral de Cordélia.

Veja-se que o *Auto da Índia*, distingue-se e muito de outras obras vicentinas. A farsa traz um enredo simples, desenvolvido por cinco personagens, Ama, Moça, Castelhana, Lemos e Marido. A trama foi tão bem tecida por Gil que até

[...] “mesmo o trabalho de composição das personagens é orientado no sentido de criar verdadeiros simulacros de seres humanos, com seus hábitos, as suas ocupações, as suas relações afectivas a tal ponto que muitas vezes julgamos estar a assistir a cenas do quotidiano de um qualquer núcleo ‘familiar’[...]” (Pereira, 2003, p. 24).

Tamanha é a semelhança de *Uma História Estranha!* com o *Auto da Índia*, que aquela compõe igualmente sua trama de cinco personagens, José da Silva, Cordélia, Senhorinha, Gavião e Mágico – lembrando que ambas marcam números idênticos de personagens femininas e masculinas. Tal número de personagens e ambiente se forma para apontar, entre vários temas possíveis de serem reconhecidos em *Índia*, a infidelidade de Constança e a ascensão financeira do Marido.

O diálogo entre Constança e o Castelhana, logo que esse toma conhecimento da ausência do Marido de Constança, parece de fato principiar todo arsenal de mentiras, dissimulações, inteligência e astúcias daquela. Numa casa lisboeta cuja “janela dava para os quintais e escada para a rua” (MATEUS, Osório, 1979) escuta-se uma voz que chamava de fora, e ao mesmo tempo alguém que sobe pelas escadas, na indagação de Constança “(...) Quem sobe per essa escada” (p.316), depara-se com um desconhecido, o Castelhana:

CAS.	Paz sea en esta posada
AMA.	Vós sois? Cuidei que era alguém.
CAS.	A según eso soy yo nada.
AMA.	Bem, que vinda foi ora esta?
CAS.	Vengo aquí en busca mía, Que me perdí en aquel día Que os vi hermosa y honesta, Y nunca más me topé. Invisible me torné, Y de mí crudo enemigo; El cielo, imperio, es testigo

Que de mi parte no sé.

Y ando un cuerpo sin alma
un papel que lleva el viento
un pozo de pensamiento
una fortuna sin calma.
Pese el día en que nascí
vos y Dios sois contra mí
y nunca topo el diablo.
Ríes de lo que yo hablo? (p. 316)

O discurso do Castelhana mostra-se deveras apaixonado, mas se vê incoerente quando não logra o objetivo de ter Constança rendida aos seus galanteios. Em verdade, sabendo que não estava em casa o Marido da Ama, quis tirar proveito da beleza física e moral além da boa situação financeira dessa. Pereira completa:

Não nos parece difícil reconhecer no discurso do Castelhana, por tudo quanto foi dito, uma incisiva paródia ao uso, excessivo e inconsequente, de certas convenções em que assentava a linguagem poética do amor e, por extensão, ao tipo de indivíduo que, por norma, perfilhava semelhante estratégia de criação e de sedução (2003, p.29).

E não somente o Castelhana, Juan de Zamora, queria aproveitar-se da inconstante Constancia, mas também Lemos, um antigo namorado dessa, que por vez leva a melhor sobre o Castelhana, talvez porque os portugueses saibam melhor seduzir do que aqueles, como Márcio Muniz traz, quando diz de Juan de Zamora ser “seguido, nas tentativas de obter o amor da volúvel Constança, pelo português Lemos, revelando que o caráter sedutor não é privilégio dos castelhanos, ao menos, na visão de Gil Vicente” (Muniz, 2005, p. 84).

