ANAIS DO

24º CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRAPLIP

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA

Experiência, pobreza, tradição e (re)apropriação nas Literaturas de Língua Portuguesa

"O que a contemporaneidade revela sobre a lusofonia"

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS - 2013

Expediente

ABRAPLIP
Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa

XXIV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa
Tema: Experiência, pobreza, tradição e (re)apropriação nas Literaturas de Língua Portuguesa
Campo Grande – Mato Grosso do Sul – Brasil – 20 a 25 de outubro de 2013

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO – EM ESTUDOS DE LINGUAGENS – CCHS – UFMS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO – EM LETRAS – CPTL (Campus de Três Lagoas) – UFMS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – UFMS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL – UFMS
UNIVERSIDADE CATÓLICA DOM BOSCO – UCDB
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL – UEMS
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA

DIRETORIA ABRAPLIP – Biênio 2012-2013
Presidente: Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos – UFMS/CNPq
Vice-Presidente: Prof. Dr. Otávio Rios Portela – UEA
Primeiro-Secretário: Prof. Dr. José Batista de Sales – UFMS
Segundo-Secretário: Prof. Dr. Jorge Valentim – UFSCar
Primeiro-Tesoureiro: Prof. M. Sc. Wellington Furtado Ramos – UFMS
Segunda-Tesoureira: Profa. Dra. Lucilene Soares da Costa – UEMS
Primeira-Secretária-Adjunta: Profa. Dra. Germana Maria Araújo Sales – UFPA/CNPq
Segundo-Secretário-Adjunto: Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo - UnB

COORDENADORES DOS NÚCLEOS REGIONAIS

a) Região Sul 1 (RS e SC): Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian (UFRGS) e Prof. Dr. Pedro Brum Santos (UFSM/CNPq)

b) Região Sul 2 (SP, PR e MS): Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez (UEM) e Profa. Dra. Elizabeth Maria Azevedo Bilange (UFMS)

c) Região Sudeste 1 (RJ e ES): Prof. Dr. Sílvio Renato Jorge (UFF/CNPq) e Prof. Dr. Sérgio Nazar David (UERJ/FAPERJ)

d) Região Sudeste 2 (MG, TO, GO): Profa. Dra. Kyldes Batista Vicente (UNITINS) e Prof. Dr. Osmar Oliva (UNIMONTES)

e) Região Nordeste 1 (BA, SE e AL): Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (UFBA/CNPq) e Prof. Dr. Adriano Eysen Rego (UNEB)

f) Região Nordeste 2 (PE, PB, RN, CE, MA e PI): Profa. Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa (UFMA) e Prof. Dr. José Rodrigues Paiva (UFPE)

g) Região Norte (AM, AC, PA, RO, RR e MT): Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda (UFPA) e Profa. M. Sc. Veronica Prudente Costa (UEA)

XXIV CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA
COORDENADOR E COLABORADORES DIRETOS

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos – UFMS/CNPq
Prof. Dr. Otávio Rios Portela – UEA
Prof. M. Sc. Wellington Furtado Ramos – UFMS
Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira – UEMS
Profa. M. Sc. Maria Aparecida Canale Balduino – UCDB

COMISSÃO ORGANIZADORA DO EVENTO

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos – UFMS/CNPq
Prof. Dr. Otávio Rios Portela – UEA
Prof. M. Sc. Wellington Furtado Ramos – UFMS
Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim – UFSCar
Prof. Dr. José Batista de Sales – UFMS
Profa. Dra. Luciane Pinho de Almeida – UCDB
Profa. Dra. Lucilene Soares da Costa – UEMS
Profa. M. Sc. Maria Aparecida Canale Balduino – UCDB
Profa. Dra. Patrícia da Silva Cardoso – UFPR
Prof. Dr. Ramiro Giroldo – UFMS/FUNDECT/CNPq
Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira – UEMS
Profa. Dra. Lucilene Soares da Costa – UEMS
Prof. M. Sc. Andre Rezende Benatti – UEMS
Priscilla Balduino Asbeck – Secretária da Organização
Artur Zanelatto Santos – Colaborador

COMISSÃO DE APOIO

Alunos de Pós-Graduação dos Mestrados de Estudos de Linguagens e de Letras da UFMS;
Alunos de Pós-Graduação do Mestrado em Letras da UEMS;
Alunos dos Cursos de Graduação em Letras da UFMS, da UEMS e da UCDB;
Técnicos administrativos da UFMS e da UCDB.

INSTITUIÇÕES ENVOLVIDAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA – ABRAPLIP
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
UNIVERSIDADE CATÓLICA DOM BOSCO
CAPES

ORGANIZAÇÃO DOS ANAIS

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos – UFMS/CNPq
Prof. M. Sc. Wellington Furtado Ramos – UFMS
Prof. M. Sc. Andre Rezende Benatti – UEMS
Priscilla Balduino Asbeck – Secretária da Organização

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Coordenadoria de Biblioteca Central – UFMS, Campo Grande, MS, Brasil)

F749 Congresso Internacional da Associação Internacional de Professores de Literatura Portuguesa (24. : 2014 : Campo Grande, MS).
Anais do 24º Congresso Internacional de Professores de Literatura Portuguesa, 20 a 25 de outubro de 2013, Campo Grande/MS/Brasil [recurso eletrônico] / Santos, Rosana Cristina Zanelatto ... [et al.], organizadores. – Campo Grande : Ed. UFMS, 2014.
1 CD-ROM

Tema: Experiência, pobreza, tradição e (re)apropriação nas Literaturas de Língua Portuguesa "O que a contemporaneidade revela sobre a lusofonia".
ISBN 978-85-7613-480-0

1. Literatura portuguesa – História e crítica. 2. Literatura portuguesa – Estudo e ensino – Congressos. I. Santos, Rosana Cristina Zanelatto. II. Associação Internacional de Professores de Literatura Portuguesa. III. Título.

CDD (22) 869.09

Apresentação

Em sua vigésima quarta edição, o Congresso, hoje Internacional, da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP), ocorreu de 20 a 24 de outubro de 2013 em Campo Grande / MS, nas dependências da Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), num consórcio entre essa IES, a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e a Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Participaram do evento docentes e discentes tanto do Brasil quanto do exterior, com destaque para os pesquisadores vindos de Portugal.

Além de atender a uma prerrogativa estatutária da ABRAPLIP, qual seja, a de realizar periodicamente o congresso internacional da Associação, foi possível promover a reflexão e o debate em torno da Literatura Portuguesa nas suas mais várias vertentes, desde (re)leituras de textos clássicos, passando por cotejos de ordem comparatista, chegando à apreciação crítica das literaturas lusófonas e sua inserção hoje no universo acadêmico.

Estes Anais apresentam trabalhos apresentados durante o Congresso e primam pela qualidade e abrangência crítico-analítica com que foram concebidos.

Boa leitura!

Sumário

DESERTO E MELANCOLIA EM MARIA JUDITE DE CARVALHO.....10
Aline de Almeida RODRIGUES

ENTRE ORALIDADE E ORATURA: MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: A LITERATURA INFANTIL DE ONDJAKI.....19
Aline Van Der SCHMIDT

ASPECTOS DO ANTICLERICALISMO EM AS FARPAS (EÇA DE QUEIRÓS).....31
Antônio Augusto NERY

CAMILO PESSANHA, UM OLHAR SOBRE MACAU E UM ESPAÇO EM MOVIMENTO.....39
Camila Paiva da SILVA

ENTRE CARTAS E DRAMAS: O DESTINO TRAÇADO EM PAPEIS.....50
Clarice Gomes Clarindo RODRIGUES
Elisabeth BATISTA

JOSÉ SARAMAGO PENSADOR E A CENA CONTEMPORÂNEA.....64
Deneval Siqueira de AZEVEDO FILHO

A POÉTICA HERBERTIANA: ÚLTIMO FOCO DE RESISTÊNCIA.....76
Djanine BELÉM

A MÍMESIS DO TEMPO COMO CONFIGURAÇÃO E REFIGURAÇÃO NA OBRA DE CLARICE LISPECTOR.....83
Edson Ribeiro da SILVA

O ROMANCE HISTÓRICO DA COLONIZAÇÃO PORTUGUESA DO BRASIL: O RETRATO DO REI, DE ANA MIRANDA.....96
Edvaldo A. BERGAMO

MEMÓRIA E RECRIAÇÃO NA NARRATIVA DE ONDJAKI.....105
Eliana da Conceição TOLENTINO

O ESTEREÓTIPO CULTURAL NO ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA.....115
Eliel Ribeiro da SILVA

LITERATURA E JORNALISMO – PRESENÇA FEMININA E VIDA SOCIAL PORTUGUESA.....128
Elisabeth BATTISTA

OS CONFLITOS SOCIAIS EM O ALFAGEME DE SANTARÉM, DE ALMEIDA GARRET.....136
Fabiana de Paula Lessa OLIVEIRA

UM PASSEIO PELAS RUAS, CIDADES E VIDAS EM MIA COUTO.....151
Fabiana Rodrigues de Souza PEDRO
Fabiana de Paula Lessa OLIVEIRA

TRÊS ROSTOS: A OBRA DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO COMO TRÍPTICO.....161
Fernanda de A. P. DRUMMOND

O FENÔMENO DOS LIVROS ESCRITOS POR RETORNADOS: NARRATIVAS DOS ÚLTIMOS COLONOS PORTUGUESES QUE VIVERAM NA ÁFRICA.....170
Flávia Arruda RODRIGUES

HELDER MACEDO, PERSONAGEM DE NATÁLIA.....183
Gregório Foganholi DANTAS

FEMINISMOS EM CONSTRUÇÃO: A MULHER PERANTE A TRADIÇÃO E A POLÍTICA EM VIRGÍNIA DE CASTRO E ALMEIDA E ALFONSINA STORNI.....193
Henrique Marques SAMYN
Lina ARAO

A POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA DE MELO E CASTRO.....201
Isaac RAMOS

O DISFARCE COMO LINGUAGEM CÊNICA: OUTROS LAÇOS INESPERADOS ENTRE GIL VICENTE E BERTOLT BRECHT.....212
Jamyle Rocha Ferreira SOUZA

O EROTISMO PATÉTICO NA LITERATURA MÍSTICA PORTUGUESA.....222
José Carlos de Lima NETO

O PRIMO BASÍLIO: CRÍTICA GASTRONÔMICA DA BURGUESIA LISBOETA.....234
José Roberto de ANDRADE

EÇA DE QUEIRÓS NO PANORAMA DO ORIENTALISMO LITERÁRIO PORTUGUÊS: REPENSANDO LEITURAS.....248
José Carvalho VANZELLI

ENTRE FRONTEIRAS E ABISMOS: A ANÁLISE DE MONSTRUOSIDADES EM MIA COUTO.....258
Juliana Ciambra RAHE

SOBRE O TEMPO QUE AINDA ACONTECE: OU ENTRE O NATIVISMO E PROTONACIONALISMO NAS REPRESENTAÇÕES DA AMÉRICA PORTUGUESA, DE ROCHA PITA.....269
Manoel BARRETO JÚNIOR

A TRADIÇÃO E (RE)APROPRIAÇÃO DOS CLÁSSICOS NA PÓS-MODERNIDADE: O CASO EXEMPLAR DO DIÁLOGO DA LUSOFONIA COM CAMÕES E A OBRA CAMONIANA.....277
Manuel FERRO

DE AMORES E FUNDAÇÕES: APROPRIAÇÕES PORTUGUESAS DO CARAMURU.....293
Maria Aparecida RIBEIRO

A REVISÃO DO PASSADO COLONIAL COMO HERANÇA DA EXPERIÊNCIA E DAS MARCAS DA MEMÓRIA.....307
Maria Helena Sansão FONTES

DA ESCRITA DO CORPO E DO CORPO DA ESCRITA: UMA LEITURA SOBRE EM NOME DA TERRA.....318
Mariana MARQUES

ENTRE PARÓDIA E PARÁFRASE – HERÓIS SERTANEJOS EM CONSTRUÇÃO.....327
Mariângela Monsores Furtado CAPUANO

MEMÓRIA E TRADIÇÃO DO CONTAR NA EXPERIÊNCIA E NA PERMANÊNCIA NEORREALISTA.....339
Michele Dull Sampaio Beraldo MATTER

LITERATURA E MEMÓRIA FEMININA NO DIÁRIO DO ÚLTIMO ANO DE FLORBELA ESPANCA.....353
Michelle Vasconcelos Oliveira do NASCIMENTO
Suilei Monteiro GIAVARA

BERNARDO SOARES: O FIM DO NARRADOR.....364
Paulo Roberto Machado TOSTES

O ESVAZIAMENTO PELO CONSUMO:O DESEJO POR "UM CASACO DE RAPOSA VERMELHA" 373
Renato Martins e SILVA

A SAUDADE EM PASCOAES E PESSOA, UMA LEITURA DE AS MINHAS HORAS DE TEIXEIRA DE PASCOAES COM HORA ABSURDA DE FERNANDO PESSOA.....380
Roberta A. P. de F. FERRAZ

A PRESENÇA DE ELEMENTOS RELIGIOSOS E MITOLÓGICOS EM MURAIDA.....396
Robervânia Castro de OLIVEIRA
Veronica Prudente COSTA

POBREZA E RIQUEZA: ARCIMBOLDO, CESÁRIO, ALBANO.....409
Sonia Maria de Araújo CINTRA

O EU FILOSÓFICO, MUSICAL E DIVERTIDO DE VERGÍLIO FERREIRA EM CONTA CORRENTE II NOVA SÉRIE.....421
Sonia Mara Ruiz BROWN

SOB A MIRA DA IMPRENSA: MULHER, LITERATURA E JORNAL EM PORTUGAL NOS ANOS 20.....430
Suilei Monteiro GIAVARA
Michelle Vasconcelos Oliveira do NASCIMENTO

A IDENTIDADE DO ESTRANGEIRO NA CHEGADA A SUA TERRA NATAL,UM OLHAR SOBRE AS NAUS, DE ANTÔNIO LOBO ANTUNES.....439
Suzana Costa da SILVA

CAMINHOS DA HISTÓRIA, DESCAMINHOS DA MEMÓRIA: A RELEITURA DA HISTÓRIA NO ROMANCE PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO.....451
Tatiana Alves Soares CALDAS

A PRESENÇA DE NIETZSCHE NUM CONTO DE ANTÔNIO PATRÍCIO.....461
Ytanajé Coelho COSTA
Otávio RIOS

O LUGAR E O TEMPO DE REMINISCÊNCIAS EM OBRAS INFANTOJUVENIS DE ALICE VIEIRA.....473
Elizete Dall'Comune HUNHOFF
Elizabeth BATTISTA
Susanne CASTRILLON

O ESPAÇO GEOGRÁFICO NA FORMAÇÃO DA PERSONAGEM FICCIONAL.....487
Alexandre da Silva RIGOBELO
Márcio Jean Fialho de SOUSA

DESERTO E MELANCOLIA EM MARIA JUDITE DE CARVALHO

Aline de Almeida Rodrigues[1]

RESUMO:

O presente trabalho tem por objetivo observar a construção de uma imagem de melancolia que é motivada não só pela perda do ser amado, mas que advém de um processo de desvitalização dos afetos, de diluição das convicções e de falência das crenças em *Seta Despedida*, de Maria Judite de Carvalho. Inspirado nos estudos de Julia Kristeva e Walter Benjamim a respeito do sujeito melancólico percebe-se a mágoa, provocada pelas pequenas mortes cotidianas que torna as vidas vazias e estéreis.

Palavras-chave: Melancolia, Solidão, Fragmentação.

ABSTRACT:

The present article has the purpose of observe the melancholic image construction that is not only motivate by the loss of the beloved ones, but also comes from a process of desvitalization of the affections, of the dilution of conviction and the death of believes in the book Seta Despedida, by Maria Judite de Carvalho. Inspired by the studies of Julia Kristeva and Walter Benjamin on the melancholic subject, we can note the pain provoked by the quotidian's little deaths that turn life empty and fruitless.

Key-words: Melancholia, Loliness, fragmentation

1. Me, myself and I – Georgina, George e Gi.

A melancolia manifesta-se no texto contemporâneo como o luto pela perda das convicções e da falência das crenças – vive-se, vertiginosamente, no mundo das incertezas. O desafio da contemporaneidade é lidar com a tensão e a agonia provocada pelo sentimento de perda que se constitui como premissa inexorável dos nossos tempos.

Na prosa literária de Maria Judite de Carvalho, notória expressão da sensibilidade melancólica do ser em abismo é personificada na personagem "George" - do livro *Seta Despedida*. A construção da personagem recupera a imagética pessoana na qual o multiplicar-se mascara um dolorido dilaceramento. No conto, a personagem, no meio do caminho da vida, encontra-se com os fantasmas de sua própria existência –

[1] Mestranda em Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro

o eu-passado, Gi, e o eu-fututo, Georgina – compondo uma narrativa que se estrutura a partir de um diálogo "entre mim mesmo e mim" [2].

Em "George", a melancolia da personagem título do conto está ligada a perdas múltiplas – não é apenas o sofrer pela ausência do ser amado, mas é o fruto de uma vida edificada por pequenas mortes. O movimento errante da pintora na abertura do texto é significativo por mostrar como a representação o mundo exterior – a ambientação do conto – espelha o mundo interior da personagem. "(...) perdeu a bússola não sabe onde nem quando, *perdeu tanta coisa sem ser a bússola*[3]. Perdeu ou largou?" (CARVALHO, 1995). Nota-se que o perder-se no trajeto de retorno ao lar é o reflexo da alma de alguém que errou não apenas o caminho de casa para casa, mas "todo o discurso dos seus anos". É a interrogação de uma vida desertificada que não se sabe se é fruto das escolhas feitas ao longo de uma trajetória ou mero acaso.

O confronto com aquela "cujo nome quase quis esquecer, quase esqueceu", Gi, traz a superfície a primeira ausência a ser encarada – a memória. No decorrer de sua vida, George tentou desesperadamente fugir de sua cidade, de sua história, de sua casa e de si. Todavia, conforme a GH, de Clarice Lispector, preconizou – "Às vezes a vida volta". Para a personagem juditiana, a vida volta-lhe quando tem de vender a casa deixada pelos pais. Ao retornar à cidade, uma figura difusa, com contornos inacabados, advinda do passado, volta também para recordá-la de uma outra face de si, uma que estava de acordo com as regras sociais impostas à mulher portuguesa da época e para quem a arte não passava de hobby.

A metamorfose de Gi em George dá-se através do desejo do sujeito da narrativa em outrar-se, em não querer partilhar do destino comum a todas as mulheres da vila. De forma transgressora, a menina Gi abandona a casa, a aparência e o nome – ápice de sua descaracterização – e se torna uma pintora que não estabelece vínculos afetivos e que possui o total controle de sua vida. Ela transforma-se definitivamente em "ser itinerante [George] rompe com o vínculo e com a tradição, cria a sua própria história e deliberadamente não quer criar raízes." (FARIA, 2002:10).

Em movimento análogo ao percebido na construção heteronímica pessoana, na prosa narrativa juditiana, a multiplicação do eu revela na verdade uma profunda

[2]. Teresa Cristina Cerdeira, em seu artigo *Fernando Pessoa: A aventura suicida da modernidade*, aponta que o dilaceramento poético da modernidade tem ecos na tradição clássica portuguesa. No poema de Sá de Miranda, citado já se anunciava uma fragmentação do ser.

[3] Cf. "George", Seta despedida. Maria Judite de Carvalho. Grifo nosso.

ausência. Não há mais do que uma aparente superação da partida de sua cidade pela protagonista. Isso porque esta se dá através de um autoexílio, como afirma Helena Carvalhão Buescu, o nome novo que adota – pseudônimo artístico, George – não configura a criação de uma nova identidade, mas se torna o símbolo daquilo que ela não pode ser e que nunca poderá vir a ser em sua condição de refugiada – um ser inteiro.

> Assim, por um lado, não sabemos (e nunca nos é explicitamente dito) qual o verdadeiro nome que foi negado e se oculta debaixo deste nome masculino e estrangeiro—apenas sabemos estar ele ligado a uma vontade de partida de um espaço enclausurado, a vila limitada, o país fechado, os pais fechados também. (...) O nome dos refugiados é isso mesmo, apenas a sinalização do seu estado de banimento, não uma identidade (que o seu estatuto de refugiados aliás torna impossível). Uma condição de não-integração. (BUESCU, 2008, 229-231)

Se o cotidiano na vila era sinônimo de enclausuramento, conquistar o mundo não garantirá a personagem liberdade. Ao retornar à vila natal com o intuito de desfazer-se da casa, percebe-se que no percurso de George tudo foi "terem vendido a casa[4]". Ainda que a personagem recuse todo o tipo de memória e de subjetividade, a fala de um de seus amores fugaz descortina que o desapego exteriorizado por ela não passa de mera maquiagem, afinal "toda essa desertificação" é produto do esforço e do sofrimento.

Após afastar-se do fantasma do passado, a artista deixa transparecer o profundo sentimento de melancolia como luto prolongado pela morte de Gi – tudo aquilo que poderia ter sido e que não foi. Em uma imagem típica da literatura portuguesa, é no transcorrer de uma viagem, à janela de um comboio, que a rasa personagem permite-se divagar e sentir, ainda que brevemente, a dor da perda.

> Agora está à janela a ver o comboio fugir de dantes, perder para todo o sempre árvores e casa da sua juventude, perder mesmo a mulher gorda, da passagem de nível, será a mesma ou uma filha ou uma neta igual a ela? Árvores, casa e mulher acabam agora mesmo de morrer, deram o último suspiro, adeus. Uma lágrima que não tem nada a ver com isto mas com que se passou antes – que terá sido que já não se lembra? (CARVALHO, 1995, p.39)

Nesta perspectiva, percebe-se, finalmente, não apenas que a protagonista ainda sofre pela perda da vida que não teve na vila, como também a importância da imagem da casa. Ao analisar incapacidade de estabelecer uma nova morada, que não seja porta aberta para a partida, revela-se o mascaramento da dor sentida pela pintora. Viver em

[4] Cf. "Aniversário", Fernando Pessoa.

uma casa mobiliada é negar a si própria o direito de construir novas recordações, adquirindo "bibelots acumulados (...) de vozes, de olhares, de mãos, de gente", ou seja, superar a partida da casa primeira e constituir uma nova.

Ao negar-se uma nova moradia, é reforçada a condição de exílio absoluto da artista ao considerar a imagem da casa como o símbolo do "nosso canto do mundo". Ressalta-se, novamente, a moderna construção do conto de Maria Judite cuja estrutura isomórfica sintoniza o mundo e o personagem numa sucessão de imagens que se correspondem ao sentimento da pintura. Para George, distanciar-se fisicamente implicou também no exílio de si mesma, é uma existência "desertificada", tão seca quanto as suas frias casas de aluguel mobiliadas.

Em a *Poética do Espaço*, o filósofo Gaston Bachelard acena para a importância da casa como espaço particular no cosmo:

> Não apenas as nossas lembranças, mas também os nossos esquecimentos estão aí "alojados". Nosso inconsciente está "alojado". Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das "casas", dos "aposentos", aprendemos a "morar" em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas. (BACHELARD, 1979, p. 204)

Nesta perspectiva, a condição de George é a de suspensão completa: não mora, não lembra e não sente. A artista não está em casa alguma e, consequentemente, nada está nela – há apenas o vazio existencial ao qual se tenta compensar com valores materiais: "o dinheiro no banco".

A semantização da inteireza do indivíduo que desdobra George em Gi, eco do seu passado, também possibilita o aparecimento de Georgina, no segundo movimento do conto. Contrária à Gi, Georgina personifica um "saber de experiências feito" que concentra em sua fala o ápice de melancolia presente no conto.

Ao dialogar com seu eu de meia idade, a velha Georgina compartilha a sabedoria resultante de sua vivência em exílio. O distanciamento temporal existente entre ambas é o que garante à idosa a propriedade para avaliar criticamente o comportamento da pintora de quarenta e cinco anos. O objetivo do sofrido testemunho feito a George é mostrar-lhe que o futuro só lhe reserva uma profunda melancolia, resultado da autoconsciência da condição de exilada territorial e emocionalmente.

O corpo de Georgina não consegue esconder as marcas das coisas que George "quase esqueceu", pois aos setenta anos nada mais lhe impede de olhar para si mesma –

uma vez que o tremor das mãos, provavelmente, impossibilita-a de pintar – porque não resta nada. "E verá que está só e olhará para o espelho com mais atenção e verá que está velha. Irremediavelmente velha". (CARVALHO, 1995, p.40)

Por fim, cabe ressaltar, que é notória a relação entre sentimento de melancolia presente nas narrativas breves de Maria Judite de Carvalho e o movimento catártico de retorno a casa. O retorno às origens, ainda que seja para romper definitivamente o vínculo ao desfazer-se da casa, é o ponto crucial para entender o melancólico olhar de alguém que saiu da cidade, não habitou a casa e terminou ausentando-se do próprio corpo.

2. A casa-memória e a mágoa com a vida

Na coletânea de contos, *Seta Despedida*, Maria Judite de Carvalho versa sobre a enorme dificuldade de existir de pessoas que se ressentem por "terem morrido todos", tal qual o verso de Álvaro de Campos. As personagens juditianas são profundamente magoadas com a efemeridade, a transitoriedade das coisas e as pequenas mortes pelas quais passamos todos os dias. Os doze contos do livro são o resultado da confissão de personagens que estão extremamente cansadas de viver, funcionam como uma espécie de testemunho do seu cansaço.

No conto de abertura, que dá título ao livro, dois espaços polarizam a narrativa: da casa paterna e da casa do marido. Esses ambientes são os responsáveis por delimitarem os movimentos distintos da narrativa e também a configuração temporal. A primeira morada corresponde a um tempo passado, de rememoração e reflexão a respeito do início de sua cleptomania. Já a casa do esposo é o espaço do presente da narrativa, momento em que a protagonista percebe a sua existência como um eco daquela que foi na casa do pai.

Em princípio, a casa do pai serve como ponto de partida para a divagação do sujeito da narrativa que rememora tudo e todos que a habitaram. A adjetivação utilizada constrói uma atmosfera de tristeza que paira sobre os moradores: o pai é um ser lento e ausente, que quase não sorri; a mãe, um alguém de "olhos inchados" sempre a descansar; e as criadas, pessoas "sem rosto e sem nome". Ao se autodescrever, a ainda menina integra-se ao ambiente descrito ao revelar a existência melancólica de um corpo apagado, que desaparece na bruma da vida: "Quanto à menina, às meninas, são quase sempre indecisas e vaporosas, flutam tem algo de ectoplásmico, (...) Meninas errantes e

transitórias, aloiradas e descoloridas como retratos antigos". (p. 11).