Os ecos vicentinos no teatro de Araylton Públio são demasiado reais. Afirma Maria Theresa Abelha Alves que tais ecos resultam da senda da farsa ou da comédia sentimental. Um dramaturgo jovem, Públio não buscou economizar palavras para expressar sua crítica sagaz, tal como Gil, contra os falsos valores sócio-morais e éticos que ostentava a sociedade de seu contexto, e como afirma Alves (2003, p. 249), esse dramaturgo nordestino, “traz para o palco valores que a sociedade sertaneja preserva ou julga preservar, abordando temas como defloração de donzelas e adultério feminino, que já havia sido problematizado pelo palco vicentino”, o que deixa mais próximos as obras dos dois dramaturgos. Além do mais este eco torna-se mais visível ainda na linguagem, haja vista coloquialismo e seus aforismos, frases feitas, provérbios, como

traz este diálogo entre Gavião e Cordélia a respeito de quem havia de fato deflorado a Senhorinha:

- CORDÉLIA Sua acusação é muito grave. Carece de ser apurada... e que explicação o Sr. tem para a tal bainha de facão?
- GAVIÃO Aquele infeliz é cheio de truques. Digo isso porque, quando acordei, a bainha já tinha sumido como se nunca tivesse existido. Dela só sobrou o esterco que ele mandou buscar. Aquele filho de uma ronca-e-fuça!
- CORDÉLIA Esfrie a moleira meu machinho. Também não vou com a cara do miserável. Mas nosso Intendente é doidinho por ele, e uma acusação tão séria merece cautela. Vamos juntar as provas primeiro, depois a gente desmascara o embusteiro. Só não entendo que jeito ele deu pra seduzir aquela atoleimada.
- GAVIÃO Foi ele, Iaiá. Foi ele sim. Enganou a pobre da menina e passou-lhe o facão. Depois se arrependeu e inventou aquela confusão
- CORDÉLIA Nada! Vai ver foi mesmo um cangaceiro arretado, com fome de xibiu novo, seco pra dar uma furada na primeira donzela. E todo mundo sabe que a desmiolada tem a mania de ficar até altas horas com a janela arreganhada. Em buraco fechado cobra não entra. Nisso tudo ela é maior culpada.

Pense-se que *Índia* explora “não só a vertente da infidelidade conjugal, como também a cobiça que move o marido e que faz com que este seja na linha do que se verifica em muitas outras peças do teatro medieval” (Pereira, 2003, p. 35), castigado. Assim também foi Cordélia que pretendia administrar a intendência enquanto seu marido, o Zé da Silva, chorava as mágoas pela perda da filha que ora era santa e lhe traria progresso à Intendência, ora era filha traidora que subverteu os valores da família e foi expulsa de casa junto com o Mágico. O próprio Zé da Silva demonstra o quanto o poder revela a verdadeira condição da alma externa, capaz de esquecer a filha – expulsa de casa – em troca da visita de um sheik árabe que traria o grande e esperado progresso à Juazeiro, mal sabendo ele que se tratava do plano da Senhorinha e o Mágico, desfazerem uma série de equívocos e enganos, para punir de uma vez por todas as más feitorias da dupla Cordélia e Gavião.

Nos instantes finais da peça, Constança se mostra tão dissimulada quanto no início das cenas e chega a torcer pela permanência do Marido nas Índias:

- AMA Mas que graça, que seria,
se esse negro meu marido
tornasse a Lisboa vivo
Pera minha companhia!
Mas isto nam pode ser;
Qu’elle havia de morrer
samente de ver o mar.
Quero fiar e cantar,
Segura de o nunca ver. (p.324)

O riso é de certo inevitável quando regressa o Marido de Constança, tamanhas são as mentiras e enganos que aquela personagem feminina dissimula, assim como afirma Pereira (2003, p. 29) dizendo “do contraste entre o agora dito e o antes feito resulta um inevitável efeito de comicidade, porque a cada suposta provocação invocada por Constança contrapõe o espectador, no seu espírito, as imagens da infidelidade cometida”.

Assim, os finais felizes se desfecham. Constança e o Marido que caminham de mãos dadas no cais, como se nada houvera acontecido, enquanto um licor de tâmaras dá um fim mágico às dissimulações e mentiras de Cordélia e Gavião abrindo espaço a um final feliz, e mais afirmar que, Gil Vicente permanece ainda influenciando a obra de muitos autores, até a contemporaneidade, por que ele é de todos os tempos, como afirma Maria Theresa Abelha Alves.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Maria Theresa Abelha. *Gil Vicente no nordeste brasileiro*. 500 anos depois. Lisboa: IN/CM, v. 2, 2003, p. 241-252.
- MATEUS, Osório. Introdução, edição e notas: o “Auto da Índia” de Gil Vicente. In: *Gil Vicente*: todas as obras. Lisboa. 1979. CD-ROM
- MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. De Castela... casamento. Festa e política no teatro de Gil Vicente. In: Tobias Brandenburg, Henry Thorau (Hrsg./Eds.): *Portugal und Spanien: Probleme (K)einer Beziehung*. Sonderdruck: PETER LANG, 2005, p. 79-91.
- MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. *Dois autores em cena*: o diálogo entre António José da Silva, o Judeu, e Gil Vicente. In: Sheila Diab Maluf & Ricardo Bigi de Aquino (Orgs.): *Dramaturgia em cena*. Maceió; Salvador: EDUFAL e EDUFBA, 2006, p. 177-191.
- PEREIRA, Paulo Silva. *Auto da Índia*: o(s) sentido(s) do texto e o alcance do contexto. Ensaios vicentinos. Coimbra: Escola da Noite, 2003, p. 21-36.
- PÚBLIO, Araylton A. *Uma História Estranha!*. Feira de Santana: Ed. do Autor, 2000.
- SARAIVA, António José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. 3.^a Ed., Lisboa: Livraria Bertrand, 1981.
- VICENTE, Gil. *O Auto da Índia*. Obras de Gil Vicente. Porto: Lello & Irmão Editores, 1965, p. 313-328.

GASTÃO CRUZ: MEMÓRIA E MOVIMENTO

Zaira Mahmud - UFF*

A imaginação é feita como você
trabalha a memória.
Antonio Lobo Antunes

A poética de Gastão Cruz, poeta contemporâneo português e crítico literário, é o objeto de nossa pesquisa de Mestrado em Literatura Portuguesa. Para *corpus* desta análise, escolhemos trabalhar seu primeiro livro *A Morte Percutiva* (1961) e um dos mais recentes, *Rua de Portugal* (2002). Desejamos fazer um estudo comparativo da construção poética dessas duas obras, detendo-nos, porém, no livro *Rua de Portugal*. Esse estudo será desenvolvido a partir da reflexão teórica sobre paisagem do ensaísta francês Michell Collot, enfatizando-se a temática da memória e do movimento.

Em *A morte percutiva*, como o próprio título sugere, tem-se “morte como doença e como o nome de um tempo”¹. É interessante pensar em percutividade – o som se propagando, o ressoar do movimento – como o registro de um tempo de morte. Esse livro foi publicado num conjunto de plaquetes que ficaria conhecido como “poesia 61”, marcando um momento de diferença na linguagem poética até então dominante. Também esse ano, em Portugal, seria emblemático de uma década em que o país vivenciou o acirramento da ditadura e da questão colonial.

Por outro lado, em *Rua de Portugal*, tem-se um tempo que não se restringe à duração, ou a marcação de determinada época, mas é a mescla de passado, presente e futuro. Há um tempo materializado na linguagem do poema, registrando os efeitos de experiências movimentadas pelo processo mnemônico.

Desejamos, portanto, neste estudo comparativo, mostrar a construção poética de dois momentos distintos, a partir do modo como as memórias presentes em *Rua de Portugal* sugerem os tempos de *A morte percutiva*, constituindo um movimento de

* Mestranda de Literatura Portuguesa no Programa de Pós-Graduação em Letras (Universidade Federal Fluminense – UFF)

escrita para nos fazer compreender melhor a questão da subjetividade na poética de Gastão Cruz.