Interessa ainda, neste mesmo fragmento, a pluralidade envolvida na descrição pessoal, tal qual "George", a protagonista do conto não é uma, mas várias. Não há fronteira entre o eu-menina e os outros eus, há uma identidade que não é própria. A não nomeação da personagem é um recurso formal que concretiza o drama de uma vivência referenciada a partir de pronomes e de um estereótipo – a cleptomaníaca –, o minimalismo discursivo é isomórfico ao minimalismo existencial.

É durante a infância que a protagonista percebe a sua intolerância às perdas dos outros, numa melancolia que advém da dor em lidar com a efemeridade do ser e das coisas. Kristeva (2004) afirma que o desejo do melancólico não é necessariamente recuperar o outro, mas esse tempo em que o outro se fez presente, por essa razão, o melancólico seria um habitante do imaginário – é o ser só que apenas consegue ter um vislumbre daqueles que se foram no nevoeiro da sua própria memória.

> Todas as pessoas foram morrendo, mais tarde ou mais cedo, de mortes diferentes que podem ter sido a chamada morte ou a chamada vida, e acabaram por desaparecer dentro de uma cova e coberta de flores, ou talvez à superfície, na outra ponta da cidade ou do outro lado do mar. Foram tornando-se vagos habitantes de uma mente desmemoriada, como eram, que vozes tinham? (CARVALHO, 1995, p.11)

Note-se que, para a protagonista, morte e vida não possuem delimitações distintas, estão coordenados pela a conjunção alternativa "ou", exprimindo não incompatibilidade, mas uma noção de equivalência entre os termos. Nesta perspectiva, a matiz melancólica da cleptomaníaca é resultado da transformação de suas angustias – as perdas das pessoas e do tempo – em uma filosofia pessoal a respeito da forma com que o ser relaciona-se com a sua finita existência. Para ela, tanto as perdas quanto o tempo são formas de morte, na verdade, a todo instante enquanto se vive, morre-se um pouco.

A compleição melancólica apresentada no conto coloca o sujeito em um estado limítrofe em que tudo é fluído e passageiro, quase incorpóreo. Desta maneira, tempo e sujeito liquidificam-se, esvaem-se, tornando-se apenas fragmentos e figurações do imaginário. Somente em "breves instantes", a personagem principal consegue ver o seu verdadeiro eu inteiro – "aquela, esta, esta ainda" – que emerge "entre nada e nada, bem nítida, quase viva" (CARVALHO,1995,p.12). O reencontrar com a unidade é passageiro, logo desaparece, por isso, conforme afirma, Faria, a melancolia torna-se

característica inalienável da personagem, pois "resta a presença de uma mulher na 'casa-arca', 'mais ou menos à deriva', 'à espera sabe-se lá de que', 'à espera de coisa nenhuma'" (FARIA, 2002, p.8)

Ainda no primeiro movimento do conto, narra-se o episódio que marca o início da compulsão da personagem. Para Lélia Parreira Duarte, a descoberta do furto cometido e a acusação velada de ladra correspondem a uma espécie de morte social que leva a garotinha a se auto-excluir daquele espaço escolar. Ao rememorar o episódio também nos é revelado que, um dia antes de cometer o primeiro furto, o pai da menina havia deixado, abruptamente, a casa para nunca mais voltar. A saída do pai e acusação de roubo são para menina, experiências de morte. A metáfora utilizada ao final deste movimento é o símbolo do fim de uma existência da garota, que a partir de agora seria reencontrada apenas em "uma fotografia sua meio apagada". Após sair de casa, a imagem do pai é justaposta à figura de um "fotógrafo assassino": "Ouviu a voz do pai, de máquina em riste: 'Vou disparar.'(...) Disparar como se a fuzilassem. Ela, encostadinha a uma árvore de um jardim qualquer e, na sua frente, o pelotão de execução, melhor, o fuzilador." (CARVALHO, 1995, p.18)

O segundo momento da narrativa principia com a mudança temporal para o presente, agora, na casa já do marido, o narrador nos conta o deslocamento social sentido pela mulher que a menina tornou-se. A esposa do dono da casa não consegue socializar com os seu convidados, "sente-se então longe, como se os outros falassem uma língua estranha, ou como se o mal fosse dela, bicho esquisito entre bichos de uma mesma raça". (CARVALHO, 1995, p. 20-21).

A menina adulta percebe que ela é um "bicho esquisito", não pertence à mesma raça dos demais, por este motivo, busca sempre a reclusão. Cabe ressaltar que a melancolia da personagem, não é voluntária, não está satisfeita com sua condição como no caso da "noiva inconsolável". Em "Seta Despedida", a protagonista inominada anseia por uma grande mudança, entretanto, a única coisa que é capaz de modificar é sua aparência física – o restante permanece "absolutamente igual".

Em análise do conto discutido, Renata Quintela atenta ainda para a dificuldade de comunicação presente não só entre protagonista e visita, mas também entre mulher e marido. Revela-se, desta forma, que a protagonista fracassa em todos os momentos

quem busca relacionar-se com os outros. No conto, o fracasso do diálogo com o marido atua como metonímia para incapacidade de que todos os "outros bichos" tinham em compreender tragicidade do cotidiano que apenas o melancólico é capaz de enxergar.

> – Não te acontece olhar para ti, para mim, para as paredes, para as pessoas, na rua? Não sentes que houve engano? Não sentes, pelo menos, que *pode* ter havido engano?
> – Que engano?
> – Sente-se bem na tua pele? Sentes-te *sempre* bem na tua pele?
> – Se queres saber, nunca me incomodou.
> – Que bom!(CARVALHO, p.27)

O marido não a consegue compreender porque para ele não é dotado do gênio melancólico. Sendo assim, a única saída que resta a mulher é recolher-se em sua introspecção uma vez que não é compreendida por absolutamente ninguém, a ela só resta o silêncio dos lutos vividos. Cabe-lhe apenas permanecer "incolor", "apagada" e "ausente", o destino de quem vivencia a tristeza do prolongamento do luto é, como afirma Breton, calar-se.

> o luto é simultaneamente, de forma simbólica e real, uma travessia do silêncio, um recolhimento doloroso junto do desaparecido, que se esbate lentamente e remete o indivíduo para o mundo dos actos vulgares da própria vida se a tristeza ou a falta se fazem sentir frequente. (BRETON, 1999, p. 257)

Faz-se necessário assinalar, então, que a introspecção referida na narrativa breve é fruto de uma subjetividade que só vivencia profundamente a falta, a ausência – da casa, do outro (o pai) e de si. A morte esvazia o mundo fazendo abater sobre a persona da narrativa uma desilusão e uma tristeza que finda por tornar vazia ela própria.

Habitar a própria pele é, para ela, experiência dolorosa, quase insuportável. Por não suportar a convivência consigo mesma, fragmenta-se em "aquela, esta, esta ainda". Assim como "Georgina", "George" e "Gi", a protagonista fragmenta a identidade em vários cacos, no entanto, difere dessas por uma consciência sofrida da realidade, não alienou os sentimentos como a pintora de quadros. Nos cacos da caneca mandarim que lhe escapa as mãos na narrativa ecoam outra imagem – e também a mesma – de ego dilacerado, a eterna ladra "é pórtico partido/ dando excessivamente sobre o mar" (PESSOA, 1995, p.49). A despersonalização ocorrida no seu interior é apenas o sintoma de um grau avançado de tristeza, de uma profunda melancolia.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana. In: *A Poética do Espaço.* Trad. De Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão.* São Paulo: Autêntica Editora, 2011.
CARVALHO, Maria Judite de. *Tempo de M*ercês. Lisboa: Seara Nova, 1973.

_____. *As Palavras Poupadas.* Lisboa: Seara Nova, 1973.

_____. *Seta Despedida.* Sintra: Publicações Europa-América Ltda, 1995.

BUESCU, Helena Carvalhão. Somos todos *Homines Sacri*: uma leitura Agambiana de Maria Judite de Carvalho. In: DUARTE, Lélia Parreira (org). *De Orfeu e de Perséfone: Morte e Literatura.* Cotia, S.P.: Ateliê Editorial; Belo Horizonte, M.G.: Editora PUC Minas, 2008.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Fernando Pessoa: A Aventura suicida da modernidade. In: *O Avesso do Bordado*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. *Tempo de afetividades ameaçadas: a melancolia em Antônio Lobo Antunes e Maria Judite de Carvalho.* III Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África. Entre o riso e a melancolia, de Gil Vicente ao século XXI. Instituto de Letras da UFF, 2002. CD-ROM.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia.* Tradução Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro : Rocco, 1989.

PESSOA, Fernando. Passos da Cruz. In: *Obra Poética*. 15. ed. Lisboa: Ática, 1942.

SEIXO, Maria Alzira. Maria Judite de Carvalho. Tempo de Mercês. In:____. *Discursos do Texto.* Lisboa: Bertrand, 1977.

ENTRE ORALIDADE E ORATURA; MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: A LITERATURA INFANTIL DE ONDJAKI[5]

Aline Van Der Schmidt (UFBA, CAPES)[6]

RESUMO:

A palavra falada é um grande agente ativo da magia africana, não apenas com o poder criador, mas com a dupla função de conservar e destruir (Hampaté Bâ, 1977). Ambos os livros infantis, aqui trabalhados, **O leão e o coelho saltitão** e **Ynari, a menina das cinco tranças**, do escritor angolano Ondjaki, trarão aspectos da oralidade. O primeiro por ser uma releitura em um conto da oratura Luvale e o segundo por trazer a "dupla função" da palavra, de que fala Hampaté Bâ, através das personagens o "velho muito velho", cuja função é a de criar palavras e a "velha muito velha" que destrói as palavras. Nas culturas africanas a representação do velho é muito valorizada, pois ele é o depositário e propagador da tradição, através da oralidade. Essas tradições, embora muitas vezes "inventadas" (HOBSBAWM, 1984), vão auxiliar a construção da ideia de nação, construída também através de uma "memória da coletividade a que pertencemos" (POLLAK, 1989). A memória em si mesma traz um paradoxo, ela é a lembrança ao mesmo tempo em que é o esquecimento. Nesse jogo entre lembrar e esquecer é preciso lembrar a África, ou nas palavras de Laura Padilha, referindo-se ao Brasil, "É preciso não aceitar o não-lugar da África em um país como o nosso" (PADILHA, 2007).

Palavras-Chave: Oralidade; Tradição; Literatura infantil angolana; Ondjaki

ABSTRACT:

The spoken word is a great active agent of African magic, not only with creative power, but with the dual purpose of conserving and destroy (Hampaté Bâ , 1977) . Both books , worked here, **The Lion and jumping rabbit** and **Ynari, the girl of the five braids**, the Angolan writer Ondjaki , bring aspects of orality. The first being a retelling of A Tale orature Luvale and the second to bring the "dual function" of the word , that speaks Hampaté Bâ , through the "very old woman" the characters, whose function is to create words and the "old very old " that destroys the words. In African cultures representing the old is highly valued because it is the depositary and propagator of tradition through orality. These traditions, though often "invented " (Hobsbawm 1984), will support the construction of the idea of nation, also constructed through a "memory of the community to which we belon" (Pollak , 1989). The memory itself brings a paradox, it is the memory while it is oblivion. In this game between remembering and forgetting one must remember Africa, or in the words of Laura Padilla, referring to Brazil, "We must not accept the non-place of Africa in a country like ours" (Padilha, 2007).

Keywords: Orality; Tradition; Angolan Children's Literature; Ondjaki.

[5] Este trabalho faz parte da pesquisa de mestrado intitulada **Entre leões, coelhos, tranças e guerras**: dilemas contemporâneos na literatura infantil angolana de Ondjaki (Letras/UFBA/CAPES) sob orientação da Prof.ª Dr.ª Maria de Fátima Maia Ribeiro.

[6] Mestre do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Letras, UFBA. Orientadora Prof.ª Dr.ª Maria de Fátima Maia Ribeiro.

> A fala pode criar a paz, assim como pode destruí-la.
> (HAMPÂTÈ BÁ, 1977)

> – Quando chegares a tua aldeia, vai falar com a velha muito velha que destrói as palavras e diz-lhe que eu mandei por ti uma palavra para ela destruir....
> – Queres que ela destrua a palavra "guerra"?
> – Sim. Explica-lhe o que vimos e o que ouvimos. Acho que é uma palavra que ela vai querer destruir.
> (ONDJAKI, 2010c)

> Todos os cacimbos nos reunimos aqui, para destruir palavras que já não servem, e inventar algumas que vão servir para alguma coisa.
> (ONDJAKI, 2010c)

As epígrafes deste artigo assinalam o poder conferido à palavra, aspecto que abrange as diversas culturas africanas. O teórico malinês e mestre da tradição oral africana, Amadou Hampâtè Bá, em "A tradição viva", discorre sobre a tradição oral e o poder da palavra. A tradição oral, considerada pelo autor "a grande escola da vida", não irá dissociar o material do espiritual (HAMPÂTÈ BÁ, 1977, p.183). Para Hampâtè Bá a tradição "confere a Kuma, a Palavra, não só um poder criador, mas também a dupla função de conservar e destruir. Por essa razão a fala, por excelência é o grande agente ativo da magia africana" (HAMPATÉ BÂ, 1977, p.186), uma vez que, além do valor moral, a palavra "possuía um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas" (HAMPATÉ BÂ, 1977, p.182).

Ondjaki mostra que não está dissociado desse contexto das tradições orais, trazendo em seus dois livros, **O leão e o coelho saltitão** (2008) e **Ynari, a menina das cinco tranças** (2010), aspectos da oralidade. O primeiro por ser uma releitura de um conto da oratura Luvale e o segundo por trazer a "dupla função" da palavra, de que fala Hampaté Bâ, simbolizada através das personagens o "velho muito velho", cuja função é a de inventar palavras, e a "velha muito velha", que destrói as palavras. Esse caráter mágico e o poder conferido tanto à figura do "mais velho" quanto à palavra oral estão presentes em todo o livro **Ynari**, como na passagem abaixo:

> No meio das pessoas havia uma enorme cabaça mas, mesmo assim, claro, era uma cabaça pequena, onde o velho muito velho e a velha muito velha deitavam ervas e diziam algumas palavras que ela nunca tinha ouvido nem conseguia sequer entendê-las para repeti-las dentro de si.

> Alguns homens pequenos aproximaram-se da velha muito velha que destrói as palavras, cada um deles disse, no ouvido dela, uma palavra. A velha muito velha que destrói as palavras ouviu todas as palavras que os homens pequenos tinham trazido de fora da aldeia e decidiu que ia destruir algumas delas.
> – São palavras que já não servem para nada, e têm que desaparecer... – disse a velha muito velha que destrói as palavras. (ONDJAKI, 2010, p.21)

Nessa passagem, nuclear para as questões em tela, Ynari assiste a uma cerimônia mítica na "aldeia dos homens pequeninos" (ONDJAKI, 2010, p.25), presenciando todo o ritual realizado pelo "velho muito velho" e a "velha muito velha", juntamente com os demais membros da aldeia, no processo de criação e destruição das palavras. Todos os membros da comunidade participam sugerindo palavras trazidas de fora da aldeia, mas cabe aos mais velhos, representados por essas duas figuras, não por acaso formando um par, o poder supremo da escolha de quais palavras serão efetivamente criadas ou destruídas.

Nas culturas africanas a representação do velho está associada ao papel de guardador da memória e da cultura de um povo, tornando-se guardião. Hampaté Bâ denomina como "tradicionalistas-*doma*" os grandes depositários da tradição oral, nas tradições das savanas ao sul do Saara. Segundo o teórico malinês, a tradição oral é a grande escola da vida e dela recupera e relaciona todos os aspectos, sem dissociar o espiritual e o material (1977, p.183). Os "tradicionalistas-*doma*" são "mais-velhos" com uma memória prodigiosa, detentores e propagadores de diversos conhecimentos em relação tanto às ciências da terra (água, agricultura, medicina, astrologia), às ciências dos ofícios (ferreiro, tecelão, caçador, pescador, etc.), às ciências históricas (fatos passados e presentes) quanto à ciência espiritual. O "tradicionalista" é um iniciado que aprende seu ofício com outro "tradicionalista"; está relacionado a castas e tem uma obrigação moral com a verdade e os fatos reais. Diferencia-se dos *griots*, que são, para ele, espécie de trovadores, podendo ou não ser "tradicionalistas"; nesse último caso, são denominados de "*griots*-rei". Hampaté Bâ classifica os *griots* em três categorias: os músicos, os embaixadores e os genealogistas. Eles podem estar ligados a uma família ou serem viajantes, mas não necessariamente têm compromisso rigoroso com a verdade, mas com o entretenimento e o despertar de interesse no receptor:

> Não se deve confundir os tradicionalistas-*doma*, que sabem ensinar enquanto divertem e se colocam ao alcance da audiência, com os trovadores, contadores de histórias e animadores públicos, que em geral pertencem a casta dos *Dieli* (*griots*) ou dos *Waloso* (cativos de casa). Para estes, a disciplina da verdade não existe; [...] a tradição lhes concede o direito de transvesti-la ou de embelezar os fatos, mesmo que grosseiramente, contanto

> que consigam divertir ou interessar o público. 'O *griot*' como se diz – 'pode ter duas línguas'.
> Ao contrário, nenhum africano de formação tradicionalista sequer sonharia em colocar em dúvida a veracidade da fala de um tradicionalista-*doma*, especialmente quando se trata da transmissão dos conhecimentos herdados da cadeia dos ancestrais. (HAMPATÉ BÂ, 1977, p.190, grifos do autor).

Essa presunção da veracidade da fala do "tradicionalista" se dá em virtude da autoridade e do prestígio que lhes são atribuídos e reforça a eficácia simbólica da oralidade, meio de transmissão do conhecimento, da perpetuação da cultura tradicional, que não poderia ser posta em dúvida, ou seria desacreditada. A imagem do mais velho, nesse contexto, é muito valorizada, pois ele é o depositário e propagador da tradição, através da oralidade. Embora as histórias da tradição oral inevitavelmente acabem sofrendo alterações com o decorrer do tempo, de narrador a narrador, de acordo com os públicos e as sociedades onde são contadas, a responsabilidade do transmissor desse conhecimento com a verdade é grande, uma vez que cabe a ele ser o guardião e o propagador dessa tradição.

A pesquisadora brasileira Laura Cavalcante Padilha, em sua tese de doutoramento, **Entre voz e letra;** o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX – título que faz intertexto com **A letra e a voz**; a literatura medieval, de Paul Zumthor, mediante inversão da ordem dos termos, colocando a voz em primeiro plano – discorre sobre o papel do velho, que segundo ela,

> é fundamental nesse processo de reelaboração simbólica, pois tanto são eles, via de regra, os guardiães contadores das estórias, como são ainda os condutores das cerimônias pelas quais os neófitos ingressam nos mistérios do novo mundo, cujas portas lhes são abertas pela iniciação. O ancião liga o novo ao velho, estabelecendo as pontes necessárias para que a ordem se mantenha e os destinos se cumpram. (PADILHA, 2007, p.42).

Padilha ressalta a importância do velho nas culturas africanas, pois são os "guardiões contadores das estórias", são os "condutores das cerimônias", portanto, sendo a memória cultural e histórica do povo. Segundo Padilha, além de ser guardião da tradição, o ancião terá o duplo papel de preservar o passado ao mesmo tempo em que cria pontes com o novo. Para a autora, os *missosso*[7] também poderão ser vistos como "ponte", uma vez que eram histórias transmitidas através da tradição oral antes da

[7] "MISOSO é o plural do substantivo MUSOSO; na língua Kimbundo não existem os dois s consecutivos" (MARCELINO, 1991, p.12).

colonização; e durante a colonização foram compiladas[8] para outro código, a escrita, e outra língua, o português, em uma dupla tradução, para, depois do colonialismo, já na escrita, ser relido e ressignificado, exemplo disso é a releitura de Ondjaki dos contos da oratura *Luvale*, em **O leão e o coelho saltitão**. O velho, para Padilha, também tentará estabelecer a ordem entre a tradição e as transformações do mundo tradicional com o advento do colonialismo, ou seja, ele, assim como os *missosso*, tentará preservar "os pilares de sustentação da identidade angolana, antes, durante e depois do advento do fato colonial" (PADILHA, 2007, p.42). Embora a definição de Padilha em relação aos *griots* se aproxime da definição de *griot-rei* de Hampaté Bâ, elas se distanciam no sentido das especificações e categorizações que o teórico malinês traz ao distinguir o *griot-rei*, mestre da tradição, e os demais *griots*, contadores e animadores do público. Ambos os teóricos, no entanto, entram em consenso ao ressaltar a importância dos velhos nas sociedades tradicionais africanas, como mantenedores e perpetuadores de sua cultura.

Segundo Padilha,

> Na festa do prazer coletivo da narração oral, principalmente entre os grupos iletrados africanos, é pela voz do contador, do griot, que se põe a circular a carga simbólica da cultura autóctone, permitindo-se a sua manutenção e contribuindo-se para que esta mesma cultura possa resistir ao impacto daquela outra que lhe foi imposta pelo dominador branco-europeu e que tem na letra a sua mais forte aliada. A milenar arte da oralidade difunde as vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo-se, por isso, um *exercício de sabedoria*. (PADILHA, 2007, p.35, grifos da autora).

O contador de histórias teria então o duplo papel de manter e circular a cultura simbólica tradicional, assim como servir de resistência ao impacto da cultura do dominador imposta com o advento da colonização.

O escritor Manuel Rui, no artigo "Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto", traz esses três períodos temporais da colonização a que se refere Padilha, primeiramente discutindo em contraponto o início e o "antes" da colonização, com a preponderância da oralidade:

[8] Exemplos dessas compilações são os três volumes intitulados **Missosso**; literatura tradicional angolana, de Oscar Ribas, englobando matéria variada da cultura na língua kimbundo traduzindo-as para o português e compilando-as para a escrita, como contos, provérbios (RIBAS, 1961), psicologia dos nomes, culinária e bebidas, desdéns, passatempo infantis, vozes de animais, epistolário (RIBAS, 1962), canções, adivinhas, súplicas e exorcismos, prantos por morte, instantâneos da vida negra (RIBAS, 1963).

> 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 árvores, parrelas sobre o crepitar de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto. (RUI, 1985, p.1)

Para Rui, o texto oral africano vai além das palavras, é um texto "falado, ouvido e visto", pois, além da fala, traz a dança, os gestos, as árvores, a fogueira, tudo dentro de uma determinada ordem, "as crianças sentadas segundo o quadro comunitário estabelecido" (RUI, 1985, p.2), como um ritual distendido de outros que o constituíam discursivamente. Corrobora tal caráter ritualístico a consciência de que "o texto oral tem vezes que só pode ser falado por alguns de nós" (*id.ibid*.) e "há palavras que só alguns de nós podem ouvir" (*id.ibid*.), quebrando com a ideia de que a tradição oral está acessível a todos, enquanto a escrita precisa de uma iniciação formal. Em **Ynari**, as palavras mágicas proferidas pelo "velho muito velho" e a "velha muito velha" não são completamente acessíveis à menina, "o velho muito velho e a velha muito velha deitavam ervas e diziam algumas palavras que ela nunca tinha ouvido nem conseguia sequer entendê-las para repeti-las dentro de si" (ONDJAKI, 2010, p.21). Embora, em alguns momentos, seja permitido a ela que as ouça, ela não as fixa, "Ynari não conseguia lembrar, mesmo sendo palavras tão frescas" (ONDJAKI, 2010, p.23). Somente quando a menina é iniciada pelos mais velhos ela passa a proferir tais palavras.

No mesmo texto, Manuel Rui, traz o choque desses dois mundos representados pelo texto oral e pelo texto escrito, com o advento da colonização. A escrita levada pelo invasor, como o canhão, irá tentar destruir o oral, não obstante, aos olhos do colonizado invadido, pudessem existir alternativas desprezadas: "É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões" (RUI, 1985, p.1). A escrita, arma do colonizador, vista pelo mesmo como superior, tentará destruir o texto oral, ouvido e visto, considerado primitivo.

Em atitude de rebeldia e resistência à invasão colonial, o escritor Manuel Rui propõe a oralização da escrita minando "a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto" (RUI, 1985, p.23), tirando a parte do canhão que agride, criando outro texto, "para além das estórias antigas", um texto oraturizado. Rui não passará o texto oral para a escrita, pois o engessaria, uma vez que ao fazer a compilação

perderia as árvores, o movimento, o ritual da oralidade. O escritor é taxativo em seu posicionamento em relação ao texto oral:

> No texto oral já disse: não toco e não o deixo minar pela escrita, arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento de escrita um texto escrito meu, da minha identidade (RUI, 1985, p.2-3).

Manuel Rui deixa claro que no texto oral não toca e não deixa minar pela escrita. Com base nisso, pode-se considerar que ele, diferente de Padilha, não verá os *mississo*, como aquele "elemento ponte", uma vez que ele no texto oral não irá mexer, não fará a compilação da oralidade para a escrita. Segundo Rui, ao passar o texto oral para a escrita ele deixaria de ser oral, pois perderia diversos elementos da sua oralidade. A proposta do escritor é trazer os elementos desse oral para a escrita, "desescrevendo", criando outro texto, um texto "oraturizado ou oraturizante". O projeto de Manuel Rui é conseguir "griotizar a escrita. Libertar o texto de forma a que o leitor, no acto de recepção, fosse enfeitiçado para ler o texto como se alguém lhe estivesse a contar." (RUI, 2003, p.2). Nessa visão, a oratura entraria como um terceiro elemento, não sendo mais apenas escrita ou apenas oralidade, mas uma desescrita da escrita, uma oralização da escrita.

As culturas africanas de um modo geral possuem uma fprte relação com a oralidade a ponto de muitas poderem ser chamadas de uma "cultura acústica". O estudioso brasileiro José de Souza Miguel Lopes, em "cultura acústica e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique", define cultura acústica como:

> a cultura que tem no ouvido, e não na vista, seu órgão de recepção e percepção por excelência. Numa cultura acústica a mente opera de um outro modo, recorrendo (como artifício de memória) ao ritmo, à música e à dança, à repetição e à redundância, às frases feitas, às fórmulas, às sentenças, aos ditos e refrões, à retórica dos lugares-comuns – técnica de análise e lembrança da realidade – e às figuras poéticas – especialmente a metáfora. (LOPES, 2006, p.422).

Embora as culturas africanas, em sua maioria, possam ser chamadas de culturas acústicas, a moçambicana Ana Mafalda Leite adverte sobre o cuidado de não se fazer generalizações. Apesar de a oralidade ser uma característica forte nas culturas africanas, ela possui particularidades e especificações associadas à cultura e ao momento histórico

de cada lugar, por isso Leite prefere utilizar o termo "oralidades", no plural, marcando essas diferenças. Em **Oralidades e escritas nas literaturas africanas**, Leite afirma que,

> O fato de usarmos no plural a palavra "oralidade" visa exatamente demonstrar que, por um lado, as tradições orais são diferentes de país para país, embora com um registro linguístico-cultural bantu comum, e dentro de cada país, de etnia para etnia, apesar de ser possível encontrar elementos unificadores na caracterização dos gêneros e dos mitos, por exemplo. E o plural serve-nos neste caso, também, para significar o processo transformativo que a urbe provocou nas tradições rurais, modelando-as e recriando-as. E usamo-lo ainda, para acrescentar outros elementos, provenientes de outras oralidades, de que a língua matriz é portadora na sua origem cultural. (LEITE, 1998, p.35).

A estudiosa atenta para o cuidado com as generalizações e homogeneizações na utilização do termo "oralidade", como se houvesse apenas uma representação em todo o continente africano. Embora haja elementos unificadores, os países e etnias do continente africano possuem tradições orais particulares. A par das modificações naturais que ocorrem nas culturas com a passagem do tempo, Leite marca o "processo transformativo" que a cidade provocou nessas tradições, "modelando-as e recriando-as". Exemplo bem marcado das transformações dessa tradição oral é **O leão e o coelho saltitão**, de Ondjaki, que ao reescrever o "conto da oratura Luvale" traz elementos exógenos dessa cultura, como a inserção de letras de músicas brasileiras. Ao mesmo tempo em que Ondjaki retoma a tradição ele a ressignifica.

A estudiosa brasileira, Maria Nazareth Soares Fonseca, em "Velho e Velhice nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa Contemporâneas", adverte sobre o processo de afastamento do oral em decorrência do meio urbano:

> Entretanto, como se tem acentuado, essa tradição, que assegura ao velho e à velhice um lugar definido pela valorização da palavra oral, tem sofrido abalos significativos com o advento de mudanças introduzidas pelos projetos de formação dos Estados Nacionais e pelas inter-relações culturais que provocam a convivência, às vezes no mesmo espaço, das machambas, plantações de onde se tira o sustento do grupo, com produtos importados oferecidos em prateleiras toscas das tendas de pequenos povoados, no meio rural. Por vezes, o asfalto, mesmo precário nos maiores centros urbanos, expulsa para as zonas periféricas os remanescentes das tradições coletivas, descaracterizando os hábitos consagrados pela tradição ancestral. (FONSECA, 2003, p.71)

Para Fonseca as mudanças introduzidas pelos "projetos de formação dos Estados Nacionais", acabam abalando o lugar conferido ao velho e a velhice, lugares esses definidos pela valorização da palavra oral e que acabam sendo relegados. O asfalto, sinônimo do "progresso" e da riqueza, assim como a visão eurocêntrica da escrita, tida como a "evolução" do oral, logo superior – nessa dicotomia entre oral e escrito –

acabam expulsando para as zonas periféricas os "remanescentes das tradições" e a sua oralidade. A pesquisadora portuguesa Susana Nunes, em **A milenar arte da oratura angolana e moçambicana**, enfatiza esses contrastes, para ela "As guerras civis que se seguiram acentuaram este fenómeno e a relação entre as tradições orais e a "cidade" são cada vez mais perturbadas e alteradas." (NUNES, 2009, p.45). Na contramão dessa "desvalorização do velho e da velhice" que ocorre com "a fronteira de asfalto" (VIEIRA, 2007), Ondjaki, em **Ynari**; a menina das cinco tranças retoma a valorização da figura do mais velho. As personagens "o velho muito velho que inventa as palavras" (ONDJAKI, 2010, p.18), "a velha muito velha que destrói as palavras" (ONDJAKI, 2010, p.19), "o velho muito velho que explica o significado das palavras" (ONDJAKI, 2010, p.27), e a avó de Ynari (ONDJAKI, 2010, p.11) – único membro da família e da aldeia da menina que tem um papel na história – ressaltam a importância do "mais velho" sempre associado na narrativa à sabedoria, a magia e a palavra. A frase que encerra a narrativa do livro "E, como dizem os mais velhos, foi assim que aconteceu." (ONDJAKI, 2010, p.44) é emblemática para as questões em tela, no sentido de remeter de forma positiva a uma tradição oral contada e transmitida pelos mais velhos, e que agora é retomada na escrita, por Ondjaki, de maneira ressignificada.

Retomando Ana Mafalda Leite e suas discussões sobre oralidade, onde a estudiosa alerta para os problemas dos essencialismos e dualismos entre a oralidade e escrita. Em seu texto, Leite traz como exemplos a pesquisa de Albért Gérard, que discute a importância da escrita desde o século XIII na região que corresponde à Etiópia, a escrita em caracteres árabes que teve influência em várias áreas do continente africano, assim como os estudos de Cheik Anta Diop, sobre a contribuição da civilização e escrita egípcias para a cultura africana (LEITE, 1998, p.3). Tais exemplos quebram com o dualismo que define a escrita como essencialmente europeia e a oralidade como essencialmente africana, uma vez que mostra que a escrita no continente africano não chegou unicamente no período das colonizações europeias. Para o escritor angolano Luiz Kandjimbo, "Os atos de ler e de escrever [...] existem em toda a parte onde há homens, não fazendo sentido falar em sociedades ágrafas, sem escrita, como pretendeu uma certa história e antropologia dos povos não ocidentais" (KANDJIMBO 2003, p.71). Logo se não podemos sequer pensar em sociedades ágrafas tampouco podemos pensar em essencialismos. Os colonizadores difundiram ideias preconceituosas, que ainda vigoram, em geral, no pensamento ocidental, onde a escrita é vista como uma "evolução" da oralidade, sendo este último tido como um estado ainda

"primitivo", "inferior", usado por sociedades "tribais" ágrafas que receberam a escrita juntamente com a "civilização" durante as colonizações. Esse pensamento, embora recorrente, é extremamente discriminatório. A visão pejorativa imposta às sociedades colonizadas de que o que é tradicional é inferior e o que é de fora é superior, cria disparidades como a "fronteira no asfalto" nas sociedades angolanas – imagem extremamente recorrente na literatura angolana, como no conto homônimo a discussão, "A fronteira de asfalto", de Luandino Vieira (2007), onde o asfalto, sinônimo de progresso, separa as duas realidades, o moderno e o tradicional, o velho e o novo, a oralidade e a velhice, empurrando essa tradição para a outra margem do asfalto, relegada a pobreza, marginalização, esquecimento.

Essa "acentuada tendência" das literaturas africanas de língua portuguesa em utilizar-se de mecanismos para recuperar uma "tradição que fora sufocada pelo colonialismo" irá retomar as imagem do velho, como o "guardador da memória do povo", como em **Ynari**, e da cultura ancestral, através da marca da oralidade e da tradição oral, mesmo às vezes de forma marcadamente reconfigurada, como na coleção "Mama África", da editora Língua Geral. Segundo Maria Nazareth Fonseca,

> A partir das literaturas africanas de língua portuguesa e dos mecanismos por elas desenvolvidos para recuperar uma tradição que fora sufocada pelo colonialismo, é possível identificar uma acentuada tendência de se retomarem as representações do velho, o guardador da memória do povo, e com elas compreender peculiaridades da cultura ancestral, tal como se evidencia em projetos de nação e de nacionalidade, assumidos como plataforma das lutas pela independência, nos espaços africanos de língua portuguesa. (FONSECA, 2003, p.63)

Essa proposta de "recuperar a tradição", segundo Fonseca evidencia um "projeto de nação e nacionalidade" assumidos a princípio como "plataforma das lutas pela independência", e hoje é possível dizer, como um projeto de nação angolana. Já para Leite "a relação com as tradições orais e com a oralidade é, à partida, uma relação em 'segunda mão', resultante, na maioria dos casos, não de uma experiência vivida, mas filtrada, apreendida, estudada". (LEITE, 1998, 31). Em vista desses "projetos de nação" e de proposta de "resgatar a tradição", os escritores em seus textos podem assumir uma relação de "segunda mão" com as tradições orais e a oralidade, não partindo de sua vivência, mas de uma relação construída, forjada, estudada, "condicionantes [que] influenciam o modo como o investigador deve encarar as tradições e a oralidade nas literaturas africanas de língua portuguesa" (NUNES, 2009, p.45). Mia Couto traz o questionamento sobre "[o] que é verdadeiramente nosso [moçambicano]?" (COUTO,

2003, p.3) trazendo a capulana que é vista equivocadamente como "vestuário originário, tipicamente moçambicano" (COUTO, 2003, p.3), no entanto, o escritor complementa que não é a origem que a faz tipicamente moçambicana, mas o seu uso,

> essas coisas acabam sendo nossas por que, para além da sua origem, lhes demos a volta e as refabricamos à nossa maneira. A capulana pode ter origem exterior, mas é moçambicana pelo modo como a amarramos. E pelo modo como esse pano passou a falar conosco. (COUTO, 2003, p.3)

Do mesmo modo, embora escritores africanos possam assumir uma relação de "segunda mão" com a oralidade e as línguas angolanas de matriz africana, são os usos e suas apropriações nos projetos literários que garantirão o seu pertencimento.

REFERÊNCIAS

COUTO, Mia. **Meu nome é África**. Nov, 2003. Disponível em: http://www.casadasafricas.org.br/banco_de_textos/01&id_texto=2 >. Acesso em: 12 maio 2012.

FONSECA, Maria Nazareth Soares . Velho e Velhice nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa Contemporâneas. In: BARBOSA, Maria José Somerlate. **Passo e compasso**; nos ritmos de envelhecer. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 63-82. (Coleção Memória das Letras,17)

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva,1977. Disponível em: < http://www.casadasafricas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/08/A-tradicao-viva.pdf >. Acesso em: 12.12.2010.

KANDJIMBO, Luís. **Ideograma de Nganji**. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2003. (Estudos e documentos).

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas nas literaturas africanas.** Lisboa: Colibri, 1998.

LOPES, José. S. M. Cultura acústica e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique. In: LARANJEIRA, Pires; SIMÕES, Maria João; XAVIER, Lola Geraldes (Org.). **Cinco povos, cinco nações**; estudos de literaturas africanas. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2006. p.422-432.

NUNES, Susana Dolores Machado. **A milenar arte da oratura angolana e moçambicana**; aspectos estruturais e receptividade dos alunos portugueses ao conto africano. Lisboa: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2009. E-book; CEAUP Edições Eletrônicas. Disponível em: <*www.africanos.eu/ceaup/uploads/EB015.pdf* >. Acesso em: 15 maio 2012.

ONDJAKI. **O leão e o coelho saltitão**. Ilustrações de Rachel Caiano. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008. (Mama África).

_____. **Ynari**; a menina de cinco tranças. Il. Joana Lira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**; o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. 2. ed. rev. Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

RUI, Manuel. 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 maio 1985. Disponível em: <http://ricardoriso.blogspot.com/2007/10/eu-e-o-outro-o-invasor-ou-em-poucas-trs.html>. Acesso: 17 mar. 2009.

VIEIRA, Luandino. **A cidade e a infância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ASPECTOS DO ANTICLERICALISMO EM *AS FARPAS* (EÇA DE QUEIRÓS)[*]

Antonio Augusto Nery[9]

RESUMO: Tendo em vista que o anticlericalismo foi amplamente difundido pelos participantes da Geração de 70 em seus escritos, o objetivo deste trabalho é analisar o modo com que tal temática é abordada por dois desses autores: Antero de Quental (1842-1891), no texto "Causas da decadência dos Povos Peninsulares nos últimos três séculos", e Eça de Queirós (1845-1900), em dois artigos de *As farpas - Uma campanha alegre*.

Palavras-Chave: Eça de Queirós; Antero de Quental; Anticlericalismo

ABSTRACT: Bearing in mind that the anticlericalism was widely spread by the participants of the Geração de 70 in their writings, the goal of this paper is to analyze the way this topic was approached by Antero de Quental (1842-1891), in the text "Causas da decadência dos Povos Peninsulares nos últimos três séculos", and Eça de Queirós (1845-1900), in two articles of *As farpas - Uma campanha alegre*.

Key-words: Eça de Queirós, Antero de Quental, Anticlericalism

Já em uma primeira leitura dos artigos escritos por Eça de Queirós (1845 -1900) para os panfletos *As farpas*, entre 1871 e 1872[10], percebemos que a crítica anticlerical pode ser constatada na maioria dos textos. Assim, de imediato, notamos n'*As farpas* o prolongamento das críticas feitas por Antero de Quental (1842 – 1891) à Igreja Católica na conferência "Causas da decadência dos Povos Peninsulares nos últimos três séculos",

[*] Este texto é a versão preliminar de um artigo crítico mais amplo que se encontra em desenvolvimento.

[9] Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Adjunto de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Vinculado ao Centro de Estudos Portugueses da Universidade Federal do Paraná (CEP – UFPR): www.cep.ufpr.br .

[10] *As farpas* foram folhetos mensais produzidos por Eça de Queirós em parceria com Ramalho Ortigão (1836 – 1915) e publicados em dupla autoria entre 1871 e 1872 e, posteriormente, somente por Ramalho, até 1882. Os textos escritos unicamente por Eça foram coligidos entre 1891 e 1892 no volume *Uma campanha alegre*, de onde os conhecemos hoje.

proferida em 27 de maio de 1871 no Casino Lisbonense, e tida como um texto síntese dos propósitos da Geração de 70 para Portugal.

No discurso, Antero propôs o Catolicismo difundido após o Concílio de Trento (1545-1563), a monarquia absolutista e as conquistas ultramarinas como os três principais motivos causadores da decadência moral, econômica e social das nações ibéricas; responsáveis pelo atraso do desenvolvimento da indústria e da ciência na península, a partir do século XVII.

Com relação especificamente ao Catolicismo, nota-se a clara intenção de Antero em deflagrar o atraso imposto pela tradição doutrinária e pela participação histórica da Igreja Católica na formação da nacionalidade portuguesa, além do intuito em defender a separação entre crença religiosa e Instituição religiosa. Em suas palavras:

> (...) enquanto as outras nações subiam, nós baixávamos. Subiam elas pelas virtudes modernas; nós descíamos pelos vícios antigos, concentrados, levados ao último grau de desenvolvimento e aplicação. Baixávamos pela indústria, pela política. Baixávamos, sobretudo, pela religião (...). É necessário, com effeito, estabelecermos cuidadosamente uma rigorosa distincção entre *cristianismo* e *catolicismo*, sem o que nada compreenderemos das evoluções historicas da religião cristã. (...) É que realmente o cristianismo existiu e póde existir fóra do catolicismo. O cristianismo é sobretudo um sentimento: o catolicismo é sobretudo uma *instituição*. Um vive da fé e da inspiração: o outro do dogma e da disciplina. (QUENTAL, 1942, p. 112-113, itálicos do autor)

Dessa forma, se por um lado percebemos no discurso anteriano inúmeras apologias críticas e negativas direcionadas à Instituição religiosa, aos religiosos, e suas atuações na sociedade, por outro lado, interpondo-se ao discurso crítico ferino, tem-se a postura que se queria ilustrar como desejável, o modelo de religiosidade que se almejava, que era, de certa maneira, tolerável aos projetos revolucionários de 70.

São as práticas religiosas populares que Antero denomina ao longo de suas reflexões de "Igrejas Nacionaes". Para ele, nos primórdios das nações ibéricas, o povo ao invés de aceitar a religião, a fazia. E tanto o povo quanto muitos clérigos possuíam um posicionamento religioso particular que contrariava imposições vindas de Roma, uma espécie de autonomia e independência em praticar e compreender a religião, que não dependia de determinações e influências institucionais.

Essas particularidades, esse jeito próprio de fazer a religião, inerente à religiosidade popular, são enaltecidos por Antero, tanto que o autor dedica alentadas linhas a criticar o Concílio de Trento, reação Católica à Reforma Protestante, que teria

instituído não somente a Inquisição, mas inúmeros dogmas, regras, determinações inerentes à doutrina sistemática e à institucionalização, ações essas que afrontaram a independência, a tolerância, a caridade cristã autêntica e a vida fraterna, características próprias das "Igrejas Nacionaes", segundo ele.

Assim, ponderando as pressuposições contidas no texto "Causas da decadência dos Povos Peninsulares nos últimos três séculos" acerca da Religião e tudo o mais que é correlato a ela, concordo com Joel Serrão (1919-2008), quando afirma em sua obra *Portugueses Somos* (s.d, p. 204) que, embora não se configure como o objetivo principal, o anticlericalismo será para toda a plêiade de 70 a forma de renegar anos de atraso e, através da negação da Igreja, uma forma de purgar a culpa da influente Instituição no marasmo do país.

Porém, em meu ponto de vista, quando volvemos o olhar especificamente para a obra completa de Eça de Queirós, podemos perceber que o discurso literário do autor não propaga meramente uma mera crítica ao clero, mas pressupostos que vão além disso: apontam para a valorização de algumas práticas religiosas muito próximas daquelas descritas positivamente por Antero em suas referências às "Igrejas Nacionaes", além de engendrar reflexões concernentes ao caráter transcendente da religião.

Meu objetivo aqui é tentar comprovar que tal hipótese pode ser constatada já nos primeiros escritos de Eça, como é o caso d´*As farpas*. Para esse propósito selecionei dois textos dos panfletos, ambos são datados de Outubro de 1871, não possuem títulos, como os demais textos, e geralmente são conhecidos como o capítulo XXXVII e XXXIX do tomo I de *Uma campanha Alegre*[11].

Primeiramente, averiguarei o capítulo XXXVII, no qual temos muito claro a faceta da crítica anticlerical que Eça costumeiramente destilou em sua produção literária e que se constitui praticamente um desdobramento das proposições que Antero fez nas "Causas da Decadência..." acerca das práticas nefastas que a Igreja e seus representantes desempenhavam na sociedade portuguesa.

O texto principia com o relato de que missionários católicos estavam comercializando relíquias defronte a catedral de Braga:

> Alguns jornais contaram este mês, com uma indignação ingénua, que na devota cidade de Braga alguns missionários vendiam aos fiéis cartas inéditas da Virgem Maria. Estas cartas, segundo parece, eram dirigidas, umas a

[11] Doravante UCA nas referências de citações. Todas as citações foram retiradas da seguinte edição: QUEIRÓS, Eça de. *Uma campanha alegre*. Tomo I. São Paulo, Editora Brasiliense, 1961.

> personagens dos tempos evangélicos – outras, mais particularmente, a cidadãos de Braga. Corre que os editores desta correspondência inesperada da Mãe de Jesus tiveram um ganho excelente. (UCA, p.209)

O mote possibilita a Eça tecer inúmeros comentários críticos acerca do comércio de relíquias que parecia ser prática corrente naquele contexto, não somente no interior português, mas também em cidades como Lisboa e Coimbra. O foco do escritor é o lucro que muitos clérigos obtinham, ludibriando os fiéis, vendendo "rosários, contas, sudários, pedaços do santo lenho, fragmento da túnica, etc" (UCA, p. 209), como se fossem itens verdadeiros e miraculosos.

As vendas eram tão bem articuladas que os missionários contratavam "caixeiros" para atuarem como vendedores e divulgadores dos produtos. Todavia, esses não passavam ilesos à desconfiança e supervisão dos contratantes, os quais tinham uma maneira eficiente de computar as vendas e conferir se não estavam sendo ludibriados pelos vendedores.

O peculiar "balanço de vendas" era feito ao fim de cada homilia, com o perspicaz missionário (empresário!?), anunciando de cima do púlpito:

> – Agora vão-se benzer as relíquias! Quem tiver rosários de Nossa Senhora, erga-os ao ar! Os fiéis que se tinham provido daquela espécie levantavam-na com fervor. O missionário então, como absorto em êxtase, contava com os olhos, rapidamente, a voo de pregador, os rosários. Depois abençoava-os. Passava em seguida, pelo mesmo processo extático, à contagem das outras relíquias. E quando saía da igreja conferia os seus apontamentos mentais do púlpito com os resultados monetários da porta. Os caixeiros eram honrados, e este homem fez um bom lucro. Que Deus o proteja, e a polícia o não incomode! (UCA, p. 210)

Para além do relato satírico, a ira discursiva de Eça reside preponderantemente sobre o fato de que, além de venderem relíquias fajutas, os religiosos também exerciam as funções de párocos, celebrando missas e realizando homilias, servindo-se da atividade, supostamente honesta, para desenvolver uma eficiente e ludibriante ação de marketing sobre os fraudulentos produtos santos e sobre os fiéis que os consumiam.

O tema seria retomado mais tarde, ainda com interesses de crítica e escárnio, em *A relíquia* (1887). Teodorico Raposo, o narrador/protagonista, após o insucesso em conseguir herdar os bens de sua Tia, Dona Patrocínio, é expulso da casa da velha e, para sobreviver, começa a vender relíquias nas ruas de Lisboa.

Depois de um próspero tempo de vendas, Raposão logo se encontra sem dinheiro porque o consumo dos objetos reduziu, justamente por conta das muitas relíquias que ele próprio introduzira em Portugal. A narrativa das peripécias de Raposão como vendedor de relíquias constitui-se uma crítica mordaz ao comércio, as mentiras e a hipocrisia que vigoravam nas Igrejas, impulsionadas por alguns clérigos, como os missionários de Braga.

O mesmo tom crítico pode ser percebido no outro artigo d'*As farpas* que me proponho a analisar. Todavia, no capítulo XXXIX, a argumentação aponta para outra faceta da crítica anticlerical queirosiana – e também anteriana - que mencionei anteriormente, àquela que faz apologias positivas à religiosidade popular, em detrimento das práticas religiosas ortodoxas e institucionais.

O texto parte da ilustração de quem teria sido Jesus Cristo, quais teriam sido as mensagens que o "meigo rabi" (UCA, p. 225) ensinava e, sobretudo, a sua postura acolhedora para com as crianças: "Os discípulos afastavam as crianças. Mas o Mestre murmurava sorrindo: – Deixai vir ter comigo as crianças, abençoadas são elas! elas sabem muitos segredos que os sábios ignoram." (UCA, p. 225).

Logo após o intróito aparentemente despretensioso, Eça explicita o foco crítico ao qual se dedicará:

> Parece que ultimamente o clero não tem esta consoladora ideia de Jesus. O Sr. Encomendado de Santos-o-Velho, no dia de Finados, depois da missa conventual, paramentado, sobre o degrau do altar, voltou-se para o povo, e repreendeu as mães que levavam consigo as crianças à missa! E aí estão enfim as crianças expulsas da Igreja, não podendo ao menos ir uma vez por semana erguer as suas pequeninas mãos para Aquele que foi outrora, nas sombras da Galileia, o seu amigo imortal! (UCA, p. 226)

A partir da deflagração da situação que será o tema da discussão, Eça passará todo o texto condenando de maneira satírica, irônica, e por vezes jocosa, a atitude que o religioso teve ao repreender as crianças porque estas de alguma maneira incomodaram o desenrolar da missa:

> Respeitamos profundamente esta opinião católica do Sr. Encomendado de Santo-o-Velho. É sem dúvida mais moral que as mães levem seus filhos à taberna, e lhes ensinem cuidadosamente – mostrando-lhes, em lugar de uma cruz, uma navalha de ponta – esta máxima salutar: esfaquiai-vos uns aos outros! Assim se formam os justos. E seria mesmo conveniente que a opinião

> do Sr. Encomendado tivesse uma realização prática: que houvesse na Igreja, para as crianças, a mesma polícia que há para os cães: e que, ao lado do respeitável funcionário enxota-cães, se perfilasse do outro lado da porta o meritório empregado enxota-crianças. E o culto alcançaria, definitivamente limpo do ladrar dos cães e do chorar das crianças – o mais alto grau de pureza. (UCA, p. 226).

O curto texto termina lembrando que, muito provavelmente, quando o clérigo repreendeu as mães que levavam seus filhos à Igreja, dirigia-se àquelas progenitoras pobres que não tinham com quem deixar os filhos para se dedicarem aos afazeres religiosos, diferentemente das senhoras abastadas. Às mães das crianças repreendidas, enfim, estendia-se também a repreensão e a exclusão:

> (...) é verdade que os Srs. Encomendados não podem ser interrompidos na sua missa pelas crianças que rabujam, e que se torna de toda a justiça que sejam excluídas da Igreja, como perturbadoras da ordem, da decência e do respeito – as mães que ousem vir rezar com o seu filho ao colo! (UCA, p. 227)

Diante disso, o discurso se conclui com uma exortação voltada para os que sofreram a represália: "Pobres pequenos! Consolai-vos! Jesus, o vosso amigo, também não é mais feliz: há muitos séculos que ele procura erguer a pedra do seu túmulo – e há muitos séculos que o seu clero carrega na pedra para baixo!" (UCA, p. 227).

É interessante percebemos nas assertivas feitas ao longo do texto, nas quais explicitamente temos a comparação da postura de Cristo com a atitude do religioso, a clara intenção de Eça em explicitar a essência e os fundamentos da fé cristã, por intermédio das descrições de Jesus, confrontando-os com a postura do incoerente religioso que supostamente professava tal fé e de quem era representante.

É a mesma intenção crítica demonstrada por Eça no desenvolvimento de outras figurações de Jesus em sua obra, antes e depois do artigo em questão. No conto "A morte de Jesus", de 1869, no romance *A relíquia*, de 1887, e no conto "O suave milagre", de 1898, por exemplo, há uma clara valorização das características humanas e revolucionárias do Cristo em detrimento das ações e atitudes que as instituições religiosas cristãs e seus representantes tinham para com a sociedade.

Na verdade, a mensagem é clara, caso o "admirável amigo dos homens", como Jesus é freqüentemente lembrado nos textos queirosianos, retornasse a qualquer contexto institucional, inclusive no século XIX, muito provavelmente seria rechaçado e

escorraçado, tal qual as criancinhas banidas pelo religioso da sé de Braga. Temos, portanto, neste artigo, a ideia sempre presente da ficção de Eça quando retoma a personagem Jesus: Jesus Cristo contra as instituições e elas contra ele, em suma, um Jesus antiinstitucional.