O livro *Rua de Portugal* é dividido em quatro partes – “Retratos”; “Rua de Portugal e outros lugares”; “O vocábulo tempo” e “A Norma da Desordem” – composta cada uma delas por um grupo de poemas em quantidades variadas, totalizando, no livro, cinquenta e oito poemas. Já o título reflete experiências do poeta, pois traz lembranças da concreta e existente Rua de Portugal de sua biografia².

Percebemos que o eu-lírico, ao transpor o que ele experimentou para a obra, como se observa no referido livro e nos poemas como “Rua de Portugal”, “Algarve”, “Por cima do atlântico”, “Comboio para o Porto”, “Luz do Leblon”, “Em Ouro Preto”, entre outros, destaca espaços referenciais para constituir uma paisagem textual. Por meio do olhar, filtra imagens do mundo concreto como casas, árvores, rochas, água, que são recorrentes por toda a obra, atribuindo-lhes novos sentidos, ou seja, construindo estruturas de sentidos que nomeamos como paisagens. Considerando como suporte teórico os estudos de Michel Collot acerca da paisagem como a relação entre uma imagem do mundo, uma imagem do sujeito e uma construção de palavras³, notamos que não se trata de descrever um espaço real, mas seguir configurações subjetivas, resultado de uma experiência perceptiva diante de um determinado espaço. Sendo assim, é interessante ressaltar o movimento que se faz pelo olhar diante dessas imagens que constroem a paisagem. E, é justamente esse movimento realizado pelo poeta, por meio da linguagem, que será analisado na obra.

Em “Demasiados mortos para a minha memória / O dia está aí um projector nos rostos que repetem cenas, deslocando-se entre os móveis polidos pelos anos e as árvores com falas retardadas [...]”⁴ – versos do poema “Em tempo alheio” – compreendemos que há uma tensão entre os tempos presente e passado e também uma necessidade no eu-lírico de marcar a presença de uma rotina, de um cotidiano inútil que o dia projeta no rosto das pessoas. Os elementos “móveis polidos” e “árvores” são escolhidos, pois ratificam um movimento de retorno ao passado em que as cenas são repetidas, imprimindo nesses “signos” um ponto de vista subjetivo. Para Henri Bergson, a memória é esse deslocamento da percepção como apontamos no referido poema.

Não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas

indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens.⁵

É importante lembrar que, segundo Michel Collot, a paisagem “permite ao artista exprimir por meio de uma imagem de mundo seus sentimentos mais íntimos e suas emoções face ao cosmos.”⁶ Sendo assim, podemos considerar que as imagens selecionadas pelo poeta adquirem um caráter paisagístico ao materializarem as emoções implicitamente inseridas nas escolhas subjetivas.

Se a memória é o modo de organização do espaço e do tempo, como observamos nos versos do poema “Em tempo alheio”, temos no cenário de retorno do eu-lírico uma paisagem projetada na memória, pois no momento em que ele retorna ao cenário, a imagem encontrada é uma paisagem, porque, além de ter sido selecionada pelo eu-lírico – processo de filtragem – essa imagem ganhou uma nova significação por meio de um olhar subjetivo. “Não há quem sobreviva a ninguém no cenário”⁴, porque ninguém é capaz de sobreviver ao tempo, todos morrerão um dia. Tudo se torna presença marcante como os objetos mais rotineiros da casa, por exemplo, tornando-se referentes diretos das situações vivenciadas. Os móveis da casa guardam memórias, pois testemunharam “uma rotina inútil de falas retardadas”⁴, sendo o indício de que em algum momento houve nessa casa uma história de vida cotidiana. Nos versos: “Deixastes toda a esperança vós que entrastes na memória.”⁴, verificamos que no momento em que o eu-lírico decide se transportar para outro tempo e de experimentar, pela memória, os efeitos desse passado, ele abandona a esperança, vivencia o sofrimento. Se prestarmos um pouco mais de atenção, perceberemos que o poema “Em tempo alheio” está inserido na parte “O vocábulo tempo” – forma de materializar o tempo em palavras. Trata-se de um tempo que não se restringe a uma duração. O tempo se faz linguagem à medida que é transposto para a escrita poética. Os espectros desse outro tempo apresentam suas marcas, seus fantasmas que, mesmo em sua abstração, são materializados nas imagens.