São os ecos de exegeses bíblicas publicadas no século XIX, como a *Vie de Jésus* (1863), de Ernest Renan (1823-1892), nas quais se constata a insinuação da teoria de que caso Jesus regressasse à contemporaneidade, a própria instituição religiosa o eliminaria. Como algumas pesquisas já atestaram, tais leituras foram consumidas por Eça e outros integrantes da Geração de 70, tanto durante o tempo de estudo em Coimbra quanto depois de formados[12].

Não há dúvidas que os textos d*'As Farpas* são de fundamental importância para compreendermos não somente os primeiros escritos do jovem Eça, mas, a totalidade da obra do autor, pois neles já encontramos elementos que reverberaram em todas as obras ficcionais e não ficcionais do escritor que ainda estavam por vir. Dessa forma, os panfletos escritos por Eça de Queirós para *As Farpas* tornam-se uma possibilidade para o questionamento de leituras críticas que insistem em não entender a produção do autor de maneira global, mas em fases fragmentárias, que têm as obras da denominada "melhor crítica realista"[13] como paradigma valorativo, e todos os outros escritos como textos "menores".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MEDINA, João. *Eça de Queirós antibrasileiro.* Bauru: EDUSC, 2000.

RENAN, Ernest. *Vida de Jesus*. 5 ed. Porto: Chardron, 1926.

SERRÃO, Joel. *Portugueses Somos.* Lisboa: Livros Horizontes, s.d.

[12] 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 e NERY, Antonio Augusto. Eça de Queirós e o diálogo com exegetas do Evangelho. *Revista Palimpsesto*. N. 8. Rio de Janeiro, UERJ, 2009. Disponível em <<http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num8/dossie/Dossie_AntonioAugustoNery.pdf>>. Acesso em 20 de Out. 2013.

[13] *O crime do Padre Amaro* (1875), *O Primo Basílio* (1878) e *Os maias* (1888).

QUEIRÓS, Eça de. *A relíquia.* Porto: Lello e Irmãos, 1976.

_____. *Contos.* Porto: Lello e Irmãos, 1951.

_____. *Uma campanha alegre*. Tomo I. São Paulo, Editora Brasiliense, 1961.

QUENTAL, Antero de. Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos. In: *Prosas Escolhidas* (org. por Fidelino Figueiredo). Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1942, p. 95-142.

CAMILO PESSANHA, UM OLHAR SOBRE MACAU E UM ESPAÇO EM MOVIMENTO

Camila Paiva da Silva

RESUMO:

Macau foi colonizada por Portugal por longos 400 anos e essa colonização, diferente do que acontecera no Brasil, não fez com que a cultura portuguesa fosse assimilada totalmente pelo seu povo. Neste período de colonização, muitos intelectuais portugueses vão para colônia a fim de dar aulas no liceu que lá é criado, Camilo Pessanha é um deles. Nesta ida para Macau, Camilo se depara com uma cultura totalmente diferente da que conhecia e então seu primeiro olhar é o do exotismo. Logo este exotismo tornar-se-ia o novo que nele havia.

Palavras-chave: Camilo Pessanha, Macau, olhar, espaço

ABSTRACT:

Macao fue colonizada por Portugal a lo largo de 400 años y esa colonización, diferente del que aconteció en Brasil, no consiguió subyugar la cultura chino. En este periodo de colonización, muchos intelectuales portugueses van para la colonia con la finalidad de dar clases en el liceo allí creado, Camilo Pessanha es uno de ellos. En esta ida a Macao, Camilo se depara con una cultura totalmente distinta de la que conocía y entonces su primera mirada es del exotismo. Luego ese exotismo se torna el nuevo que en ello había.

Palabras-llave: Camilo Pessanha, Macao, mirada, espacio

Introdução.

Portugal colonizou Macau por mais de 400 anos. Esta colonização teve início em meados do século XVI com a chegada de navegantes portugueses que rapidamente levaram prosperidade, tornando a pequena cidade em importante entreposto comercial entre a China, a Europa e o Japão.

Os Jesuítas foram os pioneiros na expansão da cultura portuguesa em Macau. Criaram escolas, teatros, universidades e igrejas. Cuidaram dos primeiros passos da cultura portuguesa

em território chinês e da expansão do cristianismo no Oriente. Assim, foram os Jesuítas, depois os outros representantes da Igreja, com seus institutos religiosos e de educação, precursores do ensino de língua portuguesa em Macau e com isso o veículo principal da cultura portuguesa. Isso não quer dizer que houvesse uma hegemonia portuguesa em Macau, pelo contrário, a língua portuguesa não fora assimilada pelos chineses, tampouco a cultura. Com a expansão cultural foram para Macau muitos intelectuais a

fim de trabalhar como docentes nas instituições de ensino. Muitos destes intelectuais também manifestaram suas inspirações literárias, entre eles está Camilo Pessanha. Antes mesmo destes professores e literatos darem sua contribuição à colonização portuguesa em terras chinesas, tem-se registro da estadia de Luís de Camões. Segundo a tradição, Camões teria escrito parte do seu poema, *Os Lusíadas*, em terras macaenses. E por sua importância tamanha para Macau e para a cultura portuguesa fora homenageado tendo seu nome em um jardim, como afirma Camilo Pessanha em *Macau e a gruta de Camões* (1922):

> Dos templos profanos portugueses dedicados ao culto da Pátria e ao culto do génio é sem dúvida um dos mais venerados o modesto jardim de Macau, chamado a Gruta de Camões. Nenhum português absolutamente, nenhum estrangeiro de mediana instrução vem a Macau, mesmo de passagem, cujo primeiro cuidado não seja o de irem em romagem a esse recinto sobre cujo solo é tradição que poisaram os pés do poeta máximo de Portugal – um dos máximos poetas de todo o mundo e de todos os tempos –, enquanto o seu génio elaborava algumas das estrofes de bronze dos Lusíadas (PESSANHA, p.116, 1922).

Camilo Pessanha, neste momento, já está totalmente conectado com Macau e como um guia turístico indica um dos lugares mais bem visitados por estrangeiros, portugueses, naquelas terras do oriente. Camilo não deixa claro se o êxito do lugar deve-se a Camões ou a bela arquitetura do jardim chinês. Certo é que o elemento de interesse à "Gruta" levantado por Camilo é o solo pisado por um dos máximos poetas de todo o mundo. Ora, o jardim chinês é mero pano de fundo para as histórias sobre a estadia de tão fundamental poeta para a cultura lusitana.

Como já dito, Camilo Pessanha foi um dos literatos que embarcou para a colônia oriental com o intuito de lecionar. O poeta vai para Macau em 1894 para assumir o cargo de professor no recém-criado Liceu, porque não obteve sucesso em sua carreira acadêmica em Portugal, decidindo, assim, ir para a colônia, como assinala Paulo Franchetti (2008):

> muito ao contrário de uma decisão emocional, a mudança para a China foi à alternativa possível após anos de esforço para obter um posto de trabalho em Portugal e várias hipóteses e tentativas de emigração (FRANCHETTI, p. 10).

Sendo assim, imersão de Camilo Pessanha na cultura chinesa deve-se, em princípio, a questões materiais, porém, sua permanência cabe aos novos sentidos que esta nova terra pode lhe dar, deixando pra trás sua terra natal e o ressentimento que ela carrega. Desdobraremos, assim, estes novos sentidos e o olhar do estrangeiro, do viajante. Além de verificarmos o espaço e o deslocamento deste espaço pelo poeta português em terras orientais. Sendo, portanto, a análise do olhar e do espaço de

extrema importância para que se entenda como Camilo Pessanha se estabelece em Macau e lá fica, entre idas e vindas de Portugal, até sua morte.

1. Um olhar sobre Macau.

A questão do olhar tem sido muito abordada nos estudos atuais sobre cultura e sociedade. Isso porque depois que a realidade começou a ser questionada quanto a sua relatividade, o olhar também virou reprodução daquilo que acreditamos ser real. A visão do indivíduo sobre o mundo mudou e passou a ser moldada pela sociedade que este pertence. Há aqueles mais sensíveis que percebem o mundo ao redor em seus mais íntimos detalhes, em suas nuances, em seus contornos mais desconhecidos. Contudo, há também os que só notem aquilo que os dizem que é real e aceitável. O que é visto se torna atraente conforme o olhamos segundo o que acreditamos ser coerente com a realidade a que pertencemos e por meio dos juízos que fazemos de determinada situação, objeto, pessoa, cultura, sociedade e povo.

Faz-se necessário ressaltar a diferença entre o ver e o olhar. Verbos que aparentemente são sinônimos, mas que representam estados muito diferentes. Sérgio Cardoso conceitua ambos os verbos diferenciando um do outro nos aspectos mais intrínsecos do sujeito que vê e olha.

> O ver, em geral, conota no vidente uma certa discrição e passividade ou, ao menos, alguma reserva. Nele um olho dócil, quase desatento, parece deslizar sobre as coisas; e as espelha e registra, reflete e grava. Diríamos mesmo que aí o olho se turva e se embaça, concentrando sua vida na película lustrosa da superfície, para fazer-se espelho (...) (CARDOSO, 1995, p.348).
> Já o universo do olhar tem outra consistência. O olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento. Aqui o olho defronta constantemente limites, lacunas, divisões e alteridade, conforma-se a um espaço aberto fragmentado e lacerado. Assim, trinca e se rompe a superfície lisa e luminosa antes oferecida à visão, dando lugar a um lusco-fusco de zonas claras e escuras, que se apresentam e se esquivam à totalização (CARDOSO, 1995, p.349).

Percebe-se que o universo do olhar vai além da pura visão, ele infere um mundo que está por detrás do que os olhos, como órgão dos sentidos, podem alcançar. Portanto, o pensamento contemporâneo ocidental se desenvolveu através do princípio da representação de um mundo visual, concebido através de imagens que constroem a realidade de cada sujeito e que é correspondente ao seu espaço social. Alfredo Bosi diz em *Fenomenologia do olhar* que: "Os psicólogos da percepção são unânimes em afirmar que a maioria absoluta das informações que o homem moderno recebe lhe vem por imagens. O homem de hoje é um ser predominantemente visual" (1995, p.65).

Notamos que as nossas informações e percepções são guiadas pelo nosso olhar e este olhar é moldado segundo os princípios que adquirimos em nosso meio social, o que definirá o modo com que olhamos outras imagens e percebemos novas informações.

Bosi traça um panorama do olhar que é delineado por intervenções culturais ao longo do tempo. Ele relata vários tipos de olhares, diferenciando cada maneira de olhar conforme cada época. Divide "O olho e o olhar", discorre sobre "O olhar entre a teoria da percepção e a teoria da expressão", trata do "Olhar como expressão" e da "Educação pelo olhar". Ou seja, o autor delineia as formas com que o olhar do homem concebeu e concebe o mundo, através de tendências em voga e segundo sua época. Bosi, então, assinala que Goethe reclamava um novo olhar que fosse diferente de uma "percepção físico-matemática":

> Esse novo olhar é o que, desde sempre, exprime e reconhece forças e estados internos, tanto no próprio sujeito, que deste modo se revela, quanto no outro, com o qual o sujeito entretém uma relação compreensiva. A percepção do outro depende da leitura dos seus fenômenos expressivos dos quais o olhar é o mais prenhe de significações (BOSI, 1995, p.77).

Nota-se, a partir das palavras de Bosi, que as significações são elaboradas conforme lemos o mundo e através do que olhamos. Assim, outro olhar, o olhar do viajante e do estrangeiro, a princípio, considera tudo o que vê como exótico, estranho e diferente do que este considera ser normal. Todavia, o mesmo olhar pode descobrir aspectos que os dali não mais percebem. Resgatando significados esquecidos, vivendo histórias como se fosse pela primeira vez, originalmente.

As viagens são experiências, em geral, que levam ao estranhamento já que são espaços outros que visitamos e que não pertencem ao nosso campo de visão de costume. A estadia de um viajante em um local adverso já o faz se sentir deslocado, afinal ali é um estranho, um estrangeiro. Porém, como afirma Sérgio Cardoso, o estranhamento é sempre em relação ao próprio viajante e não ao outro. Pois é a partir dele que percebe o seu entorno e estranha o que o faz ser diferente. "É desta natureza o estranhamento das viagens: não é nunca relativo a um outro, mas sempre ao próprio viajante; afasta-se de si mesmo, deflagra-se sempre na extensão circunscrita de sua frágil familiaridade, no interior dele próprio" (CARDOSO, 1995, p.359).

Por conseguinte, o outro é projetado pelo que nós somos. Comparamos o outro e aquilo que causa estranhamento com nosso mundo, ou melhor, com o conceito de mundo que temos. Em compensação aquilo que causa estranhamento será o que de novo fará parte em nossa essência, o outro será o novo de nós mesmos.

O primeiro contato com outra sociedade e outra cultura vem influenciado por nossa bagagem sociohistórica e pelos conceitos que adquirimos ao longo da vida. Essa bagagem e os conceitos adquiridos imprimirão a maneira com que olhamos a nova cultura que se apresenta. E é com o olhar do estrangeiro sobre o desconhecido que Camilo Pessanha inicia sua jornada em terras chinesas.

Camilo Pessanha lança um primeiro olhar sobre Macau que é o olhar do exotismo e do estranhamento, que se estabelece em comparação a sua vivência na terra natal. Este olhar se estabelece como uma estratégia de defesa ao que se coloca como novo.

O poeta lusitano demonstra seu olhar sobre o desconhecido em seus textos e poemas, não através de crítica ao que se apresenta como novo, mas por meio de uma análise comparativa dos costumes e da vida dos nativos de Macau. Assim, em *Macau e a gruta de Camões* (1922), o poeta compara a colônia portuguesa com sua metrópole, deixando escapar seu olhar de colonizador que admira sua colônia, porque dela extrai novos sentidos buscados pela perspectiva de sua terra natal.

> Assim é Macau a única terra do ultramar português em que as estações são as mesmas da Metrópole e sincrónicas com estas. É a única em que a Missa do Galo é celebrada em uma noite frígida de Inverno; em que a exultação da aleluia nas almas religiosas coincide com o alvoroço da Primavera – Páscoa florida com a alegria das aves novas ensaiando os seus primeiros voos; em que a comemoração dos mortos queridos tem lugar no Outono (PESSANHA, 1922, p.183).

O autor mesmo instalado em terras chinesas usa como parâmetro sua terra de origem, não renegando o que de novo o Oriente pode lhe proporcionar e sim retornando a aquilo que considera ser o padrão.

> 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 (PESSANHA, 1988, p.183).

O exotismo parece estar incutido no autor que transforma este olhar que considera o diferente, em nostalgia. No discurso que tem como temática a estadia de Camões em Macau, Camilo divaga a partir de um sentimento nostálgico, transparecendo um certo exotismo inconsciente, que seria a tradução de um olhar sobre o desconhecido. O poeta, no entanto, se utiliza dessa nostalgia como elemento estético de sua poética. O sentimento de saudade aguçado pelo oceano, que distancia sua família e sua cultura, e

pela tradição de grandes feitos portugueses, explicitada pela figura de Camões conduzem seus textos, suas obras, e provavelmente sua vida.

O olhar que leva ao exotismo e a nostalgia causada pelo sentimento de exílio, também confere aproximação ao outro que é o novo de si mesmo. Estando ali, ambos, estrangeiro (Camilo), e o outro (Macau), misturam-se e formam um novo *ethos*. Este será delineado pela falta de semelhança que separa o autor deste novo mundo, mas que também o aproxima, porque estando nesta condição de separado e diferente, fala da margem. Ou seja, é a condição de anulação e de marginalidade que o permite explorar o diverso. É, então, a posição na margem que o recoloca neste mundo de exotismos e novidades.

O exotismo de Camilo será o elemento construtor de seus textos e poesias do período em que vive em Macau. Isso porque parte do seu olhar de estrangeiro ocidental para tratar do diverso. O autor, assim, realiza algumas análises culturais do país Oriental. Análises essas que foram compiladas em um livro após sua morte por João de Castro Osório, *China: estudos e traduções* e completadas por Daniel Pires em 1993. Segundo o próprio Osório ele teria sido um dos poucos a ter acesso ao caderno de Camilo, de mais de sete mil páginas, entre estudos e traduções sobre a China, que o poeta teria levado a Portugal em 1915, mas que se perdeu (OSÓRIO, 1969).

Sobre as análises camilianas, um dos textos sobre a cultura chinesa trata-se de um prefácio ao livro do dr. J. Antonio Filipe Moraes Palha, *Espaço crítico da civilização chinesa* (1912), intitulado "Introdução a um estudo sobre a civilização chinesa" e que denuncia um Camilo totalmente agressivo a civilização que lhe parecia incompreensiva. Descrevendo uma China que para ele era um "montão de lixo constituído pelos mais asquerosos detritos, caudal de esgoto arrastando as mais irreconhecíveis escórias humanas" (1993, p. 21). No entanto, apesar de tal agressividade, ao que tudo indica, o autor começara a escrever este texto em 1910, em pleno desfalecimento da Dinastia Qing, que teria sido um período caótico para o país; exploração econômica, guerra com países da Europa e o Japão, além de guerras civis que destruíam as cidades chinesas, causando morte e miséria. Sendo assim, é possível compreender as críticas à civilização que para ele apresentava um oceano de oposições ao que considerava ser comum, o exótico aí se apresenta de forma cruel ao seu olhar.

Mas não foi só de críticas que o autor formou sua trajetória literária chinesa, há também traduções de poemas chineses, além de um apresso pela forma dos poemas em

mandarim que conferia, segundo o autor, uma beleza estética vital para a literatura chinesa.

Em alguns poemas do autor também se reconhece uma paisagem oriental, que sugere um olhar mais ameno a nova cultura, apesar de ainda manter o olhar eurocêntrico. Percebemos esta paisagem em poemas como: "Lúbrica", "Ao longe os barcos de flores" e "Viola chinesa", encontrados no seu livro *Clepsidra*.

Vejamos alguns versos de "Ao longe os barcos de flores" e "Viola chinesa":

> Só, incessante, um som de flauta chora,
> Viúva, grácil, na escuridão tranqüila,
> Perdida voz que de entre as mais se exila,
> Festões de som dissimulando a hora (PESSANHA, 1989, p.30).

Aqui a apropriação oriental na obra camiliana faz-se num estado interior e íntimo, recolocando a paisagem admirada num lugar novo, que ele também se enquadra, formando nova moldura que aprecia e sente, mas não define.

> Sem que o meu coração se prenda,
> Enquanto, nasal, minuciosa,
> Ao longo da viola morosa,
> Vai adormecendo a parlenda.
> Mas que cicatriz melindrosa
> Há nele, que essa viola ofenda
> E faz que as asitas distenda
> Numa agitação dolorosa?
> Ao longo da viola, morosa... (PESSANHA, 1989, p.31).

Notamos que o sentimento duplo de crítica e admiração à cultura chinesa é delineado pelo olhar do estrangeiro, carregado de expectativas de outros costumes, de outra sociedade e outro continente. É a comparação entre os dois mundos delimitados em espaços culturais bem opostos que não permite suscitar um olhar neutro, imparcial. Portanto, concluímos que o olhar de Pessanha sobre Macau é um olhar de estranhamento causado pelo exotismo que o novo proporciona. Mas que o torna também novo, porque ao entrar em contato com o outro reconhece o que nele também há de exótico.

2. Camilo Pessanha e um espaço em movimento.

Como já vimos o primeiro olhar de Camilo Pessanha sobre Macau foi repleto de estranhamento sobre o exótico oriente que se apresentava. Mas ao mesmo tempo em que se estranhava com o novo, surgia nele um novo em si mesmo. Este novo que o escritor reconhece no outro como exótico e que também faz parte de si mesmo, determinará seu espaço naquele lugar. Porque é o exotismo a essência do estar e não ser pertencente

àquele novo espaço, pois exige uma identidade que não a sua, que é totalmente dispare a seus costumes que ficaram apenas no plano da memória.

Camilo Pessanha vai a Macau para dar aulas no Liceu e lá ele leciona diversas disciplinas como; Filosofia, Língua e Literatura Portuguesa, História e Geografia, além de Economia Política, Direito Comercial e História da China (FRANCHETTI, 1995). A relação que o poeta tinha com o Liceu era de total devoção, passado o momento de exotismo, o autor se estabelece em Macau e dedica sua vida ao magistério no Liceu. Contudo, não se sabe se o poeta estabeleceu uma relação de afeto pela nação oriental ou se permaneceu com um olhar marcado pelo preconceito, que apesar de superado pelo tempo e o conhecimento deste novo mundo, pode ter deixado resquícios.

O olhar de Camilo Pessanha sobre Macau já foi discutido neste trabalho, agora o que nos interessa é discorrer sobre o espaço de pertencimento do poeta. O que o levou a ir a Macau já nos é sabido, a possibilidade de exercer sua profissão, no entanto a sua permanência em terras chinesas, mesmo não sendo seu ideal de cultura, nos suscita um novo questionamento. Cabe-nos investigar o espaço em que o poeta procurou estabelecer-se e se este espaço era fixo ou transitório.

Segundo Bernardo Vidigal (1977), Camilo Pessanha tinha a sina de ser viajante, porque era filho de magistrado e vivia se deslocando. Os deslocamentos duraram durante toda a infância e a juventude e isso conforme Vidigal teria predisposto nosso poeta a um certo desprendimento.

> Estas incessantes deslocações e o confronto com meios sempre diferentes desde a infância e que não cessaram de se renovar depois da maturidade, embora mais intervaladamente, predispuseram-no a um certo desprendimento que se foi acentuando com a idade, até cair numa apatia por tudo e todos que não lhe tocassem bem de perto, ou que não bulissem com a sua sensibilidade (VIDIGAL, 1977, p.8).

Este desprendimento, que Vidigal diz ter se acentuado com a idade, talvez nos responda o porquê da estadia de Camilo em Macau até sua morte. Parece que sua essência acusava um não pertencimento a sua terra natal e a qualquer outro lugar, pois embora tenha ficado em terras macaenses até sua morte, esta estadia fora marcada por idas e vindas a Portugal.

Neste sentido, notamos que a relação de Camilo Pessanha com o espaço é confusa, isso porque ora parece rejeitar Portugal e ora a coloca como centro de sua poética, afinal para Pessanha (1924) a emotividade representada pela poesia e a arte é algo educado e educado desde a infância em sua terra natal, colocando assim a

inspiração poética como algo aprendido desde pequeno e que depende do elemento regional, que pertence ao seu espaço estabelecido desde a infância.

No entanto, mesmo declarando que a inspiração poética é algo educado em nossa terra natal, em seu caso Portugal, é possível perceber em Pessanha uma ligação ímpar com Macau, como se ali nascesse um novo lugar de refúgio, como se em Macau encontrasse respostas para o estranhamento que talvez a inspiração poética lhe causasse. Se fizermos um simples passeio pelo seu texto *Macau e a gruta de Camões* (1924), teremos a dimensão de sua ligação com terras chinesa. O poeta associa a memória de Camões a de Macau, procurando colocar a cidade ao lado de Portugal, em suas palavras: "Veio toda esta divagação a propósito de dizer que ainda é Macau a única terra de todo o ultramar português em que se pode ter até certo ponto a ilusão de se estar em Portugal..." (PESSANHA, p.?).

A verdade é que o poeta se encontra num espaço transitório, ele carrega consigo seus costumes natais e o transporta para um novo ideário de mundo. Todavia não obtêm êxito já que não subverte a nova cultura e sequer se encaixa nela. O estrangeiro permanece estrangeiro, mas também não é mais cidadão de sua terra natal, já que o passar do tempo transforma o espaço que pertencia e o subjuga a outro espaço, ou a nenhum espaço. Portanto não há mais um espaço fixo para Camilo Pessanha, o poeta pertence aos dois espaços, Portugal e Macau e principalmente ao deslocamento entre estes espaços.

> É porque sente a interação como subtração e esgotamento que o sujeito se coloca em franca oposição – em relação de "avareza" – com o mundo, porque sente o deslocamento no espaço e o transcorrer do tempo como fuga, que se desespera com a impossibilidade de conservar (FRANCHETTI, 2008, p.20).

Portanto, embora Camilo mantivesse suas raízes portuguesas, seu deslocamento era mais forte que seu pertencimento a terras lusitanas. A descoberta de um novo espaço o fazia figurar novos sentidos e criar novos lugares. Paulo Franchetti discorre sobre o movimento realizado por Camilo, dizendo: "E por isso a ideia de movimento sofre uma transformação notável: é ele agora uma espécie de antídoto contra o enraizamento excessivo" (2008, p.22).

A movimentação, portanto, é a experiência de deslocamento no espaço que está ligada a ideia de uma perda de substância, afinal o deslocamento não permite apropriar-se de nenhum lugar, pelo contrário, deixa-se um pouco de nós em cada lugar que passamos e levamos um pouco de cada lugar. Conforme Franchetti, "Deixamos uma

parte de nós - diz o poeta -, da substância que nos forma, nos lugares por que passamos e que depois abandonamos" (FRANCHETTI apud PESSANHA, p.16).

Desta maneira a troca que se estabelece no deslocamento é ocasionada em um duplo percurso, o temporal e o espacial. Esse duplo percurso transforma nossos sentidos em outros impregnados pelo que vimos e sentimos, assim absorvemos novos sentidos e deixamos os velhos para trás, através do tempo e do espaço vivido.

A movimentação de Camilo Pessanha é o reflexo de seu espírito inquieto. Seu desprendimento o faz não pertencer a nenhum espaço e o transforma em símbolo de sua própria poética. Sua obra Clepsidra é o espelho de seu sentimento de deslocamento. A palavra clepsidra significa relógio de água para marcar o tempo e simboliza, aqui, a passagem da vida e do tempo através da água, ou seja, a movimentação do tempo e da vida é marcada pela água que leva e trás o sujeito de espaços outros.

O movimento é representado pela água, símbolo também do povo português que se orgulha de ter desbravado mares e descoberto novos mundos. Deste modo as combinações de água e tempo são frequentes na poesia camiliana, sendo a água um símbolo onipresente na Clepsidra, tornando-se a metáfora ideal do passar do tempo. Percebemos em sua poesia que, de acordo com Tereza Coelho Lopes: "Na poesia de Pessanha, as coisas surgem, desenvolvem-se, desaparecem essencialmente no tempo, sendo o espaço, a dimensão complementar inevitável, apenas o lugar onde o tempo se manifesta, e que o tempo trabalha" (1983, p.47).

Sendo assim, há em Pessanha um distanciamento do conceito de lugar e espaço e um deslocamento frequente representado pela água que reflete seu ir e vir de Portugal a Macau. Traduzindo seu lugar no espaço, que não é fixo e sim transitório, estando implícito na água e na sua vida a ideia de constante movimento e de desprendimento ou distância.