Meu corpo é, portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira e devolver o que recebe.⁷

Diante disso, vale ressaltar que o deslocamento dessa percepção – a memória – se faz por meio da linguagem e se volta para um tempo de aparente silêncio.

Retornamos, portanto, ao tempo de *A morte percutiva*, em que se destaca a ditadura de Salazar que silenciou Portugal, deixando grande parte da população sem acesso às informações, sejam elas políticas, culturais e sociais, apropriando-se da literatura de maneira favorável ao regime. Essa mesma ditadura não conseguiu impedir a manifestação de uma escrita poética que apontava, por meio da intensificação dos significantes, a degradação de um tempo. Gastão Cruz, por sua vez, encontrou na linguagem poética um meio de expressar os vazios, o silêncio e o cerceamento de uma época marcada por conflitos e repressões, optando pela depuração linguística e seus efeitos, o que demonstra sua relação diferenciada com o real e seu modo peculiar de conceber a palavra poética.

As escolhas lexicais do poeta em *A morte percutiva* sustentam o que poderíamos chamar de uma poética nominal, isto é, com o domínio do substantivo e poucas adjetivações, uma vez que a emoção precisou ser contida, pois a linguagem poética manifestava em si mesma – no corpo da palavra – o cerceamento da expressão, a vivência de um tempo opressivo.

Nos versos do primeiro poema de *A morte percutiva* “Cobalto nos faróis / no azulado zinco dos cabelos / no calor ampliado das axilas / nas vértebras arando o pavimento [...]”⁸, por exemplo, percebemos que o poema se apresenta como o reflexo de um olhar em movimento, como se uma câmera enfatizasse exatamente uma paisagem rarefeita de fragmentos projetada numa tela. Por mais que o sujeito lírico não esteja perceptível de forma explícita no texto, notamos a presença de um olhar que realiza um movimento e ressalta essa atmosfera. A presença do corpo em decadência é constante de modo que “nas vértebras arando o pavimento”⁸ percebe-se que a morte permeia o verso, uma vez que a estrutura do corpo – vértebras – “aram” o cimento. É interessante ressaltar que o corpo, neste contexto, não serve nem como nutriente ao solo, pois este solo é “pavimento”, isto é, constituído de cimento, estando incapaz de receber algum nutriente, ou seja, impossibilitado de revitalizar-se. Assim, não há possibilidade alguma de realizar o movimento do ciclo da vida. E também este mesmo corpo, ao ser misturado às matérias inorgânicas como os metais “Cobalto” e “zinco”, ganha a condição de resto, de finitude extrema, sendo incapaz de “arar” o solo e impossibilitando uma esperança. Esse corpo não retorna à vida. Notamos que tudo que não tem vida como os metais – o inanimado – tocam o animado levando à morte. Foi por meio desse corpo que o poeta escolheu falar do mundo.

Convém lembrar que, no verso “Uma casa morreu”, do poema “Litania para uma casa” de *Rua de Portugal*, o movimento se faz de forma contrária, pois o eu-lírico parte de um elemento concreto como a “casa” e ao personificá-la, ele a percebe como uma paisagem. Ao atribuir a ela traços humanos, percebemos que foi estabelecida por um ponto de vista subjetivo. Há, portanto, um movimento em que algo inanimado se anima em imagem e posteriormente morre, comprovando o quanto essa “casa” é memória, está na imaginação, deixando de ser um dado denotativo. Somente a linguagem é capaz de permitir a existência desta “casa” no poema, que se faz através desse movimento da memória.

Sendo assim, entendemos que, enquanto no livro *Rua de Portugal* é por meio da memória que configuramos a paisagem e essa relação cria uma certa subjetividade, feita pela/na linguagem, em *A morte percutiva*, temos um olhar que se faz sobre aquele tempo em que não é possível fazer-se ouvir a voz livre do sujeito lírico. Retornando ao primeiro poema, nos versos “O contacto cruzado e celular dos ouvidos no vácuo/ a esfera de sangue nivelada à distância dos poentes da terra / o impossível fixo das marés/ o mar / e a lua vazia de folhas e animais”⁸, observamos que não se afirma na linguagem um sujeito em primeira pessoa, mas a presença de um olhar sobre corpos, um olhar em movimento traçando uma paisagem de solidão e de ruína.

Nesse mesmo poema, “O movimento do suor no ar/ o cansaço nos troncos e no sol / a terra / o fumo os ascensores os incêndios / a suspensão dos astros sobre a noite”⁸. Novamente, notamos que o corpo, “O movimento do suor no ar”, é o elemento utilizado para mostrar o dilaceramento.

Segundo Michel Collot, em *O sujeito lírico fora de si*,

É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, abraçando-a e sendo por ela abraçado. Ele abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa. Ele é, simultaneamente, vidente e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão do outro, corpo próprio e, entretanto, impróprio, participando de uma complexa intercorporeidade que fundamenta a intersubjetividade que se desdobra na palavra, que é, para Merleau-Ponty, ela mesma, um gesto do corpo. O sujeito não pode se exprimir senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento, mas que permanece um corpo estrangeiro.⁹

Na segunda estrofe do último poema de *A morte percutiva*, “Dorme-se e apodrece o pesadelo/ o sol nunca existiu e o resto é lodo/ temos a boca aberta ao

desespero/ e do choro jamais alguém falou”¹⁰, verifica-se uma linguagem de dor, de espanto, de desolação.

A sintaxe fraturada é uma forma a permitir a hipótese de que, sobre uma superfície de frases quebradas, a morte confunde corpos (humanos) e ‘corpus’ de imagens num mesmo organismo, a um tempo paralisado e pulsante.”¹¹

Em *Rua de Portugal*, a primeira parte se intitula ‘Retrato’, e esse vocábulo nos sugere que o tempo, também, está paralisado, emoldurado, conforme observamos na citação anterior de Jorge Fernandes da Silveira. É claro que precisamos considerar que um retrato apresenta delimitações e que nos remete ao cruzamento de tempos, entretanto, isso se faz na perspectiva de um olhar. Vale ressaltar, no poema “Retrato mudado”, incluído no referido subtítulo, que os verbos do primeiro e quarto versos, “Era exacto o retrato” e “É exacto o retrato”¹², apontam para um movimento no tempo. É interessante que tanto o retrato do passado quanto o do presente são adjetivados como “exacto”, o que parece exprimir a expectativa de exatidão formal e temática almejada pelo poeta. Além disso, o verbo *ser* inicialmente conjugado no pretérito imperfeito “era” e, em seguida, articulado no presente “é” gera uma movimentação temporal no interior do poema, possibilitando ao eu-lírico a tentativa de resgate da “face resguardada”. Embora esse retrato seja aparentemente diverso, transporta a singularidade da experiência subjetiva de cada tempo. Nos versos “É exacto o retrato/ Diverso mas/ idêntico à face resguardada”¹², percebemos que o paradoxo mencionado anteriormente se fez porque o olhar do sujeito para o retrato se deu em tempos distintos e que, a partir da percepção do eu-lírico, esse retrato, embora seja idêntico à face, também é diferente, pois os tempos se distanciam. Diante disso, sugerimos que o movimento pelo tempo que se faz no decorrer do poema, reflete, também, um movimento na percepção do eu-lírico, imprimindo ao retrato a definição de paisagem. Segundo Paul Ricoeur, “é percebendo o movimento que percebemos o tempo; mas o tempo só é percebido como diferente do movimento quando nós o ‘determinamos’, isto é, quando podemos distinguir dois instantes, um como anterior, o outro como posterior”¹³.

Embora espacialmente o ‘retrato’ seja delimitado, o poeta mostra que, de algo fixo e preso, pode-se constituir um corpo aberto que, por meio da memória, movimentasse. Tem-se, portanto, o poema como uma paisagem de memórias.