Por conseguinte, percebemos ao sondar o espaço pertencente a Camilo Pessanha, que não há pertencimento e sim um não pertencer, não estar e não ser de nenhum lugar. A vida e a obra de Pessanha nos permite entender seu deslocamento no mundo. Sua infância marcada por viagens, sua juventude e idade adulta estabelecida na colônia oriental e seu ir e vir, ao longo da vida, de Macau a Portugal, o faz ser um sujeito em constante movimento, sem paradeiro certo e lugar fixo. Sua poética traduz o seu espaço transitório através da simbologia da água e nos leva a enveredar pelos olhares que se misturam e formam novos sentidos.

Referências Bibliográficas.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: O Olhar. Org. Adauto Novaes. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1988.

CARDOSO, Sérgio. O olhar do viajante. In: O Olhar. Org. Adauto Novaes. Rio de Janeiro:
Companhia das Letras, 1988.

FRANCHETTI, Paulo. Nostalgia, exílio e melancolia. São Paulo: Edusp, 2001.

LOPES, Coelho, Tereza. Apresentação Crítica, Seleção de Sugestões para análise crítica de
Clepsidra. In: PESSANHA, Camilo. Clepsidra, Textos escolhidos. Lisboa: Seara Nova, Editorial Comunicação, 1979.

OSÓRIO, João de Castro. Comentários. In : PESSANHA, Camilo. Clepsidra e outros poemas. Lisboa : Ática, 1969.

PEIXOTO, Brissac, Nelson. O olhar do estrangeiro. In: O Olhar. Org. Adauto Novaes. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1988.

PESSANHA, Camilo. A poesia de Camilo Pessanha. Macau : Instituto Internacional de Macau, 2004.

PESSANHA, Camilo. Macau e a gruta de Camões. In: Livro Contemporânea: Grande Revista
Mensal. v 1. Lisboa: 1922.

PESSANHA, Camilo. Contos, crónicas, cartas escolhidas. Org. António Quadros. Lisboa:
Europa-América, 1988.

PIRES, Daniel (org.). Homenagem a Camilo Pessanha. Macau : Instituto Português do Oriente, Instituto Cultural de Macau, 1990a.

VIDIGAL, Bernardo. Camilo Pessanha, Poesia e Prosa, Rio de Janeiro: Agir, 2ª ed., 1965.

ENTRE CARTAS E DRAMAS: O DESTINO TRAÇADO EM PAPEIS

Clarice Gomes Clarindo Rodrigues[14]

Elisabeth Batista[15]

RESUMO: No século XIX, o tema da mulher na literatura portuguesa encontrava-se em evidência, entretanto, a tendência era apresentar a imagem feminina idealizada, especialmente no período romântico. Eça de Queirós, por sua vez, visa anular essa imagem imaculada através da representação da personagem Luísa do romance **O Primo Basílio** (1878). Apesar de o contexto europeu desse período apresentar grandes representações, dentre elas Emma Bovary, de Gustave Flaubert e Ana Karênina, de Tolstói, a construção da personagem eciana não atraiu bons rumores entre a crítica, tanto em Portugal, quanto no Brasil. Nessa direção, a maior repercussão vem da pena mordaz de Machado de Assis, estendendo em longos debates literários entre o criador da personagem dona dos olhos de "cigana obliqua e dissimulada" e entre o autor de o "serzinho louro e meigo". Esse embate rendeu inúmeros trabalhos explorando incessantemente a personagem eciana como fonte de pesquisa em diversos ângulos. No entanto, a maioria das discussões pouco tem se afastado da visão estereotipada da personagem fornecida originalmente pelo crítico brasileiro Machado de Assis, restringindo-se ao âmbito de uma suposta superficialidade, em quaisquer que seja o foco da abordagem. Assim, a proposta deste artigo é refletir sobre a constituição da personagem Luísa do segundo romance realista em Portugal, **O Primo Basílio**, sendo, o primeiro que tem como personagem central a figura feminina. O estudo consiste em perscrutar a interioridade dessa personagem por meio do aporte epistolográfico e dramatúrgico presente na *diegese*, os quais conduzem a narrativa e evidenciam o caráter oscilante da personagem, rompendo com as formas socialmente estabelecidas. Nesse sentido, a ênfase se dá a partir de reflexões em torno de elementos da estrutura da narrativa, especialmente do estudo da personagem. Desse modo, pretende-se demonstrar que a personagem contrapõe-se aos aspectos de linearidade na narrativa, exaustivamente defendidos pela crítica queirosiana, a qual insiste em reduzi-la à classificação de personagem plana. A reflexão proposta anula a classificação redutora da personagem, deslocando-a a um entremeio que contesta a dita "superficialidade". Portanto, evidencia-se neste trabalho que a desregulamentação dialética da composição da personagem, demonstra muito mais que uma desconstrução e construção de identidade feminina instituída em dois polos. Sua ambígua e contraditória atuação na cena literária revela sua difusa interface, com traços e personalidade que a fazem oscilar nas representações, desvelando aspectos de densidade psicológica. Além disso, a personagem impõe-se como um modelo de transição histórica, social e cultural, no qual ocorreram grandes transformações na nova imagem feminina em formação.

Palavras-chave: Personagem feminina; Literatura portuguesa; Eça de Queirós.

[14] Mestra em Estudos Literários pela UNEMAT- Universidade do Estado de Mato Grosso

[15] Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL da Universidade do Estado de Mato Grosso, UNEMAT. Pós-Doutora pela Universidade de Lisboa – UL/Portugal.

ABSTRACT: In the nineteenth century, the issue of women in Portuguese literature was in evidence, however, the tendency was to present the idealized feminine image, especially in the Romantic period. Eca de Queiroz, in turn, seeks to cancel this immaculated image by representing the character Luisa from novel O Primo Basilio (1878). Although the european context about this period have large representations, among them Emma Bovary, from Gustave Flaubert and Anna Karenina, from Tolstoy, the building of the character Eciana did not attract good rumors between the review, both in Portugal and in Brazil. In this sense , the biggest impact comes from the acerbic pen of Machado de Assis, extending in long literary debates between the creator of the character owner's eyes " oblique and disguised Gypsy " and between the author of the "blonde and gentle little being". This collision has yielded numerous works exploring incessantly the character Eciana as a source of research at various angles. However, the most of the discussions have been moved away just a little from the stereotypical view of the character, originally provided by Brazilian critic Machado de Assis, limiting to the context of a supposed superficiality, in whatever the focus of the approach is. Thus, the aim of this paper is to reflect on the creation of character Luisa, from the second realist novel in Portugal, Primo Basilio, being the first that has as its central character the female figure. The study consists of peering the interiority of this character through the epistolographical and dramaturgical contribution in this diegesis, which drive the narrative and show the tuning characteristic of the character, breaking the socially established forms. In this sense, the emphasis is based on reflections around elements of narrative structures, especially the study of character. Thereby, we intend to demonstrate that the character is opposed to aspects of the narrative linearity, thoroughly defended by queirosiana criticism, which insists on reducing it to the classification of plane character. The reflection proposed cancels the reductive classification of character, moving it to an inset that contests the said "superficiality". Therefore, it is evident in this work that the dialectic deregulation in the composition of the character, demonstrates more of a deconstruction and construction of female identity imposed on two poles . His ambiguous and contradictory actions in the literary scene reveals its diffuse interface, with traits and personality that make it oscillates in the representations, revealing aspects of psychological density. Moreover, the character imposes itself as a model of historical, social and cultural transition in which major changes occurred in the new feminine image formation .

Key-words: Female Character, Portuguese Literature; Eca de Queiroz.

É literalmente no papel que o destino de Luísa é traçado, quer seja por uma história escrita além do projeto arquitetado nos papeis de **As Farpas**, na qual, a personagem representa toda uma geração de moças que também não sabem lidar com as leituras dos papeis que manuseiam, como ainda da infinidade de papeis soltos na trama que a personagem tem que se esforçar ao máximo para juntá-los e representá-los na tentativa de mudar a sua sorte.

Os papeis desempenham uma função fundamental na narrativa, além da inscrição das leituras dos romances e jornais, os textos ficcionais que se entrecruzam, há também as peripécias das cartas que o leitor se defronta tendo vistas à interioridade da personagem. Porém, antes de analisarmos o drama de Luísa por meio das cartas mais significativas na narrativa, destacamos a incursão de outra ficção no romance **O Primo Basílio**, referimo-nos à peça **Honra e Paixão**, de autoria do personagem Ernestinho, o qual orgulhosamente mantem "o bolso inchado de manuscritos" (QUEIRÓS, 2006, p. 38).

Neste sentido, salientamos que a reiteração artística no empreendimento realista em **O Primo Basílio** é um importante instrumento para que o leitor tome ciência de alguns fatos ainda por vir na narrativa, mas que de certa forma desvie o foco do óbvio e centre nas reações de outro texto escrito fazendo as conjunturas entre os dois textos ficcionais.

A peça **Honra e Paixão** tem como trama a trágica história em torno de um adultério, cujo desfecho é a morte da esposa infiel e do amante. O enredo é resumido no segundo capítulo, de forma que o leitor é tomado pela atmosfera que prenuncia o percurso do romance através, da maneira como podemos averiguar:

> Era uma mulher casada. Em Sintra tinha-se encontrado com um homem fatal, o Conde de Monte-Redondo. O marido, arruinado, devia cem contos de réis ao jogo. Estava desonrado, ia ser preso. A mulher, louca, corre a umas ruínas acasteladas, onde habita o conde, deixa cair o véu, conta-lhe a catástrofe. O conde lança o seu manto aos ombros, parte, chega no momento em que os beleguins vão levar o homem. – É uma cena muito comovente, dizia, é de noite, ao luar! – O conde desembuça-se, atira uma bolsa de ouro aos pés dos beleguins, gritando-lhes: Saciai-vos, abutres!... [...] aqui há um enredo complicado: o Conde de Monte-Redondo e a mulher amam-se, o marido descobre, arremessa todo o seu ouro aos pés do conde, e mata a esposa. [...] Atira-a ao abismo. E no quinto ato. O conde vê, corre, atira-se também. O marido cruza os braços e dá uma gargalhada infernal (QUEIRÓS, 2006, p. 39).

O leitor apreende o drama de Luísa a partir do momento em que o personagem-dramaturgo explica que o final da peça tem lhe rendido noites em claro, pois o empresário exige modificações: uma delas é que o desfecho ocorra na sala, e não na beira de um abismo, a outra é que o marido perdoe a esposa. Nesse instante, os amigos que estão reunidos na cavaqueira na casa de Jorge entram em debate, dividindo opiniões. Dentre elas, a que mais aflige Luísa no decurso do romance e acompanha o leitor nos pontos de tensão da intriga é a opinião de Jorge, que por sua vez é expressa com intransigência e aspereza:

> Falo sério e sou uma fera! Se enganou o marido, sou pela morte. No abismo, na sala, na rua, mas que a mate. Posso lá consentir que, num caso desses, um primo meu, uma pessoa de minha família, do meu sague, se ponha a perdoar como um lamecha! Não! Mata-a! É um princípio de família. Mata-a quanto antes! [...] se o Ernesto viesse dizer-me: sabes encontrei minha mulher... Dou a minha palavra de honra, que lhe respondia o mesmo: Mata-a! (QUEIRÓS, pp. 41-42).

Diante da possibilidade de matar a personagem adúltera na peça, sobressai a ironia empreendida pelo narrador: "diz que o público não gosta! Que não são coisas cá para o nosso país..." (QUEIRÓS, 2006, p. 41). Assim, os demais personagens que se fazem presentes na sala de Jorge são a favor da clemência e concordam que o marido deve perdoar a esposa, justificando que o público não é adepto às cenas de sangue, tanto que o conselheiro Acácio aconselha a Ernestinho: "Dá mais alegria à peça, Sr. Ledesma. O expectador sai mais aliviado" (QUEIRÓS, 2006, p. 41).

Se no embate de opiniões, Luísa se mantem calada, sendo no máximo instigada a reproduzir o discurso da hipócrita sociedade: "Impurezas do mundo não me roçam" (QUEIRÓS, 2006, p. 42), no decorrer do romance toma para si o papel da protagonista de **Honra e Paixão**.

Destarte, ao longo do romance uma série de alusões é feita à peça **Honra e Paixão**, sendo essas alusões primordiais para os momentos que revelam as maiores tensões psicológicas de Luísa. Os fios das tramas se entrelaçam desencadeando o desajustamento de Luísa no desenrolar da intriga inscrita no interior da *diegese.*

As tramas ficcionais vão se tornando uma só à medida que Luísa identifica-se com a protagonista da peça. No capítulo VII, quando Luísa vai ao "Paraíso" encontrar-se com Basílio, é surpreendida por Ernestinho, que por sua vez, estranha a sua presença em bairros tão distantes. Luísa se embaraça com o questionamento, mas logo encontra um motivo que justifique sua presença e que vede prolongamentos no diálogo. O que chama a atenção neste episódio são dois fatos, o primeiro é que Ernestinho vem da casa do ator que interpreta o papel de amante na peça, enquanto que Luísa vai para a casa onde se encontraria com o seu amante. No diálogo com Luísa, Ernestinho cita as palavras finais do terceiro ato da peça: *Maldição, a sorte funesta esmaga-me! Pois bem arcarei braço a braço com a sorte! À luta!* (QUEIRÓS, 2006, p.197- grifos do autor). Mais adiante no romance, quando Jorge retorna para a sua casa e recebe os amigos, inclusive Ernestinho, as palavras de "maldição" pronunciadas no final do terceiro ato recaem sobre Luísa, principalmente, quando Jorge, através de Ernestinho toma conhecimento das andanças de Luísa para "adiante do Largo de Santa Bárbara". O segundo fato que chama a atenção é o momento em que Luísa pensa ter conseguido se desvencilhar definitivamente do empecilho inusitado, quando novamente é surpreendida

pelas palavras de Ernestinho: "sabe que lhe perdoei?" Neste instante, a onisciência do narrador revela a fusão entre as protagonistas, de modo que "Luísa abriu muito os olhos", Ernestinho exclama: "A condessa, à heroína!" (QUEIRÓS, 2006, p. 197), Luísa respira aliviada "Ah", pois toma conhecimento a respeito de quem realmente se trata.

No capítulo IX, Luísa já coagida por Juliana passa a ser envolvida pelas memórias do dia em que a peça **Honra e Paixão** foi apresentada em sua casa e, principalmente, das palavras severas de Jorge. "Que faria ele, se soubesse? Matá-la-ia? Lembravam-lhe as suas palavras muito sérias, naquela noite, quando Ernestinho contara o final do seu drama... Metê-la-ia numa carruagem, levá-la ia a um convento?" (QUEIRÓS, 2006, p. 257).

A fusão dos papeis das protagonistas ocorre mais uma vez e com mais nitidez chegando ao seu clímax o momento em que a peça se transforma em um espelho da condição em que vive Luísa. Em um momento de intenso conflito interior, em consciência rememorativa, a personagem Luísa adormece e transita entre os devaneios e a realidade:

> Ela estava no palco; era atriz; debutava no drama de Ernestinho; e toda nervosa via diante de si na vasta plateia sussurrante, fileiras de olhos negros e acesos, cravados nela com furor; [...] Luísa achava-se nos braços de Basílio que a enlaçavam, a queimavam; toda desfalecida, sentia-se perder, fundir-se num elemento quente como o sol e doce como o mel; gozava prodigiosamente; mas, por entre os seus soluços, sentia-se envergonhada, porque Basílio repetia no palco, sem pudor, os delírios libertinos do paraíso! Como consentia ela?
> O teatro, numa aclamação imensa bradava: Bravo! Bis! Bis! [...] O contra-regra gania: - Agradeçam! Agradeçam! Ela curvava-se: os seus cabelos de Madalena rojavam pelo tablado [...]
> Subitamente, porém, todo o teatro teve um ah! De espanto. Fez-se um silêncio ansioso e trágico; e todos os olhos, milhares de olhos atônitos se fitavam no pano de fundo, [...] Ela voltou-se também como magnetizada, e viu Jorge, Jorge que se adiantava vestido de luto, de luvas pretas, com um punhal na mão; e a lâmina reluzia [...]
> Caminhou então para ela com passos marmóreos que faziam oscilar o tablado; agarrou-lhe os cabelos, como um molho de erva que se quer arrancar; curvou-lhe a cabeça para trás; ergueu de um modo clássico o punhal; fez a pontaria ao seio esquerdo; e balançando o corpo, piscando o olho, cravou-lhe o ferro! (QUEIRÓS, 2006, p. 272-273).

Nos excertos acima referenciados, observamos um dos poucos momentos em que o narrador evidencia a primazia dos prazeres que a sexualidade feminina pode proporcionar. É claro que há discrição do possível primeiro orgasmo de Luísa, mas nos

devaneios da personagem, é possível observar seu gozo extremo, descrito como "quente como sol e doce como o mel", intenso a ponto de arder desfalecida. Contudo, é pela ilegitimidade do prazer que surge os seus conflitos, uma vez que a plateia (grande sociedade) reconhece a subversão da mulher, de modo que "os cabelos de Madalena" são curvados na peça em agradecimentos da atriz, pois essa, também reconhece o seu papel subversivo.

Nesta direção, há uma simbiose de personagens, em que a personagem do romance assume o papel de personagem de teatro. Luísa atua como atriz principal em um palco, não num palco romântico como vislumbrava nos romances, mas em um palco sórdido que para si é real, no qual, além dos olhares negros enfurecidos dos expectadores, também é expectadora de sua própria condição.

Candido (2009) legitima a importância da personagem enquanto elemento na narrativa. Segundo esse autor, sem personagem, não há enredo e nem significados, pois a personagem vive o enredo e as ideias e os torna vivos. Por outro lado, há de se considerar também que sem enredo e sem ideias, a personagem não se constitui, não podendo viver separadamente desses elementos.

Assim, além do olhar punitivo de toda a sociedade, há ainda na trama, momentos de grande tensão psicológica, nos quais, a soberania do homem sobre a mulher ocorre mediante a representação da atitude de Jorge. Neste ponto, evidencia-se que Luísa absorveu lucidamente o discurso de Jorge, o qual se posicionava a favor da morte da esposa adúltera, uma vez que tais palavras ficam impregnadas em sua mente, sendo transportadas para os seus pesadelos. Desse modo, o destino da protagonista é tragicamente escrito nos papeis de Ernestinho, nos quais, em representação da peça, o luto é alusivamente apresentado pelas roupas e luvas pretas de Jorge, que por ora surge com um punhal na mão e, diante dos olhares atônitos do público, agarra a "mulher Madalena" pelos cabelos e impiedosamente mutila um dos símbolos mais sensuais feminino, os seios, levando ao fim, a vida de Luísa.

Como mencionamos anteriormente, os papeis exercem uma função fundamental na *diegese* e no estudo da interioridade da personagem Luísa. Retomando o apontamento sobre a presença de cartas na estrutura narrativa, reportamos à crítica de Machado de Assis. Machado chama a atenção para a presença das cartas, mais precisamente para as cartas confiscadas por Juliana. Segundo esse crítico, o enredo de **O**

Primo Basílio é incongruente e Eça de Queirós utiliza o episódio das cartas para que sustente a trama até o desfecho. Nesse sentido, a nossa opinião é divergente, pois se assim o fosse, as cartas teriam exclusivamente essa função. Em nosso ponto de vista, as cartas fornecem elementos significativos e vão se constituir em recurso enunciador da interioridade das personagens. Ou seja, o aporte epistolográfico que se verifica no romance constitui recurso utilizado para dar ao leitor, uma noção do aspecto psicológico que subjaz a construção das personagens Luísa e Juliana.

Na trama narrativa ainda se verificam outros elementos artísticos recorrentes, dentre os quais a presença da música no decurso do enredo do romance, como exemplo a ópera **Fausto**, [16]de Gounod, que por sua vez, também sustentaria as ações.

Perscrutando a personagem nessa perspectiva, destacamos que o primeiro capítulo revela a sofreguidão com que Luísa aguarda as cartas de Basílio quando os "paquetes tardavam". Na mesma medida, revela a melancolia pela qual é tomada quando um ano de silêncio é quebrado por uma carta que rompia o relacionamento e o descrevia como "criancice". O conteúdo da carta faz com que a alma triste de Luísa necessitasse de muitos meses regados a Soares de Passos, a **Traviata** e fados para que tomasse consciência do quanto foi tola.

A próxima carta com que nos deparamos a ponto de perscrutar aqui a interioridade de Luísa, diz respeito a primeira carta que Jorge envia após sua partida contida no capítulo IV. Nela, basta que o conteúdo apresentado através do discurso indireto do narrador, não tenha nada mais além do que as queixas do calor, das más estalagens, do parente de Sebastião e da despedida com saudades e mil beijos, para que a imagem vivaz de Jorge reapareça para Luísa. Neste instante, a personagem ainda não tem plena consciência da condição que se encontra, então, oscila em seus pensamentos. Segundo o narrador, "Toda a vergonha de seus desfalecimentos cobardes, sob os beijos de Basílio, veio abrasar-lhe as faces. Que horror deixar-se abraçar, apertar! No sofá o que ele lhe dissera; com que olhos a devorara!..." (QUEIRÓS, 2006, p. 108). Até neste

[16]"A música do **Fausto** de Gounod é uma das referências mais recorrentes ao longo da narrativa e Basílio é um sedutor, como o Fausto da ópera, sendo uma das suas armas a bela voz com que canta para Luísa. Ora, uma das árias que ele canta no dia em que Luísa se entrega a ele pela primeira vez é justamente a que precede a sedução de Margarida por Fausto. De modo que, ao descrever a cena do teatro, Eça faz com que Luísa repasse, tomado pela ansiedade, a memória da cena da própria sedução. Só que, ao invés de Basílio, ao seu lado está Jorge, seu marido (que também costumava cantar a mesma ária) [...] " (FRANCHETTI, In QUEIRÓS 2001, p. 31- 32).

ponto, Luísa parece apresentar certo remorso, mas à medida que seus pensamentos retrocedem recordando os momentos envolventes com Basílio, perde-se na lassidão da prazerosa memória. Em seguida, a imagem de Jorge aparece outra vez fustigando-a como uma chicotada e o interior da personagem é devastado pelo narrador:

> Sacudia a cabeça com impaciência, como se aquelas imaginações fossem os ferrões de insetos importunos; esforçava-se por pensar só em Jorge; mas as idéias mas voltavam, mordiam-na; e achava-se desgraçada, sem saber o que queria, com vontades confusas de estar com Jorge, de consultar Leopoldina, de fugir para longe, ao acaso. Jesus, que infeliz que era! – E do fundo da sua natureza de preguiçosa vinha-lhe uma indefinida indignação contra Jorge, contra Basílio, contra os sentimentos, contra os deveres, contra tudo o que fazia agitar-se e sofrer (QUEIRÓS, 2006, p. 109).

Luísa sabe que para manter a sua imagem diante da sociedade é necessário pensar apenas no marido. Talvez não consiga demonstrar isso com firmeza de caráter, pois os deveres sociais a transformaram em uma mulher com desejos vagos e indefinidos, mas que sobressai mesmo que implicitamente, uma revolta contra o sexo oposto e contra todos os deveres que a oprimem. Com a involuntária experiência da prolongada ausência do marido inscrita naqueles papeis, Luísa passa do tédio que limitava os seus desejos à excitação de se sentir completamente livre, mesmo buscando no âmago do seu íntimo, sentimento consistente, ou mesmo se valendo da força moral para "manter a lealdade e respeito" pela ausência do marido, a carta continua a atormentar a personagem, pois "a certeza daquela ausência dava-lhe uma sensação de liberdade; a ideia de se mover à vontade nos desejos, nas curiosidades, enchia-lhe o peito de um contentamento largo, como uma lufada de independência." (QUEIRÓS, 2006, p. 110). Entretanto, mais uma vez, Luísa tem consciência do seu papel como esposa e de sua condição perante as normas sociais burguesas ditadas pelo patriarcalismo, que refreiam sua conduta. Assim, o narrador descreve esse momento de intensa reflexão, conforme se depreende da citação:

> Mas enfim, vamos, de que lhe servia estar, só? – E de repente tudo o que poderia o que poderia fazer, sentir, possuir, lhe apareceria numa perspectiva longa que fulgurava; aquilo era como uma porta, subitamente aberta e fechada, que devia entrever, num relance, alguma coisa de indefinido, de maravilhoso, que palpita e faísca – Oh! Estava doida, decerto! (QUEIRÓS, 2006, p. 110).

O capítulo VII constitui-se de grandes oscilações de Luísa em torno dos papeis que a rodeiam. A personagem debate-se diante de cartas que a atormentam. Após um longo momento de reflexão, a qual o mau caráter de Basílio começa a se revelar, Luísa recebe a carta de Jorge. Nela, a ternura do marido transparece nas linhas que o narrador assim transcreve:

> Nessa tarde recebeu uma carta de Jorge: "que ainda se demorava, mas que a sua viuvez começava a pesar-lhe. Quando se veria enfim na sua casinha, na sua alcovinha?" [...] Ficou muito comovida. Um sentimento de vergonha, de remorso, uma compaixão terna por Jorge, tão bom, coitado! Um indefinido desejo de o ver e de o beijar, a recordação de felicidades passadas perturbavam-na até às profundidades do seu ser. Foi logo responder-lhe, jurando-lhe "que também estava farta de estar só, que viesse, que era estúpida semelhante separação..." E era sincera naquele momento" (QUEIRÓS, 2006, p. 203, ***grifos do autor***).

É interessante ressaltar que o conteúdo da carta contido na citação acima, é o veículo que transporta Luísa do estado de ignorância à plena consciência. Esse fato se comprova pela atitude do narrador, que não consegue disfarçar o compadecimento pela personagem. Nesse sentido, merece uma atenção especial o fato do texto das cartas serem propositalmente destacado por aspas, de modo que a resposta da carta de Luísa à carta de Jorge corresponde exatamente ao sentimento expresso pelo marido. Observamos ainda, a análise que o narrador faz da alma da personagem, destacando a presença de três sentimentos profundos: vergonha, remorso e compaixão. E, por fim, a maior afirmação dos sentimentos de Luísa, que comprova a sua coerência enquanto personagem: "E era sincera naquele momento".

De acordo com Aguiar e Silva (1979), a apreensão da personagem depende da focalização narrativa, e este foco pode ser dado por um ponto de vista alheio ao esquema da *diegese* ou de um narrador integrado nesse esquema, ou seja, de um narrador heterodiegético. Temos em **O Primo Basílio**, um narrador dessa categoria, que esporadicamente analisa a interioridade da personagem Luísa, de modo que nessa análise interior vem à tona não apenas as atitudes previsíveis, mas também os conflitos, os desejos da alma e os pensamentos mais ocultos que a levam a vaguear, e por vezes agir inesperadamente.

Conforme mencionamos anteriormente, os papeis são elementos imprescindíveis de poder na narrativa. Aquele que garante a posse deles tem o destino ao seu favor e Juliana tem esse conhecimento quando busca por um segredo, "um bom segredo" (QUEIRÓS, 2006, p. 71) que lhe possa garantir "o pão da velhice", sendo assim, é com uma curiosidade urgente e com o olhar aguçado que "vasculhava em todos os papeis atirados [...] qualquer carta que vinha era revirada, cheirada" (QUEIRÓS, 2006, p.71). Juliana já havia furtado cartas e bilhetes de Basílio, no entanto, sabe que precisa de uma prova irrefutável escrita pela patroa, tanto que devolve no bolso do vestido, o bilhete fragmentado e amarrotado escrito por Luísa, esperando enfim, a prova que pudesse mudar sua condição. Portanto, aproveita-se do momento que Luísa fica totalmente atordoada com a súbita chegada de D. Felicidade e temendo ser Jorge que se aproxima, numa atitude impensada, imediatamente atira a carta no sarcófago. Juliana finalmente se apossa da carta que comprova o adultério, conforme observamos na seguinte citação:

> - A senhora não me faça sair de mim! A senhora não me faça perder a cabeça! – E com a voz estrangulada através dos dentes cerrados: - Olhe que nem todos os papéis foram pra o lixo!
> Luísa recuou, gritou:
> - Que diz você?
> - Que as cartas que a senhora escreve aos seus amantes, tenho-as eu aqui! – E bateu na algibeira, ferozmente. (QUEIRÓS, 2006, p. 217)

Este momento de tensão marca definitivamente a inversão de papeis entre a criada e a patroa, pois com a posse das cartas, Juliana passa da condição de dominada à dominadora excruciando Luísa às humilhantes situações, por conta da seguinte carta:

> "Meu adorado Basílio.
> Não imaginas como fiquei quando recebi tua carta, esta manhã, ao acordar. Cobri-a de beijos..."
> [...] Que tristeza que fosse a carta e que não fosses tu que ali estivesses! Estou pasmada de mim mesma, como em tão pouco tempo te apossaste do meu coração, mas a verdade é que nunca deixei de te amar. Não me julgues por isto leviana, nem penses mal de mim, porque eu desejo a tua estima, mas é que nunca deixei de te amar e ao tornar a ver-te, depois daquela estúpida viagem para tão longe, não fui superior ao sentimento que me impelia para ti, meu adorado Basílio. Era mais forte que eu, meu Basílio. Ontem quando aquela maldita criada veio dizer que tu vinhas despedir, Basílio, fiquei como morta; mas quando vi que não, nem eu sei, adorei-te! E se tu me tivesses pedido a vida dava-ta, porque te amo, que eu mesma, me estranho... Mas para que foi aquela mentira, e para que viestes tu? Mau! Tinha vontade de te dizer adeus para sempre, mas não posso, meu adorado Basílio! É superior a mim.

> Sempre te amei, e agora que sou tua, que te pertenço corpo e alma, pareço-me que te amo mais, se é possível..." (QUEIRÓS, 2006, p. 166)

Além disso, essa carta marca a intensidade das reflexões de Luísa acerca de sua vida após o adultério. A descoberta e a posse dos papeis afligem o espírito de Luísa, uma vez que em sua representação aterroriza-se com a real situação que uma mulher oitocentista vivencia nessas condições: "O furor de Jorge, o espanto dos seus amigos, a indignação de uns, o escárnio dos outros" (QUEIRÓS, 2006, p. 219). Por outro lado, Luísa sabe o que é estar emparedada socialmente e não é com evasão, mas sim, com lucidez que Luísa planeja a sua fuga com Basílio arrumando seus pertences em um saco de marroquim, afinal, quantas mulheres não gostariam de "abandonar a sua vida estreita entre quatro paredes, passada a examinar róis de cozinha e a fazer crochê e partir com um homem novo e amado" (QUEIRÓS, 2006, p. 221)

Contudo, o que estava escrito no destino de Luísa estava longe de ser o que estava escrito nos romances, pois o sonho de partir para Paris é inteligentemente desmoronado pelos argumentos de Basílio, que mais uma vez, da forma que dissera que seu amor não era um dueto de Fausto, amedronta-a exatamente com tudo que a classe burguesa teme.

É também em meio aos papeis que Luísa reconhece a sua condição de mulher quando realmente vê que Leopoldina tem razão ao dizer que ao "[...] Um homem pode fazer tudo! Nada lhe fica mal" (QUEIRÓS, 2006, p. 151). Enquanto padece psicologicamente, temendo a descoberta de sua traição, as cartas que Jorge envia a Sebastião e, que por acaso lê, revela as conquistas de Jorge no Alentejo à mulher do estanqueiro, que por sua vez conforme diz Jorge, "parece estar abrasada no mais impuro fogo" (QUEIRÓS, 2006, 248), e ainda à mulher do delegado que em honra a Jorge despe o "bonito colo" (QUEIRÓS, p. 248), provocando em Jorge "uma queda do diabo" (QUEIRÓS, p. 248). Apesar de Luísa ter confiança no marido, reconhece as razões para uma possível traição, pois acima de tudo, era homem e "estava há dois meses fora! Sentia-se cansado da sua viuvez! Encontrava uma mulher bonita! Tomava aquilo como um prazer passageiro, sem importância!..." (QUEIRÓS, 2006, p. 250)

Neste sentido, a diferença de gênero também é partilhada pela voz do narrador no momento em que Basílio parte deixando Luísa com toda a responsabilidade do ato

praticado pelos dois. A princípio o narrador antecede o fato de que Luísa nunca mais o veria, em seguida afirma que "[...] Tinham palpitado no mesmo amor, tinham cometido a mesma culpa. – Ele partia a alegre, levando as recordações romanescas da aventura; ela ficava nas amarguras permanentes do erro. E assim era o mundo!" (QUEIRÓS, 2006, p. 241).

A partida ilesa de Basílio não foi suficiente para que Luísa ajustasse as contas com os papeis soltos na trama, pelo contrário, é a partir daí que o drama de Luísa se intensifica. Vale ressaltar que a mesma carta que faz Luísa definhar-se é a mesma que faz com que sua opressora, Juliana, regozije-se cantando "A Carta adorada".

Nesse aspecto, destacamos as considerações de Rosenfeld (2009) ao salientar que no espaço fictício, o leitor passa a se defrontar com personagens de contornos bem definidos, muito próximos do real. A personagem de ficção é capaz de representar situações exemplares numa estrutura interna de um modo exemplar, que nem mesmo na vida real se apresentaria de forma tão definida. Desse modo, se confronta com colisão de valores, passa por terríveis conflitos e enfrenta situações limites, revelando, assim, aspectos essenciais da vida humana. Daí, sua natureza ficcional.

Ressaltamos mais uma vez que de cartas e dramas, o destino de Luísa é traçado nos papeis. A narrativa caminha para o seu desfecho quando a última carta, já demorada, quase esquecida por Luísa é vinda à tona, selando de uma vez por todas o seu destino. Como a ponta de um fio de um novelo é deixada para que o narrador continue a tear a tragédia da personagem. Assim, o endereço de Basílio em Paris é finalmente usado por Luísa quando sua tranquilidade é transformada em desespero pelas opressões de Juliana. Totalmente sem esperanças de resolver sua situação, Luísa escreve a última carta, que inevitavelmente é o motivo de seu aniquilamento. O narrador não apresenta esta carta, mas, descreve em discurso indireto que "[...] Era uma carta longa, um pouco confusa, pedia-lhe seiscentos mil-réis [...] se considerava salva, agora! E todos os dias seguia a carta no seu caminho para a França, como se a sua mesma vida fosse dentro daquele sobrescrito [...]" (QUEIRÓS, 2006, p. 258).

É interessante destacar, mais uma vez, a função dos papeis na narrativa. A decepção de não receber uma resposta rápida da carta enviada a Basílio, Luísa mais uma vez aposta a sua salvação nos papeis, dessa vez, não mais nas cartas, mas nos bilhetes de loteria. Entretanto, até Luísa reconhecer que não sabe lidar com os papeis na trama,

atraindo para si a má sorte, terá que buscar no sofrimento alheio um alívio para o seu e. dessa forma, "[...] devorando nos jornais todos os casos de suicídios, de falências, de desgraças", (QUEIRÓS, 2006, p. 259) consola-se com a ideia de que nem só ela sofria.

As peripécias das cartas na narrativa prosseguem até finalmente a resposta da carta de Basílio chegar à casa de Luísa. Neste momento, as mulheres opositoras encontram-se vencidas pelas circunstâncias sociais, Juliana não mais vive, pois é sucumbida pela supremacia de uma classe que não lhe deu o direito de burlar o meio em que vivia. Luísa, por sua vez, debate-se em meio aos delírios de uma febre que selará a sua morte com as palavras escritas na carta de Basílio:

> "Minha querida Luísa.
> Seria longo explicar-te, como só anteontem em Nice – de onde cheguei esta madrugada a Paris – recebi a tua carta que pelos carimbos vejo que percorreu toda a Europa atrás de mim. Como lá já vão dois meses e meio que a escreveste, imagino que te arranjaste com a mulher, e que não precisas do dinheiro. De resto por acaso o queres, manda o telegrama e tem-lo aí em dois dias. Vejo pela tua carta que não acreditaste nunca que a minha partida fosse motivada por negócios. És bem injusta. A minha partida não te devia ter tirado, como tu dizes, todas as ilusões sobre o amor, porque foi realmente quando saí de Lisboa que percebi quanto te amava, e não há dias, acredita, em que não me lembre do Paraíso. Que boas manhãs! Passaste por lá por acaso alguma outra vez? Lembraste do nosso lanche? Não tenho tempo para mais. Talvez em breve volte a Lisboa. Espero ver-te, porque sem ti Lisboa é para mim um desterro." (QUEIRÓS, 2006, p. 379).

De certo modo, as mortes de Luísa e Juliana são conduzidas pelos papeis que se detêm em mãos masculinas. A esperança do triunfo de Juliana é retirada pelas cartas que ficam na posse de Sebastião. O aniquilamento de Luísa se dá pelas letras e palavras escritas por Basílio que denunciam sua transgressão e, que desesperadamente, lhe é revelada pelas mãos de Jorge. Por fim, arriscamos dizer que a dita "incoerência" de Luísa é que de certa forma a transforma em uma personagem singular, está na maneira que Eça compôs sua personagem no papel.

REFERÊNCIAS:

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 3ª ed. Coimbra, Livraria Almedina, 1979.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. 11ª ed. Perspectiva, 2009.

QUEIRÓS, Eça de. **O primo Basílio: episódio doméstico.** Edição comentada e anotada por Paulo Franchetti, Ateliê Editorial, São Paulo, 2001.

_____. **O primo Basílio.** São Paulo: Saraiva, 2006.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO. Antonio (Org) **A personagem de ficção.** 11ª ed. Perspectiva, 2009.

JOSÉ SARAMAGO PENSADOR E A CENA CONTEMPORÂNEA

Deneval Siqueira de Azevedo Filho (Ufes)

RESUMO: Este trabalho visa ao estudo de duas obras de José Saramago, *A Viagem do Elefante* e *O Conto da Ilha Desconhecida*, em um recorte de pensamento em que se tem como objetivo mapear os lugares poéticos político-filosóficos na literatura saramaguiana, tomando por fundamentação teórica o conceito de Literatura do Fora, inicialmente desenvolvido por Maurice Blanchot e retomado por Michel Foucault e Gilles Deleuze.

Palavras-chave: José Saramago; Contemporaneidade; Literatura do Fora; Blanchot; Foucault.

ABSTRACT: This work aims to study the two works of José Saramago, *A Viagem do Elefante* e *O Conto da Ilha Desconhecida*, on a scrap of thought that aims to map the political-philosophical poetic places in Saramago´s literature, taking as the theoretical foundation the concept of Literatura do Fora, originally developed by Maurice Blanchot and taken up by Michel Foucault and Gilles Deleuze.

Keywords: José Saramago; Contemporary; Out Literature; Blanchot; Foucault.

> "Os bons e os maus resultados dos nossos ditos e obras vão-se distribuindo, supõe-se que de uma maneira bastante uniforme e equilibrada, por todos os dias do futuro, incluindo aqueles, infindáveis, em que já cá não estaremos para poder comprová-lo, para congratularmo-nos ou para pedir perdão, aliás, há quem diga que é isto a imortalidade de que tanto se fala." (SARAMAGO, José. In: http://pensador.uol.com.br/autor/jose_saramago/, Acesso em 16/06/2013)."

Tomando por base a reflexão filosófica de José Saramago, ao terminar minha pesquisa apresentada nos dois últimos Congressos da ABRAPLIP, pretendo fazer uma reflexão a respeito dos lugares poéticos e da ironia fina em *A Viagem do Elefante* e *O conto da Ilha Desconhecida*, usando para análise o estudo de *Literatura do Fora*, de Blanchot, relido por Foucault em "O Pensamento do Exterior" e a retomada destas reflexões por Deleuze. Para tal, analisarei as categorias: cena contemporânea, simulacro,

agenciamento do simulacro, realidade brasileira, ficção e análise político-sociológica dos textos literários saramaguianos e do pensamento do autor ficcionista Português. Isso, parece-me, colocar os estudos anteriores a respeito do poeta numa perspectiva de embate: O que é o Brasil leitor da ficção de Saramago? O que é a Ilha desconhecida na relação entre as desigualdades sociais e a violência? Onde estão as lutas de classe representadas nas duas narrativas de Saramago? Diante dos questionamentos, é mister repensar as subjetividades contemporâneas dentro da perspectiva do historicismo Foucaultiano. Ainda, teoricamente, refletirei sobre o que teria levado ao impasse a produção literária contemporânea, o impasse sobre o qual, no entender de Maria da Glória Bordini (2007, p. 58), é necessário pontuarmos mais criteriosa e criticamente, pois essa crise se instaura na Europa, nos Estados Unidos, nos países recém-colonizados da África, na Ásia e no Oriente. A fim de fazer um levantamento da crítica e da produção crítico-historiográfica que pensa a crise, além dos autores abordados no início desta proposta, usarei conceitos presentes em *Literatura, intelectuais e a crise da cultura* (HELENA, 2007), cujos artigos "examinam influências e práticas de linguagem da literatura" e "partem das ligações entre a atividade literária, as funções do intelectual e o panorama da atual crise social, decorrente das formas contemporâneas de reprodução do capitalismo e dos efeitos da globalização." (HELENA, 2007, , texto de orelha). Estas escolhas se explicam porque darão suporte teórico à primeira discussão, delimitando-a a investigar o acento da literatura contemporânea hoje, que não está somente na força do fragmento, mas também atualiza a interrogação sobre uma outra "subjetividade", ou "não-subjetividade", fundamental para situar o lugar em que a literatura repropõe a pergunta existencial de cada tempo, descrevendo, assim, um sujeito que se disfarça atrás de uma máscara mortuária, ultimato da máscara trágica e que perdeu o uso da razão, uma vez que deixou de buscar ou de indicar uma verdade.

A ideia de literatura como experiência do Fora é uma noção criada por Maurice Blanchot para designar uma prática estética e ética que a literatura desenvolve. Textos fundamentais da literatura moderna, em particular os de Kafka, Mallarmé, Artaud, Proust, entre outros, levaram Blanchot a um diferente questionamento do fazer literário. Dessa maneira, o Fora surgiu como uma possibilidade de delinear alguns caminhos para se responder às novas inquietações que apareciam no momento. Em muitos de seus livros, tais como *O Espaço Literário*, *O livro por vir* e *A parte do fogo*, a concepção de

Fora aparece ligada a outros conceitos fundamentais de sua obra, tais como a impossibilidade, o neutro, a negação e o imaginário.

Se falo, aqui, de Blanchot, é para marcar que a noção com a qual irei trabalhar na presente comunicação foi criada por ele. No entanto, outros dois pensadores franceses – Michel Foucault e Gilles Deleuze – retomaram essa noção em diversos momentos de suas obras, dando-lhe sempre um novo enfoque. O corte que pretendo fazer é sobre a leitura que Deleuze faz em seu livro intitulado *Foucault*.

Deleuze vê em Foucault três dimensões fundamentais: a do Saber, a do Poder e a da Subjetivação. A cada uma corresponde uma das seguintes questões: que podemos saber, ou que podemos ver e dizer em tais condições de luz e visibilidade? Que poderes é preciso enfrentar e quais são nossas possibilidades de resistência em cada época? E quais são nossos modos de existência, nossas dobras, nossos processos de subjetivação?. Farei agora uma leitura dessas três dimensões, em José Saramago, usando para tal, *A Viagem do Elefante* (2009) e *O Conto da Ilha Desconhecida* (1998), a fim de mostrar como o conceito do Fora é tão fundamental tanto para Foucault quanto para Deleuze quanto para suporte e fundamentação teórica das leituras.

O Saber

Seguindo a divisão feita por Deleuze, definir o plano do saber é uma preocupação dos primeiros trabalhos de Foucault, entre eles livros como *História da Loucura*, *As palavras e as coisas, Isto não é um cachimbo, O Nascimento da clínica* e *Vigiar e Punir*

No plano do saber, tudo surge segundo um regime de luminosidade observável (o "visível") e sob as formas de enunciados (o "dizível"). O que constitui o saber são as combinações do visível e do enunciável próprias para cada estrato, para cada formação histórica. Cada estrato se constitui em torno daquilo que pode ver e daquilo que pode dizer numa determinada época. "Camadas sedimentares", os estratos são sempre históricos. Vale ressaltar que o visível e o enunciável, o ver e o falar, as coisas e as palavras constituem *formas*. O saber é, pois, um plano formal. A função do arqueólogo seria definir o que se pode ver e o que se pode dizer numa determinada época histórica. Ou seja, definir os estratos próprios de cada época, assim como suas alterações e os momentos de mudança dos regimes.

No entanto, definir os enunciados e as visibilidades não é tarefa tão óbvia quanto possa parecer, uma vez que nem os enunciados são diretamente legíveis nas palavras,

nem as visibilidades diretamente visíveis nas coisas. É preciso rachar as palavras e as coisas para delas extrair, respectivamente, os enunciados e as visibilidades. Entretanto, se as duas formas do saber não se encontram evidentes, também não se encontram ocultas. Não há segredo, nada escondido. Cada época diz tudo o que pode dizer em função de suas condições de enunciado, assim como vê e faz ver tudo o que pode em função de seus campos de visibilidade. Tudo é sempre dito e visto em cada época histórica – eis a máxima da arqueologia de Foucault, segundo Deleuze. Nunca existe segredo, embora nada seja imediatamente visível, nem diretamente legível. O saber constitui, portanto, os limites do que pode ser visto e do que pode ser dito em cada época.

Se o saber é constituído por arquivos audiovisuais, ou seja, por uma combinação do ver e do falar, é preciso ressaltar, porém, que um ponto fundamental na arqueologia foucaultiana é que as duas formas do saber nunca se confundem. Os enunciados jamais nos fazem ver alguma coisa, assim como as visibilidades jamais tornam algo legível. Em *As palavras e as coisas*, Foucault afirma que "por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aqueles que as sucessões da sintaxe definem" (FOUCAULT, 1995, p. 25). Dessa forma, pode-se aqui notar a ironia de Foucault ao intitular seu livro *As palavras e as coisas*. Afinal, palavras e coisas não coincidem nunca.

Em *A Viagem do Elefante*, José Saramago constrói uma personagem-elefante, que é, na verdade, a porta de entrada a um mundo de fantasia, virtual, imagístico. 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. Tal maestria, sempre nos chega por meio do narrador/autor de Saramago. Não é que o elefante pareça um homem. É, sim, o homem que se assemelha ao bicho, num jogo retórico apaixonante, digno de um Nobel de literatura.

Se Deleuze busca em Foucault diversos exemplos que ilustram sua afirmação, é, no entanto, no cinema contemporâneo que ele vai buscar exemplos mais contundentes da

disjunção entre ver e falar. Vale lembrar que o livro sobre Foucault foi lançado apenas um ano após *Imagem-Tempo*, o segundo volume de seus livros sobre cinema. Aqui, mais precisamente no capítulo "Os componentes da imagem", ele mostra como, no cinema contemporâneo, som e imagem se encontram dissociados, constituindo uma relação numa não-relação.

Um bom exemplo do que afirma Deleuze é o filme *India Song*, de Marguerite Duras. Nele, é como se houvesse dois filmes, o da imagem e o das vozes, sendo um vazio o único fator de ligação entre eles. Há um momento em que "as vozes evocam ou fazem surgir um antigo baile que nunca será mostrado, enquanto a imagem visual mostra outro baile, mudo, sem que nenhum *flashback* possa operar uma junção visível, sem que nenhuma voz *off* opere qualquer junção sonora" (DELEUZE, 1989, p. 74). Não fica longe disso, por analogia, *Um ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago.

"Foucault está singularmente próximo do cinema contemporâneo" (DELEUZE, 1989, p. 74) exatamente porque demonstra que entre as duas formas do saber, como já dissemos, não há junção. Num primeiro momento, se nos ativermos apenas às coisas e às palavras, podemos acreditar que vemos o que falamos e que falamos o que vemos. No entanto, se operamos um movimento arqueológico, ou seja, se rachamos as palavras e as coisas, descobrindo os enunciados e as visibilidades, veremos que "há um visível que tudo o que pode é ser visto, um enunciável que tudo o que pode é ser falado" (DELEUZE, 1989, p. 74). Não há isomorfismo entre ver e falar, porém, como foi observado, as duas formas se insinuam uma na outra. No plano do saber, falamos e vemos *ao mesmo tempo*, embora não se fale o que se vê e não se veja o que se fala.

O conto da ilha desconhecida (1997), já diz o nome, é um conto em forma de livro, que, a priori, parece nem chegar perto, em fatura estética, de seus melhores romances. Porém, como em outras obras do autor, o leitor percebe, de saída, a mão de José Saramago, a mão das preocupações sociais repetidas, a das denúncias do isolamento do poder, a da conclamação à ação dos homens. A mão que foi incisiva em *Levantado do chão* e no *Memorial do Convento*. A mão ácida e desconsolada de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e do *Ensaio sobre a cegueira*. E a mão irônica e bem humorada de *A Viagem do Elefante*.

Também é fácil, para o leitor mais atento, notar o fluxo de sentenças separadas por vírgulas, a combinar diálogos, entrecortar intervenções do narrador e das personagens.

A voz e a dicção migrantes de Saramago, já há algum tempo a serviço de inquietações tanto filosóficas e culturais quanto literárias. Contar o conto. Este é o mote do conto/ensaio. Para o ler, tomo como chave de leitura da obra, também, uma entrevista concedida à Fundação José Saramago, pelo Nobel, que trata de opiniões bem pessoais acerca de narrador/autor/voz/fluxo.

Nesse conto, o autor do vertiginoso *O ano da morte de Ricardo Reis* tenta adequar sua estratégia narrativa à forma breve, mas, sedento de transmitir uma mensagem, aparentemente, acaba por deixar as linhas de construção muito aparentes. Vejamos: o conto combina duas histórias. A primeira, explícita, de um sujeito que pede um barco ao rei para buscar uma ilha desconhecida. A segunda, do precário conhecimento de si mesmo que todas as personagens revelam. A primeira segue linear: da pressão sobre o rei à obtenção do barco e ao contato com a mulher que pode acompanhá-lo na viagem. A segunda é instável e depende de tudo que dizem ao homem para dissuadi-lo da empreitada, para convencê-lo de que, nos dias atuais, não há mais ilhas desconhecidas. Onde estará a Ilha Desconhecida de José Saramago? Pois, teimoso, o homem persiste e, em cima de um barco e ao lado de uma mulher, dispõe-se a navegar pelo mar ainda mais tenebroso do que o dos antepassados. O tema pode parecer evidente, o das descobertas de novos mundos, novas paisagens, novos encantamentos, tão presentes no imaginário lusitano à época das grandes navegações. Ledo engano! Simulacros e labirintos!

É tão forte a presença da narrativa subterrânea (a segunda: aquela que só deveria vir à tona no fim, e olhe lá) que a aparente (isto é, a primeira) sucumbe, presa da irrealidade do desejo do homem. Fragilidade estrutural? Não: Saramago pretende exatamente isso, que o leitor não demore a entender sua metáfora da alienação do homem em seu sonho ensandecido de repetir o passado. E que, também de súbito, enxergue a clarividência do contato com o outro, uma mulher, como o fio que lhe permite reconhecer o objetivo verdadeiro de sua procura, aquilo que o faz afrontar o rei, seus pospostos e insistir numa busca que todos supõem equívoca.

Ao simplificar exageradamente a estrutura do conto e expor, novamente, seu furor militante e sua disposição denunciadora, Saramago o inscreve na lógica fabular e o associa, funcionalmente, a um discurso político. Dessa forma, *O conto da ilha desconhecida* se torna apenas uma metáfora. Bonita ou não, apenas uma metáfora; metáfora capaz de combinar tempos e histórias para expor um presente que é

simultaneamente desagradável e passível de transformação. Desde que persistamos, ensina o autor, em nossas sandices e saibamos identificar como elas espelham – melhor talvez do que o mar salgado – a nós mesmos e aos outros.