“Na poesia”, percebe-se claramente que a paisagem é moldável, espaço plástico. A percepção permite ao indivíduo fazer dela um lugar para si e não um lugar-comum. “Na poesia procuro uma casa onde o eco existe sem o grito que todavia o gera”¹⁴. O vocábulo “casa” – local de habitação – representa uma paisagem, pois é uma percepção do eu-lírico como sujeito. Segundo Bachelard, a casa fornece-nos “simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens”¹⁵, o que demonstra o movimento perceptivo ativado por essa imagem. Nota-se que o poeta trabalha arduamente com o significante como numa verdadeira “rede silábica”¹⁶ que requer talento, trabalho árduo, apurado, domínio estético, uma vez que ele consegue extrair uma linguagem, ainda que seja um eco.

“Rua de Portugal”, poema que dá título ao livro, inserido na parte “Rua de Portugal e outros lugares” apresenta, já no seu primeiro verso, uma situação de perda: “Já não existe a casa vinte”¹⁷. É interessante a forma como o eu-lírico lida com a ausência. O vocábulo “casa” mais uma vez é visto como paisagem. Neste contexto, percebemos, na relação de movimento e memória, o trabalho sobre a imagem da casa, unindo fixação de um olhar, mobilidade de uma escrita: “a luz criava como uma onda a casa sobre o mar”¹⁷. Notamos que o poema tenta fazer perdurar o que está perdido, uma vez que o verbo no pretérito imperfeito “criava” evidencia que o passado não está concluído, mantendo essa ausência em movimento contínuo no presente.

Nesse livro mais recente, observamos que há uma afirmação evidente da subjetividade, já que o sujeito lírico se evidencia como organizador do sentido do poema. Ele se torna claramente presente na linguagem através de formas verbais tais como: “minha”, “quero”, entre outras. Contudo essa presença se dá igualmente de maneira sutil, na depuração das emoções, com o poeta excluindo o que é excessivo para eleger as imagens fundamentais. Sendo assim, o sujeito em Rua de Portugal constitui uma obra de tempo, de liberdade de imagens, enquanto em A morte percutiva, a rasura da subjetividade era a necessidade de um tempo igualmente de silêncio.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antônio Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. – 1ª ed. – SP: Abril cultural, 1974.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. – 3ª ed. – SP: Martins Fontes, 2006.

COLLOT, Michel. "O sujeito lírico fora de si". Trad. Alberto Pucheu. In: *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, 7 Letras, ano VIII, n. 11, pp. 165-177, 2004.

_____. "La notion de paysage dans la critique thématique" In: ____ (org.). *Lês enjeux du paysage*. Bruxelles: Oyzia Ousia, 1997.

_____. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris: José Corti, 2005.

CRUZ, Gastão. *Poemas Reunidos*. Publicações Dom Quixote. Lisboa, 1999.

CRUZ, Gastão. *Rua de Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

MARTELO, Rosa Maria. *Vidro do mesmo Vidro – Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras, 2007.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal Maio de Poesia 61*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

NOTAS

¹ SILVEIRA, 1999, p. 27

² Rua de Portugal, na biografia do autor, consiste na rua em que o autor residiu.

³ Collot, 1997, p.194

⁴ CRUZ, 2002, p. 61

⁵ BERGSON, 2006, p. 30

⁶ COLLOT, 1997, p. 195

⁷ BERGSON, 2006, p. 14

⁸ CRUZ, 1999, p. 37

⁹ COLLOT, 2004, p. 166

¹⁰ CRUZ, 1999, p. 44

¹¹ SILVEIRA, 1986, p.129

¹² CRUZ, 2002, p. 13

¹³ RICOEUR, 2007, p. 35

¹⁴ CRUZ, 2002, p. 27

¹⁵ BACHELARD, 1974, p. 357

¹⁶ Expressão utilizada pelo poeta no poema "Rede".

¹⁷ CRUZ, 2002, p.28