> A ilha desconhecida é coisa que não existe, não passa duma ideia da tua cabeça, os geógrafos do rei foram ver nos mapas e declararam que ilhas por conhecer é coisa que se acabou desde há muito tempo, Devíeis ter ficado na cidade, em lugar de vir atrapalhar-me a navegação, Andávamos à procura de um sítio melhor para viver e resolvemos aproveitar a tua viagem, Não sois marinheiros, Nunca o fomos, Sozinho, não serei capaz de governar o barco. Pensastes nisso antes de ir pedi-lo ao rei, o mar não ensina a navegar. Então o homem do leme viu uma terra ao longe e quis passar adiante, fazer de conta que ela era a miragem de uma outra terra, uma imagem que tivesse vindo do outro lado do mundo pelo espaço, mas os homens que nunca haviam sido marinheiros protestaram, disseram que ali mesmo é que queriam desembarcar, Esta é uma ilha do mapa, gritaram, matar-te-emos se não nos levares lá. Então, por si mesma, a caravela virou a proa em direcção à terra, entrou no porto e foi encostar à muralha da doca, Podeis ir-vos, disse o homem do leme, acto contínuo saíram em correnteza, primeiro as mulheres, depois os homens, mas não foram sozinhos, levaram com eles os patos, os coelhos e as galinhas, levaram os bois, os burros e os cavalos, e até as gaivotas, uma após outra, levantaram voo e se foram do barco transportando no bico os seus gaivotinhos, proeza que não tinha sido cometida antes, mas há sempre uma vez. (SARAMAGO, 1998, p. 39)

No Congresso na Fundação José Saramago, o autor levantou questões importantes acerca do estatuto do narrador (narração, ficção, autoria). Afirmou:

> Em parte alguma encontrei eu a palavra autor. Estranho caso, pensei. Então disse comigo mesmo: "Eles (vós) que falem do que os autores, muito ou pouco conhecidos, tornados em literatura, fizeram. Quanto a mim, talvez me seja possível encontrar alguma coisa para dizer sobre o que o autor é." Eis-me aqui, portanto, sozinho com o meu tema, em rigor sozinho comigo mesmo. Começo por um esclarecimento que considero importante. Pelo menos do que posso alcançar ser minha intenção consciente, suponho que não existe outra, a interrogação posta no começo desta breve conferência – "Entre o narrador omnisciente e o monólogo interior: deveremos voltar ao autor?" – não é gratuita nem quer ser polémica. Em primeiro lugar não é gratuita porque pretende enfrentar-se, sem virar a cara e sem qualquer precaução retórica prévia, com as minhas próprias dúvidas e perplexidades acerca da verdadeira identidade da minha voz narrativa, essa voz que, nos livros que tenho escrito, veicula o que eu creio ser, finalmente, e em todos os casos e circunstâncias, o simples pensamento do autor que sou, desta pessoa que sou, do seu pensamento próprio ou, ai de mim, o pensamento de tantas outras, por mim tomado para satisfação das minhas necessidades de narrador. (Disponível em http://www.josesaramago.org/saramago/detalle.php?id=10, Fundação José Saramago, acessado em 29/08/2011)

O conto da Ilha Desconhecida pode ser lido analogamente às parábolas contadas por Jesus Cristo aos seus discípulos com o objetivo de lhes fazer pensar sobre suas dúvidas. Nós, brasileiros, sentimo-nos discípulos ao lê-lo. Pode ser lido como a parábola do sonho (i)realizado, isto é, como um canto de pessimismo em que a vontade ou a obstinação fazem a fantasia estar à deriva, talvez nos levando, leitores mais atentos, a

enxergar o desassossego deste autor diante dos rumos da própria ficção contemporânea, que não quer ancorar em porto seguro.Lucia Helena (2010), em seus *Ficções do desassossego*, explora bastante essa questão em outros autores.

É um livro que nos leva a "navegar" para além do real, de uma forma simplista e conseguida. Antes, entretanto, ela é submetida a uma série de embates com o *status quo*, com o estado consolidado das coisas, como se da resistência às adversidades viesse o mérito e do mérito nascesse o direito à concretização. Entre desejar um barco e tê-lo pronto para partir, o viajante vai de certo modo alternando a ideia que faz de uma ilha desconhecida e de como alcançá-la, e essa flexibilidade com certeza torna a narrativa mais ambígua. Saramago nos conta a busca de uma ilha que não consta em nenhum mapa. Uma fábula simples, nas mãos de um escritor como o português José Saramago, pode se transformar numa obra-prima.

A busca do autor, que é universal, inicia-se na direção a que o ser humano se sente impelido, mesmo ciente de que talvez não chegue ao fim, sempre contador, em primeira pessoa, de uma situação caótica. O autor nos diz que:

> Esse contador de histórias é, não o esqueçamos também, em todas as circunstâncias, um mistificador, um mistificador impenitente, de alguma maneira sem desculpa, salvo a do seu génio, se teve essa extraordinária sorte no momento da repartição cósmica das graças... Conta sempre as mesmas histórias, sabendo bem que elas não são mais do que umas quantas palavras postas umas atrás das outras, suspensas em equilíbrio instável, frágeis, sempre sob a vertigem do não-sentido que as atrai, já livres ou conservando ainda um resto de organização, para esse fantasma imundo que sempre está à espreita, o caos que ameaça constantemente todos os nossos códigos, cuja chave, a cada momento, corre o risco de perder-se. (Disponível em http://www.josesaramago.org/saramago/detalle.php?id=10, Fundação José Saramago, acessado em 29/08/2011)

O homem (escrito com h minúsculo) pede ao rei (escrito com r minúsculo) um barco. O rei pergunta-lhe para que fim. O homem esclarece que almeja sair para buscar e encontrar a ilha desconhecida, a qual os geógrafos já haviam adiantado, não mais existe, pois todas as ilhas desconhecidas já foram buscadas e encontradas e assim já se tornaram conhecidas. O homem argumenta que assim são todas as ilhas até que alguém desembarque nelas. Com o apoio da mulher, empenha-se em sua "busca". Questionamentos afloram:- o que buscamos durante a vida inteira, nós, os seres humanos: a verdade, a felicidade, a segurança, ou buscamos o que não conhecemos pela simples razão de precisarmos fazê-lo?- por que sempre buscamos, em um movimento dialético, a maioria das vezes sem entender bem o quê? A busca faz parte de nossa

condição humana. E a personagem de Saramago insiste em seu intento e encontra o que procura. Qual o propósito da busca daquele humilde súdito? Que ilha desconhecida é essa? Partindo do lugar-comum filosófico de que "todo homem é uma ilha", o personagem do conto quer descobrir a si mesmo, o sentido de sua existência. A ilha desconhecida é uma metáfora da consciência, daquilo que costumamos chamar de "o mundo interior", ou seja de suas subjetividades virtuais. Seu projeto de "buscar a si mesmo" na imagem poética de uma ilha misteriosa, como são misteriosos os sonhos humanos, reflete um anseio que é universal e que nos move desde os tempos mais remotos. Cada aventureiro, ou viajante, que desbravou novas terras estava tomado por essa estranha obsessão: transcender-se, superar-se, ir onde nenhum outro jamais esteve, descobrir algo fora de si que traga a compreensão de verdades mais profundas, escondidas na alma (como uma ilha). Mas tudo isso é muito pouco em se tratando de um autor como José Saramago.

Em *O Conto da Ilha Desconhecida*, a dificuldade de visualizar e amar o invisível, de construir o "novo" a partir do lugar onde nos encontramos, concepção de uma crise das utopias e dos lugares onde se instaura tal crise, inclusive a literatura, apesar de chamar-nos atenção para a necessidade de uma nova ordem social e econômica, mas também cultural, necessária a qualquer sociedade que resulta de uma complexidade de relações que asseguram um sistema marcado pelas desigualdades, principalmente pós-globalização. Diz-nos Saramago a respeito:

> Se proponho esta alternativa, que coloca frente a frente, por um lado, as técnicas mais ou menos elaboradas e já correntemente usadas do «monólogo interior» e, por outro lado, as técnicas do «narrador omnisciente», muito mais ingénuas, universalmente e desde sempre utilizadas, é porque penso, no fim de contas, que todos os processos narrativos, já inventados ou futuros, não têm e não terão nunca senão um objectivo: constituírem-se, cada um deles e todos juntos, como meios de pesquisa e de expressão que aspiram à globalidade. E que estes processos não são mais do que instrumentos que o autor vai usar, sucessivamente ou de modo complexo, com um único objectivo também, o de exprimir o seu próprio pensamento. Escusado seria dizer que quando digo «pensamento» estou a considerar também as impressões, as sensações, as emoções, os sonhos, que tudo isto são «visões» de um mundo exterior e de um mundo interior sem as quais o que chamamos «pensamento» se tornaria, pelo menos assim o creio, inoperante. O «narrador omnisciente», o autêntico, comporta-se, em minha opinião, como um deus que não se contentasse com saber tudo quanto se passou e vai passando: ele conhece, desde o primeiro facto, desde a primeira sensação, desde a primeira ideia, tudo o que a ideia, o facto ou a sensação irão ter como consequências próximas e distantes, espaciais ou temporais. (Disponível em http://www.josesaramago.org/saramago/detalle.php?id=10, Fundação José Saramago, acessado em 29/08/2011)

Não há tempo determinado para encontrar o lugar desejado, assim como nós precisamos muitas vezes, sem o respeito à determinação de um tempo em específico, sair de nós mesmos para encontrar o tão almejado. O lançar-se no mar para navegar é o avançar para um objeto de desejo e realização, às vezes próximo, contudo, não enxergado, não percebido pela nossa própria incapacidade pessoal de objetividade e percepção do desconhecido. O texto traduz-se num paradoxo estranho. Nós, em alguns momentos de nossas vidas, queremos estar longe de nós mesmos para, então, enxergarmos melhor nossa natureza. O estatuto da onisciência faz com que a "busca" por uma ilha desconhecida seja um lugar poético de tantas possíveis interpretações, tanto em nível de saber com em nível de poder, como quer Foucault. A narrativa de Saramago está sempre em busca de uma conscientização do leitor. Como intelectual engajado nos problemas e tensões políticas de Portugal, ele conduz a problemática de uma historicidade local, em seus movimentos e contingências, investigando e recriando situações que questionam as ansiedades e esperanças humanas.

No entanto, como representar isso? Como já citado, não importa o "status quo" do sujeito, sua procedência, sua identidade. A postura do homem demasiadamente lúcido de se plantar na porta do rei é uma forma de dizer "não" à infelicidade determinada e de dizer "sim" à transcendência do sujeito transformado continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpolados nos sistemas culturais que nos rodeiam.

O Poder

Segundo a leitura de Deleuze, é em *Vigiar e Punir* que começa a transição do Foucault arquivista ao genealogista, ou seja, que ele passa do saber ao poder.

O plano do poder é constituído, segundo o filósofo, não por formas (e por isso não pode nunca ser possuído), mas por relações de forças. Vale ressaltar que esta é uma concepção nietzscheana, que liga o poder à vontade de potência, ao poder da força de afetar e de ser afetada. O poder não é uma forma visível ou dizível a que se tem acesso. Não se tem poder justamente porque ele não se constitui como forma. Se o saber, por um lado, é feito de enunciados e visibilidades, ou seja, de formas relativamente rígidas que compõem os estratos. O poder, por outro lado, é feito de relações de forças móveis e, por isso, é informe, não-estratificado, diagramático.

O plano do poder é constituído, como foi visto, por relações de forças. No entanto, parece que Deleuze faz ainda uma separação dentro do poder, que é entre os diagramas e a linha do Fora. Se por um lado os diagramas são compostos por relações de forças móveis que se encontram num perpétuo devir, por outro, estão sempre presos no complexo Poder-Saber. Enquanto que a linha do Fora, por sua vez, se coloca à margem de tal complexo. Ela aparece em Foucault justamente como uma possibilidade de sair dos limites do saber e do poder. Em *Conversações*, Deleuze afirma supor que Foucault, em *A Vontade de Saber*, se depara com a questão: não há nada 'além' do poder? (DELEUZE, 1998, p. 135). O Fora é uma tempestade de forças, o não-estratificado, o informe, um "espaço anterior", espaço de singularidades, onde as coisas não são ainda, que está consideravelmente presente em *O Conto da Ilha Desconhecida*, de José Saramago.

Por isso, pode-se dizer que o Fora é sempre a abertura de um futuro. Lembrando a ideia de "livro por vir", de Blanchot, vê-se como o pensamento deste, o de Foucault e o de Deleuze se conciliam em diversos momentos. A linguagem literária enquanto espaço do Fora nada mais é do que essa realidade preste a se realizar. É por isso que o Fora constitui um real que, ao invés de atual, é um real virtual. A realidade aí está presente, mas não sob o domínio das formas (real atual), e sim sob o domínio do indeterminado, do imprevisível, daquilo que Deleuze entende por *devir*.

O que é mais Fora que *O Conto da Ilha Desconhecida*, em todos os seus aspectos e *A Viagem do Elefante*, irrigados por tantos lugares poéticos do porvir? O indeterminado, o imprevisível está por detrás de uma máscara mortuária, trágica, política e multifacetada, porém, cheia de denúncias de desfaçatez, posto que é um chamado para o Fora, para a realização, para o devir deleuziano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BORDINI, Maria da Glória. Crises pós-modernas e o fim das utopias: o lugar da literatura. In: Lucia Helena. (Org.*). Literatura, intelectuais e a crise da cultura.* Rio de Janeiro: Contra Capa;CNPq, 2007, v. , p. 51-63.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____ *O Pensamento do Exterior*. São Paulo: Princípio, 1990.

_____ *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

_____ *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HELENA, Lucia. (Org.*). Literatura, intelectuais e a crise da cultura.* Rio de Janeiro: Contra Capa;CNPq, 2007.

SARAMAGO, José. *O Conto da Ilha Desconhecida.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *A Viagem do Elefante*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

SARAMAGO, José. *José Saramago Pensador*. Disponível em: http://pensador.uol.com.br/autor/jose_saramago/, acessado em 16/06/2013).

_____. Disponível em http://www.josesaramago.org/saramago/detalle.php?id=10, Fundação José Saramago, acessado em 29/08/2011)

A POÉTICA HERBERTIANA: ÚLTIMO FOCO DE RESISTÊNCIA

Djanine Belém[17]

RESUMO**:** Esta comunicação discutirá a hipótese de que a imagem da obscuridade, realçada pela recepção crítica, é uma marca da identidade autoral de Herberto Helder e constitui sua assinatura como escritor, inscrevendo seu nome de autor no campo literário. Para tanto, analisa-se como se dão os trânsitos de cenas e ideias a partir da leitura comparada do conto "Poeta Obscuro" do livro Os passos em volta (1963) e um poema intitulado "A obscuridade", do livro O bebedor noturno (1968), ambos de Herberto Helder.

Palavras-chave: HerbertoHelder; Obscuridade; Identidade; Biografia; Poesia Portuguesa Contemporânea

ABSTRACT: This study will discuss the hypothesis that the obscurity, enhanced by the critical feedback received, it's the Herberto Helder author identity, and constitutes his writher's signature, registering his name in the literature field. As such it is analyzed how the flow of images and ideas is happening, comparing the "Poeta Obscuro" chapter from the book "Os passos em volta" (1963) and a poem called "A obscuridade", from the book "O bebedor Nocturno" (1968), both written by Herberto Helder.

Key words: Herberto Helder; Obscurity; Identity; Biography; Contemporaneous Portuguese Poetry

Optei por iniciar esta comunicação com um trecho do conto de Herberto Helder, intitulado "Poeta Obscuro". Ouçamos então o poeta:

> Sofro destes tormentos da imaginação ou da sensibilidade desordenada. Neurose. "Faz com que eu seja sempre um poeta obscuro". Mas na adolescência uma vontade crescia em mim: ser alguém com uma arma na mão, ter o amor dos outros. Inocência, pois as armas são perigosas, e o amor vira-se contra nós. Anos depois contemplava a bela frase, a humildade ardente dessa frase, e concluía que os caminhos do orgulho, que me havia conduzido até ela, eram a minha solitária arma e a maneira de antecipar com vitoriosa alegria as várias mortes dos meus vários anos. (2001, p.131-132).

Estas palavras evidenciam tanto a sensação de descentramento quanto à consciência de que a sua poesia apresenta-se deslocada no tempo e no espaço. Talvez por isso a obscuridade seja para o poeta moderno uma estratégia para se pensar o

[17] Mestranda no Programa de Pós- Graduação em Literatura e Cultura pela **UFBA**

presente literário. Se para Fernando Pessoa o jogo heteronímico representou uma saída, uma dispersão na medida em que cada heterônimo é a representação do desejo de preencher vazios, de completar lacunas e tapar brechas, Herberto Helder, na cena literária contemporânea, repensa o lugar do sujeito, a condição de existência desse sujeito e seu modo de construir subjetividade. Talvez por isso Luis Bernardes de Oliveira seja a construção de uma máscara em Herberto Helder, que faz surgir outro sujeito engendrado por uma escrita cuja marca autoral é forte estratégia de permanência do discurso crítico.

Maria Estela Guedes, renomada leitora da poética herbertiana, no seu livro *Herberto Helder poeta obscuro*, lançado em 1979, concerne uma leitura importante da *Obscuridade* com relação à linguagem poética propriamente dita, e em como essa obscuridade tem laços com uma ideia ancestral de poesia, com um tipo de gnosticismo que usa simbolismos para falar da relação do homem com o cosmo, e em como Herberto Helder pensa isso e usa esse recurso de maneira programática na sua poesia.

Nesse mesmo livro a autora, ao comparar o conto herbetiano "Poeta Obscuro" com o poema "A obscuridade", afirma que "a suprema humildade deste homem será o querer assumir-se como "Poeta Obscuro", (...) A obscuridade será a maneira de o poeta manter *intacta alguma virtude, como por exemplo, talvez, determinado silêncio capaz de dar poder e dignidade à nossa morte* (GUEDES, 1979, p. 206: "grifos no original").

Nessa perspectiva de resistência, a poética herbertiana se contrapõe às condições socioculturais do pós-modernismo, portanto podemos também compreender a posição do escritor português como uma maneira de se pensar os não-lugares pós-modernos. Desse modo, no alinhavar de sua poética "memória lírica" e de uma "memória pós-lirica" da poesia moderna (cf. Brito, 2000), Herberto Helder, centrado na elaboração da linguagem tenciona ao máximo, o código semântico, proporcionando ao leitor uma maior dificuldade de leitura.

O campo literário indaga o saber canônico e o não canônico, atrelado às regras do mercado editorial e da celebração da visibilidade midiática. Nesse espaço literário, Herberto Helder se contrapõe a prêmios e honrarias, como já confessara numa rara entrevista publicada pelo Jornal de Letras e Artes, nº. 139 de17 de maio de 1964, onde ele diz textualmente: "O prestígio é uma armadilha dos nossos semelhantes. Um artista consciente saberá que o êxito é prejuízo". Nesse espaço-tempo entre o modernismo e a contemporaneidade, a escrita herbertiana diz o indizível, aquilo que "a indústria cultural

ainda não conseguiu manipular para vender" (BOSI, 1977, p.165). Ao abdicar da lógica do mercado, a poética herbertiana força os limites de uma estética realista.

Nesse sentido poderíamos afirmar que Herberto Helder, ao lidar com o presente, evita o espaço público midiático, de modo que não negocia a sua poesia dentro de uma lógica do poder, mas pensa um novo modo de atuação, que se dá pela obscuridade. A leitura desse obscurecimento a partir das obras modernas e contemporâneas termina respondendo que não se trata de um preconceito com o presente, mas de uma perspectiva interpretativa que também encontramos, por exemplo, em T. S. Eliot no seu ensaio "Tradição e Talento Individual". Segundo Eliot:

> O sentido histórico incita o indivíduo a escrever não apenas com o fluxo de sua geração em seu sangue, mas com o sentimento de que toda a literatura da Europa de Homero adiante e de que toda a literatura de seu próprio país existe simultaneamente e forma uma ordem simultânea. Esse sentido histórico é um senso de infinito, como também, um senso de temporário e do infinito que o temporário emana. O escritor que tem essa percepção é um escritor tradicional e intensamente lúcido sobre o seu lugar no tempo e sua própria contemporaneidade (ELIOT, 1989, p. 39).

Desse modo, o desejo de tornar-se poeta obscuro deixa transparecer a absurda lucidez de que "a resistência é uma prática de larga duração, de sobrevivência, que implica não confrontação porque assume ser impossível disputar o poder" (LUDMER, 2002, p.7). Sendo assim, o escritor na cena literária contemporânea, num irônico exercício de metalinguagem, se autoreferencia:

> Escrevo o poema – linha após linha, em redor de um pesadelo do desejo, um movimento da treva, e o brilho sombrio da minha vida parece ganhar uma unidade onde tudo se confirma: o tempo e as coisas. De modo que é um extraordinário triunfo tomar o papel entre duas mãos sábias e rasgá-lo aos bocadinhos, sorrindo. (HELDER 2001, p.133).

Herberto Helder enquanto herdeiro de um modernismo literário, ao escrever a própria poesia vê a sua arte como uma grande ironia na contemporaneidade. A ironia se dá no fracasso da linguagem, consciência de que o signo fraturado, não mais representa o real. Volta-se, pois mimeticamente para si próprio em contrito consigo mesmo. Se para Baudelaire existe certa glória em não ser compreendido, Herberto Helder, leitor de Baudelaire medita sobre a memória desse fazer poético. Desse modo, a sua poesia é um sintoma desse obscurecimento já presente em "As flores do mal" (1867). O "trinfo" irônico de que fala o poeta recai sobre um "nós", ao menos se pensarmos na leitura de Rosa Maria Martelo "Reencontrar o leito" (MARTELO 2004).

Com efeito, a obscuridade é para Herberto Helder a "musa cega" da sua poesia, cujo poder encantatório recai sobre o leitor que volta os olhos ao próprio tempo e não consegue enxergá-lo. Herberto Helder tem de sua amada uma visão sumariamente idiossincrática. Por isso, para ele faz-se necessário permanecer do lado obscuro da sua amada, mesmo que para isso seja imprescindível permanecer nas "trevas", tão imprescindível como Eurídice é para Orfeu. É pelo amor à palavra que o poeta se marginaliza. Isso parece implicar em suas palavras: "as armas são perigosas, e o amor vira-se contra nós" (2001, p.131). A escrita configura-se um crime.

Tal concepção se evidencia nas palavras de Agamben, quando este afirma que: pertence a seu tempo "aquele que não coincide perfeitamente com este, (...) e é, neste sentido, inaugural; mas através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz de perceber e apreender o seu tempo" (AGAMBEM, 2009, p.9). Herberto Helder é aquele que vê a obscuridade e é "capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente" (AGAMBEM, 2009, p.10). Não se deixa cegar pelas luzes do século, mas enxergando na obscuridade uma luz própria, um modo de ver. Como está dito no poema "A Obscuridade":

> Esperamos na obscuridade.
> Vinde,vós que escutais,vinde
> Saudar-nos na viagem nocturna:
> Nenhum sol agora brilha,
> Nem luz agora nenhuma estrela.
> Vinde, ó vós, mostra-nos o caminho:
> que noite secreta é inimiga,
> a noite que fecha as próprias pálpebras.
> E ais como a noite inteiramente nos esqueceu.
> E esperamos, esperamos, na obscuridade (2010, p173).

A grande suspeita que pesa nessa leitura é a de que estamos a reconstruir a cena de "Esperando Godot" (1946/53), peça escrita no pós-guerra, quando os contornos de sua imagem são obscurecidos pela indagação. "Estamos sempre achando alguma coisa, não é Didi, para dar a impressão de que existimos?" (BECKETT, 1976, p.23). Ambos artistas sugerem uma ambiguidade na exploração do tema da espera e da negação, da presença e da ausência, possivelmente marcada pela crise da dispersão do eu. Gostaria de arriscar uma reflexão que fosse favorável a essa poética herbertiana, ou seja, tanto Samuel Beckett quanto Herberto Helder insistem na resistência das coisas ausentes, a não matéria, o não objeto. Passa-se à consciência do absurdo da realidade ou da

obsessão do absurdo. A ideia de morte, ou a consciência dessa ideia prolifera sobre a "Obscuridade" no poema.

Ao menos se pensarmos que essa escrita provoca a morte de um autor como individualidade, mas o nascimento de vários outros leitores como possibilidades de verdade da leitura: Luis Bernardes de Oliveira ou Herberto Helder *Ou Poema Continuo*. Como tentativas de existência que suplementa a realidade, inclusive ficcional. Sendo assim, sua escrita é também a sua inexistência como sujeito empírico e real, mas que promove o nascimento de um disfarce lúdico como possibilidade de ser ele o personagem do conto, "Poeta obscuro", que é também um poeta. Isso nos remete à análise acerca do nome de um autor, feita por Michel Foucault em seu texto *O que é um autor*:

> O nome do autor não transita como nome próprio, do interior do discurso para o individuo real e exterior que o produziu, mas, de algum modo, bordeja os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho. Ele manifesta a instauração de um certo conjunto de discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura (FOUCAULT, 1994, p.10)

Foucault abre espaço para entender também o caráter crítico e político da poética herbertiana. Indica a possibilidade de um espaço de indagação e demanda identitária, o que proporciona uma crise de identidades. O nome ali escrito – na capa do livro- confere ao leitor uma história social, política e subjetiva, que emana de um deslocamento para o espaço de escrita e significação política inserindo-se no tempo e na cultura de um povo. Na escrita de Herberto Helder este aspecto pode ser percebido no uso da metáfora da obscuridade atrelada ao poder do silêncio.

Dessa maneira, amplia a nossa hipótese de que Herberto Helder trabalha com a obscuridade e a encara como resistência ao presente e essa pode ser uma marca autoral, uma assinatura própria dele, um modo de se construir um autor.

A condição performática que reside na assinatura "Herberto Helder Poeta Obscuro" recai na sua relação com a vida a partir de seu modo de estar na cultura. Segundo, Dal Farra a "biografia de Herberto Helder tem a utilidade de mostrar o quanto sua história pessoal há de instável, de inquieto e palpitante, como se ela fosse movida pelo mesmo tipo de "amor" que num dos contos de *Os Passos em Volta* faz eclodir a vida de KZ" (DAL FARRA,1986,p.17). Penso que em "O poeta obscuro" não é diferente. Nessa espécie profana da iluminação e da saída do palco iluminado, Herberto Helder é avesso até mesmo ao registro fotográfico, mas ainda assim encontramos algumas fotografias que até mesmo revela certos hábitos do poeta, expondo-se como

tabagista. Segundo Roland Barthes: "aquele ou aquela que é fotografado, é alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de eídolon emitido pelo objeto, que chamaria de *spectrum* da Fotografia" (BARTHES, 1984, p.20).

Embora Herberto Helder se contraponha ao apelo dos flashes, a sua imagem identitária é uma estratégia para vislumbrar, assim como o simulacro em suas várias diferenças, que no horizonte da subversão ele assume uma presença fantasmática. Que é a grande ofensa que o simulacro vai fazer, pois é uma presença que sombreia uma verdade estabelecida, que ameaça e questiona o lugar das luzes, que é a verdade. No que ele sombreia a verdade, imediatamente ele a desloca. Herberto Helder, assim como o simulacro, vai contestar a verdade, e ao mesmo tempo a verdade vai tentar obnubilar, impedir que o simulacro circule, demonizando-o. Desse modo, em todas as partes construídas há um devir simulacro que contesta esse lugar. O que mais uma vez nos revela uma identidade obscura, que não se deixa capturar pelas luzes.

Para tanto, pensa-se teoricamente na força "sacralizadora da assinatura legitimante", que delineia o quadro da identidade performática a partir do desejo do autor e do notório impacto desse desejo em sua fortuna crítica "Faz com que ele seja sempre um poeta obscuro".

Em suma, a obscuridade é a fronteira entre a modernidade e a contemporaneidade que dá sentido à vida sabendo-a limitada; não é achar o ser, mas anunciar um devir: "obscuro somos sempre mesmo sem pedi-lo. Grande vitória que ninguém nos poderá arrebatar. Que nem mesmo Deus, se existisse... Etc" (2001, p.134).

REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Santa Catariana: Argos, 2009.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BECKETT, S. Esperando Godot. Tradução de Flavio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

BARTHES, Roland. A Câmara Clara: *Notas sobre a Fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Novo Fronteira,1984.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em: http://www.filestube.com/9NDq7fdRdo8792PnSzCiGh. Acesso em: 30 de julho 2013.

DAL FARRA, Maria Lúcia. A alquimia da linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder. Lisboa: Imprensa Nacional, 1986.

DERRIDA, J. Otobiographies: l'enseignement de Nietzsche ET La politique dum nom propre. Paris: Galilée, 1984, p.16.

ELIOT,T.S. Tradição e Talento individual. Ensaio. Trad. Ivan Junqueira.São Paulo: Art Editora,1989.p.39.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. Antônio Fernando cascai; Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992. Col.Vega.

HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. 8 ed. Lisboa: Assírio & Alvim,2001.

LUDMER, Josefina. Temporalidades del presente. Texto apresentado no VIII *Congresso Internacional da ABRALIC*, "Mediações", Belo Horizonte: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2002.

A MÍMESIS DO TEMPO COMO CONFIGURAÇÃO E REFIGURAÇÃO NA OBRA DE CLARICE LISPECTOR

Edson Ribeiro da Silva[18]

RESUMO: Clarice Lispector ilustra a situação de aporia apontada por Paul Ricoeur: representar na narrativa aquilo que, por natureza, é irrepresentável. O esforço por representar as diversas formas do tempo leva a autora a valer-se de processos de escrituração que remetem ao que Ricoeur chama de "configuração" e "refiguração", ou seja, a composição da obra dá origem a representações do tempo que apenas uma interação reflexiva com o leitor pode levar a formas satisfatórias de recepção textual.

Palavras-chave: Lispector; Ricoeur; Tempo; Mímesis, Representação.

ABSTRACT: Clarice Lispector illustrates the situation of aporia pointed out by Paul Ricoeur: to represent in the narrative that which by nature is unactable. The effort to represent various forms of time leads Clarice to use processes of writing that refer to what Ricoeur calls "configuração" and "refiguração", this is, the composition of the work gives rise to representations of time than just a reflexive interaction with the reader can lead until satisfactory forms of textual reception.

Keywords: Lispector; Ricoeur; Time; Mimesis; Representation.

1. Tentativas de representação do tempo na literatura: Ricoeur e Genette.

Depois de abordar a natureza do tempo em si, e como a narrativa histórica o representa, Paul Ricoeur dedica-se a uma longa análise das possibilidades de representação do tempo na narrativa literária, em *Tempo e narrativa*. A natureza do tempo, para ele, é aporética: percebe-se a mudança nas coisas depois que ela já ocorreu, ou seja, está fixada na consciência; no entanto, a consciência se localiza sempre no presente. Representar a passagem, a duração, como presente, é um anseio aporético da narrativa literária.

No entanto, a constatação dessa irrepresentabilidade talvez não ocorra para os escritores que se dedicam a um projeto estético de mostrar a passagem do tempo, e não apenas de contá-la como fato passado. A diferença entre contar e mostrar, para Lubbock (1976), caracteriza o estabelecimento de perspectivas narrativas que interiorizam as percepções das personagens, e buscam mostrar a sua maneira própria de sentir a passagem do tempo.

Ricoeur faz uma extensa revisão das principais abordagens daquilo que denomina “os jogos com o tempo” (RICOEUR, 2010b, p. 103), modos através dos quais a narrativa literária tenta mostrá-lo ou contá-lo. Existe um atrelamento direto da

[1] Professor do curso de Metrado em Teoria Literária da Uniandrade, Curitiba, Paraná.

narrativa aos conceitos desenvolvidos por Aristóteles de *mythos* e *mímesis*. Como *mythos*, a narrativa é uma elaboração feita pelo artista. Esse ato de elaborar, de configurar, define a natureza estética da obra literária. Enquanto *mythos* é entendido como "composição da intriga", *mímesis* é a "atividade mimética", entendida como "processo ativo de imitar ou de representar", o que leva o filósofo a afirmar: "deve-se entender imitação ou representação em seu sentido dinâmico de composição da representação, de transposição em obras representativas" (RICOEUR, 2010b, p. 57-59). A fuga ao conceito de *mímesis* como cópia do real leva-o a estabelecer uma hermenêutica do processo de mimetização. A definição de um processo composto por três etapas ou níveis garante à narrativa literária a sua condição de representação do real. Ao mesmo tempo, desatrela a composição da obra da visão redutora de copiar esse real, assim como confirma os modos de leitura que rompem com a concepção romântica do sentido uniforme e definitivo de cada obra. As inúmeras possibilidades de leitura de uma obra não seriam uma fase posterior ao processo de mimetização, mas elemento integrante dele. Assim, Ricoeur estabelece uma tipologia da mímesis composta de três etapas ou níveis: a) *mímesis I*, ou seja, a pré-figuração da obra, corresponde ao conjunto de referências à realidade de que o artista dispõe antes de compor sua obra, é aquela conforme compreendida pelo artista e pela sociedade, em que cada elemento se converte em símbolo ou figura; *mímesis II*, ou configuração, pode ser definida como a composição da intriga, ou *mythos*, ação do artista de produzir sua obra, em que se imita ou representa o real, através de recursos narrativos; *mímesis III*, ou refiguração, é o processo pelo qual cada leitor, através da leitura, recompõe a obra, a partir da sua experiência do real e da própria literatura. O real perpassa as três etapas, em uma dialética de mundo fora do artista, que este personaliza na obra para, em seguida, ser repersonalizado pelo leitor.

Evidentemente, um dos elementos do real que compõe as etapas é o tempo. Existe um tempo conforme compreendido pela sociedade, mas também pelo artista, que pode ser um tempo real ou irreal, ou a consciência de que existe tal diferença. Mas o desafio para o artista está em compor esse tempo como elemento representado na obra. A ideia de composição, de configuração, sem dúvida remete às possibilidades de o artista criar técnicas de representação, que podem ou não filiar-se à tradição narrativa. No entanto, o êxito dessa composição, do trabalho de agrupar elementos do real, depende da possibilidade de o leitor reconfigurar aquilo que foi configurado. A obra sinaliza meios de se fazer essa reconfiguração, mas esta depende daquilo que Ricoeur

(2010c, p. 267) chama de "mundo do leitor", conjunto de referências pessoais que reconstituem o "mundo do texto" e definem o êxito das três etapas.

Sem dúvida, a experiência do tempo na narrativa passa pelo modo como o autor o compreende (*mímesis I*) e como o representa na obra (*mímesis II*), para chegar ao modo como o leitor o compreende e percebe como ele foi representado (*mímesis III*). Ricoeur sabe que esse processo é uma convenção entre artista e leitor, pois a experiência do tempo real não pode ser representada. Mas a narrativa não se limita a representar apenas o tempo real. Há outras possibilidades de se vivenciarem temporalidades, mesmo as convencionadas. As tentativas de representar o tempo dão às obras suas especificidades técnicas, através da configuração, mas dependem da experiência literária do leitor para serem efetivamente apreendidas esteticamente. A relação é complexa, e se insere entre aquilo que é definido como "sedimentação", ou seja, a fixação de convenções que servem como paradigmas para que o leitor reconheça os procedimentos literários adotados pela obra (algo muito identificado com as representações do tempo irreal, cronológico), e o que é definido como "inovação", ou seja, a criação de novos procedimentos que cabe ao leitor assimilar e integrar ao seu universo de leitura (RICOEUR, 2010a, p. 120-121), algo frequentemente relacionado à obsessão pelo tempo na literatura do último século.

No capítulo que dedica aos "jogos" com o tempo na narrativa, Ricoeur parte de um conceito que considera fundamental para a compreensão dos modos de representação: a enunciação, ou seja, o momento em que cada narrativa se constitui como ação de uma voz que a configura. A primeira referência dentro do conceito é ao linguista Émile Benveniste, que faz uma significativa distinção entre o tempo do discurso e o da história. O primeiro é caracterizado pela atitude de assumir o enunciado, e de aproximá-lo do momento em que se enuncia. Seu tempo próprio é o presente. Caracteriza-se por uma intenção polêmica, pois o tempo presente também é o do leitor. O tempo da história é típico da ação de narrar, que recua a um passado em que as ações ocorreram, mas que está distanciado do momento em que se enuncia. Tal terminologia se parece com a de Gérard Genette. A qual é funcional não apenas para o filósofo francês, mas para o que se pretende demonstrar aqui. Em *Discurso da narrativa*, o teórico nomeia os principais recursos adotados pela temporalidade narrativa. Ali se distinguem os tempos "da história", "da narrativa" e "da narração", entendendo-se que também existe um tempo "da leitura", este exterior ao discurso literário. É importante

lembrar que, para o teórico francês, a existência de tais tempos é constituinte do ato de narrar:

> Proponho, sem insistir nas razões aliás evidentes da escolha dos termos, denominar-se *história* o significado ou conteúdo narrativo (ainda que esse conteúdo se revele, na ocorrência, de fraca intensidade dramática ou teor factual), *narrativa* propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e *narração* o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar. (GENETTE, s/d., p. 25-27)

A teoria literária tem dado nomes diversos aos vários tipos de tempo. Por isso, aos nomes utilizados por Genette, no trecho anteriormente citado, podem ser incluídos diversos outros: tempos "do discurso" e "da história" (TODOROV, 1974); tempos "da enunciação" e "do enunciado" (BENVENISTE, 1989). Na maioria dos casos, o que se observa é uma classificação binária. Na verdade, a classificação de Genette, em seus quatro termos, pode ser resumida em dois conjuntos: história e narrativa dizem respeito ao texto pronto, referem-se ao narrador; narração e leitura são processuais, referem-se à produção e à recepção do texto.

No entanto, é essa dimensão processual de Genette que permite atrelá-lo à tripla mímesis de Ricoeur. O tempo da leitura não seria, na visão do filósofo, algo exterior à obra, mas é parte da produção de seu sentido e do modo como o real pode ser referenciado. Esse tempo seria interior à refiguração da obra, terceiro nível da mímesis. Mas os dois anteriores, como enunciação e enunciado, podem ser atrelados não exatamente aos momentos de pré-figuração e configuração, mas a este último nível. Afinal, a enunciação é parte do momento de composição da intriga. Tal como as demais denominações que aproximam ou recuam enunciação e enunciado, os tempos da narração e da narrativa, de Genette, servem para explicar procedimentos narrativos desenvolvidos pela literatura no esforço por representar o tempo em suas múltiplas possibilidades, como o modo pelo qual as consciências o apreendem. Para Genette, não importa se o tempo representado é o real. Ele pode ser aquele ilusório, segmentável. Para Ricoeur, as experiências do leitor com o tempo, na narrativa literária, constituem uma tomada de consciência acerca do tempo real.

2. A romancista do tempo: experimentações que exemplificam os níveis de mimetização.

A técnica utilizada em *Perto do coração selvagem*, obra de estreia da autora, viria a ser uma constante na sua trajetória: a introspecção desencadeando a preocupação com o tempo. Acabou por valer-lhe o epíteto de "a romancista do tempo" (SÁ, 1993, p.

109). Uma qualificação nesse sentido imediatamente coloca a autora dentro de um quadro de interesses que define a ficção do século XX, conforme Mendilow (1972, p. 3), como "obsessão pelo tempo." E em Clarice Lispector há formas diversas de se falar sobre ele.

O estranhamento que um livro como aquele de estreia de Clarice Lispector despertou é sintoma de uma literatura ainda alheia aos processos que o romance de vanguarda, naquela época, já havia desenvolvido. O fato de ter sido negado como romance, por alguns críticos, é sintomático de uma visão ainda épica do gênero romanesco, como regra sedimentada. Se a linguagem clariceana representava, já de início, uma renovação, muitos negavam à obra a condição de romance como conjunto de causas e efeitos. Estes não estariam inseridos em uma cadeia de causalidade, herdada do romance realista, e que era praticada como uma forma de o psicológico não se desatrelar do social. A introspecção, como busca pela essencialidade humana, como praticada na literatura clariceana, parecia a alguns apenas gratuidade, e a obra teria no enfraquecimento da ação um defeito. O que ocorre, na verdade, é uma característica da prosa mais experimental, e que recebeu de Todorov o nome de "reflexividade", ou seja, nela o narrador

> se torna amiúde reflexivo: assume consciência de si próprio e põe em questão suas propriedades. Ao nível da estrutura do texto, cumpre notar a ausência de toda causalidade e, menos fortemente, de toda especialidade. As ações apresentadas não se encadeiam logicamente, não se provocam uma à outra. Além disso, o número dessas ações é muito pouco elevado; e elas não são consideradas na vida como ações "importantes": a personagem central não faz mais que refletir, ou escrever, ou falar. O encadeamento do discurso obedece a uma única temporalidade; e além disso unicamente à temporalidade de enunciação que, como se sabe, é obrigatória, inevitável; por conseguinte, é o encadeamento mais frágil que existe. (TODOROV, 1974, p. 104-105)

Todorov fala acerca do tempo da enunciação como inevitável. No entanto, não se pode atrelar o conceito apenas ao processo de composição da obra. Quando o conceito é olhado em teóricos como Benveniste, percebe-se uma inelutável relação da enunciação com a figura do autor, instância exterior ao texto, que o produziria. No entanto, essa visão linguística do conceito é ampliada pela teoria da literatura. É impossível entenderem-se o tempo do narrar (do comentário, da narração) como sendo unicamente aquele em que o autor configura sua obra. Trata-se, sem dúvida, do tempo específico do *mythos*, ou da *mímesis II*, em que a obra ganha a sua forma configurada. Mas essa visão não explicaria os estudos que, por exemplo, Genette faz do tempo em Proust, ou a incursão de Ricoeur pelo romance de vanguarda. Não há dúvida de que, de uma instância exterior ao texto e pertencente ao autor, a enunciação passa a ser um

atributo do narrador, instância interna, e passa a ser um dos componentes da ficcionalidade da obra. Tal como Ricoeur define como "jogo" a ação de configurar a obra, Wolfgang Iser estende esse conceito a toda forma de ficção literária. O teórico alemão focaliza a ficção como uma possibilidade de jogo entre autor e leitor, mas que passa por instâncias internas. O jogo é designado como um fingimento, tal como outros autores antes dele haviam frisado. Nele, "a atitude natural não é mais válida" (ISER, 1996, p. 265), o que lembra de imediato o estranhamento que as regras ficcionais podem provocar, ou o fato de que as mesmas desvelam a condição de invenção ou de inovação. A intencionalidade dos atos de fingir é reiterada. Fingir, por exemplo, uma enunciação que pertence ao narrador e dar a ela uma temporalidade própria. Se essa escolha implica em opções, é preciso que se ressalte que esta origina um processo em que se abolem certos aspectos da representação do real. E tal "processo de abolição pode ter vários graus de intensidade" (ISER, 1996, p. 267), afirmação que faz pensar nas técnicas pelas quais a ficção se desvela, e que podem dar origem a graus de desvelamento. Essa possibilidade de graus de ficcionalidade ocorre porque tal processo de escolha, de abolição de elementos, se insere no sistema verbal, condição para a materialidade do texto. Assim, está-se diante da ficção como uma representação feita através de signos. Abolidas as referências a um mundo real, através desses sinais, há processos de assimilação de regras. Assim como há elementos que indicam ao leitor que as regras estão sendo inovadas. As referências ao mundo real, abolidas em Iser, não se desvinculam do real contido na *mímesis I*, em Ricoeur. Esse real perpassa os níveis de mimetização. Em Iser, o processo de ficcionalizar indica, por definição, colocar esse real em suspensão. Enunciar pode ser resumido como um processo de encenação. Mas é uma encenação que se mostra como tal, um ato de fingir.

As conclusões de Iser apontam para o conceito de encenação. Tal conceito se origina de um provável conflito a que o ficcional daria origem: como conciliar a existência de referentes linguísticos com essa suspensão do mundo real que a ficcionalidade opera? Ou melhor, como manter o significante sem uma vinculação direta ao real? Iser aponta para a condição do referente como voltado para si mesmo:

> Tal jogo substitui o código, ou, visto de outro ângulo, torna-se o código do significante dividido que assim se expõe como sinal de leituras diferentes. Com isso o significante se torna meta-comunicação, pois a produção de seu significado só se estabiliza através do *modo* de sua emergência. Pois não há uma condição transcendental que ofereça contornos a algo que ainda não existe. A meta-comunicação sobre as ações verbais é possível como jogo (...). Por isso, trata-se de encenar a realização, se se quer, por meio da linguagem, falar sobre a linguagem. (ISER, 1996, p. 305)

A encenação pode ser vista como o correlato linguístico do jogo: "O jogo da linguagem do significante dividido se apresenta portanto como realização de uma ação de linguagem e, ao mesmo tempo, de sua encenação" (ISER, 1996, p. 305), mas com essa condição evidente de que o significante se separe da designação, e possa jogar com o que está esboçado nela. A noção de "significante dividido" remete à ideia da valorização da elaboração poética como jogo. Ser metacomunicação significa voltar-se sobre si, como conjunto de signos. A literatura pode ser metaficcional, falar de si, fazer dessa temática a referência ao real. A ficcionalidade como jogo possibilita à literatura de Clarice Lispector usar máscaras, como encenação. O real passa a estar sob as especificidades do signo ficcional. A arte literária fala de si. É uma literatura metaficcional. Essa condição de encenação do real é que norteia as construções narrativas clariceanas. Supera-se uma visão puramente realista da literatura como espelho do real. Quem escreve pode ser a mulher, Clarice Lispector, autora-empírica, mas a voz que se percebe em seus textos é de uma narradora disfarçada. O que essa atitude faz lembrar é exatamente a possibilidade que Clarice desfrutava de colocar como ficcional uma obra pessoal, "auto-reflexiva", como a define Rossoni (2002, p. 45):

> Clarice articula esse mecanismo visando buscar uma resposta para as indagações essenciais sobre a natureza do ser e seus atributos. Em virtude disso, movida pelo princípio do encontro – razão do processo de similitude que empreende ao conjunto de elementos envolvidos no sistema criador/criatura/receptor – faz de si mesma um laboratório de investigações, evidenciando a própria *individualidade*, visando à experimentação pessoal. Tudo sugere refletir em termos de caráter individualizado: tempo, espaço, motivo, organização do discurso, vida...

O que essa possibilidade de uma literatura reflexiva indica é uma valorização da enunciação, como tempo da narração ou do comentário, em detrimento de uma narrativa feita de fatos já decorridos. A atitude é evidente, quando se fala em tempo da consciência. O tempo que a consciência experimenta ainda não é a duração, conforme Bergson:

> O devir, ou duração, não poderia ser pensado nem representado senão através da ilusão cinematográfica. Todavia, preocupada antes de tudo com as necessidades da ação, a inteligência, tal como os sentidos, limita-se a dar de vez em quando, sobre o devir da matéria, relances instantâneos e, por isso mesmo, imóveis. Seguindo por sua vez a inteligência, a consciência vê da vida interior apenas aquilo que já está feito, e é só confusamente que a sente fazer-se. Assim se destacam da duração os momentos que nos interessam e que colhemos ao longo do seu percurso. Só a eles retemos. (BERGSON, 2010, p. 298)

Mas a literatura finge que é, de fato, o presente da duração. Por isso, técnicas como o fluxo da consciência fingem que não há uma diferença de tempo entre a enunciação e o enunciado. Aquilo que se enuncia ocorreria no próprio momento da

configuração da obra e, se possível, da recepção pelo leitor. Trata-se, evidentemente, de uma encenação, de um fingimento ficcional.

Uma das características dessa narrativa reflexiva é a frequência de verbos no presente, linguagem do comentário, que faz com que o narrador se aproxime do leitor. Ou a possibilidade de recuos no tempo, em que se narram ações, mas sempre evidenciando que o momento da enunciação é aquele compartilhado entre narrador e leitor. Existe, também, a possibilidade de anulação completa desse passado recuado, e a ação passa a ocorrer no próprio momento em que se enuncia. Nos casos mais marcantes de reflexividade, a narração, ou comentário, abarca a totalidade da obra. A condição de narrativa se confunde com a de ficcionalidade, pois é através dessa enunciação fingida que se identifica a obra como um relato ficcional.

No percurso literário de Clarice Lispector, torna-se possível visualizar uma série de mudanças nos modos de entender e representar o tempo.

Uma escritora atrelada ao tempo da consciência, é isto que se percebe nas obras das décadas de quarenta e cinquenta, que correspondem a textos como *Perto do coração selvagem*, *A cidade sitiada*, *O lustre*, *Alguns contos* e *Laços de família*. Nessas obras, sejam romances ou contos, o que se percebe é a técnica de narrar a partir das visões internas das personagens. São textos formados por monólogos interiores e discursos indiretos livres, em que o próprio uso do passado é apenas uma convenção. Técnicas que se parecem, ainda, a outras narrativas da consciência. O estranhamento, aqui, é provocado, sobretudo, pela condição de reflexividade em que a narrativa perde em ações e em causalidade. Mas ainda há, nessa linguagem, um afastamento entre enunciação e enunciado: há passado e presente, e os tempos do narrar e do narrado ainda não são absolutamente simultâneos.

Na década de sessenta, a literatura clariceana adota uma outra forma de representação do tempo. Agora, suas narrativas remetem aos mitos. Em *A maçã no escuro*, existe um tempo da consciência, interno, que dá origem às técnicas de monólogo interior. Mas a configuração da intriga é constituída pela temporalidade dos dias da Criação bíblica. Não há dúvida de que tal configuração é algo dado ao leitor, como uma sinalização para que este possa compreender a temporalidade própria de cada consciência no romance. *A paixão segundo GH*, por sua vez, adota a temporalidade simbólica da narrativa da Paixão, em que cada uma das quinze estações pode ser atrelada a um momento do tempo da consciência da personagem. Novamente, essa temporalidade é uma configuração dada para que o leitor reconfigure a trajetória da

autorreflexão de cada personagem. Ela é contratual, não é marcada através de signos ostensivos. Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, a temporalidade faz referência ao mito do Ulisses homérico. Novamente, é a relação entre configuração e refiguração que possibilita tal forma de expor o tempo. O livro não ostenta, na superfície, essa temporalidade mítica. Ela só pode ser apreendida por aquele leitor cujo mundo do texto é composto não somente por esses mitos, mas também por procedimentos narrativos como os que Clarice instaura nessas obras.

Finalmente, a década de setenta representa, dentro das experimentações com o tempo, a atitude mais inovadora de Clarice Lispector. A escritora dirige seus esforços para fingir que os tempos do narrar e do narrado, ou da narração e da narrativa, coincidem. Dentro da terminologia sugerida por Ricoeur, o comentário passa a dominar a história de um modo quase absoluto. Quando existe história, ela está lá para ser comentada. A obra que mais evidencia este procedimento é *Água viva*. Nela, a escritora deixa clara a intenção de confundir os tempos:

> Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua seqüência e concomitância. (LISPECTOR, 1993, p. 17)
> É uma questão da simultaneidade do tempo. (LISPECTOR, 1993, p. 44)

O que se destaca destes trechos é a plena consciência que a autora tem acerca da possibilidade de afastar ou aproximar a narrativa da narração, ou o enunciado da enunciação. Essa condição de aproximação entre tempos é significado da obra, não mais um mero artifício que remetesse a um referente do mundo fora do texto. Por isso, a necessidade, apontada por Iser, de se entender a referência a esse mundo real como suspensa pela ficcionalidade. A realidade da obra, aqui, é uma encenação. A metaficcionalidade é tema e também é configuração. A autora não escreve no exato momento em que o leitor a lê, nem os fatos que narra acontecem exatamente quando narrados. Ela finge improvisar:

> Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia. (LISPECTOR, 1993, p. 27)
> Será que isto que estou te escrevendo é atrás do sentido? Raciocínio é que não é. (LISPECTOR, 1993, p. 37)

A ação de escrever sem a intervenção do raciocínio, da inteligência, aproxima o texto de uma duração bergsoniana, de um olhar para si que não é pragmático nem precisa fazer sentido. A linguagem, por sua vez, é a do comentário, com poucas intervenções de narrativa. O presente indica que o tempo em que se escreve também pode ser o da recepção pelo leitor. O tempo da leitura passa a ser colocado dentro das expectativas da obra, internamente.

Experiências como esta orientariam obras como *Um sopro de vida* e alguns contos de *Felicidade clandestina*. Mas a autora superaria essa visão em *A hora da estrela*, sua obra final. Neste romance, o que se tem é uma temporalidade ambivalente. Tal como em *Água viva*, um narrador narra as suas ações de narrar, fingindo que há um presente em que ele e seu leitor possam dialogar. O tempo é o do comentário:

> Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e "gran finale" seguido de silêncio e chuva caindo. (LISPECTOR, 1998, p. 13)
> É. Parece que estou mudando de modo de escrever. (LISPECTOR, 1998, p. 17)

Um texto de natureza reflexiva, em que se comenta acerca da própria ação do escritor. Metaficcionalidade, uma espécie de ensaio sobre a escritura clariceana. Aqui, perde-se o improviso e o comentário ganha foros de ensaio. A relação que a escritora estabelece é ambígua, exige modos novos de refiguração. Afinal, se em *Água viva* a voz que diz "eu" pode ser confundida com a da escritora, aqui o narrador é um homem, ou seja, a autora finge enunciar no presente da própria leitura e ser um outro. Trata-se de uma encenação, que exibe a ficcionalidade do procedimento. Mas que, ao mesmo tempo, quer se mostrar como uma inovação, para a qual o leitor deve ficar atento. Ou seja:

> Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer "realidade". O que narrarei será meloso? Tem tendência mas agora mesmo me seco e endureço tudo. (LISPECTOR, 1998, p. 17)

O narrador é uma instância interna, mas que fala da própria obra que está sendo configurada. Aqui, o *mythos* é mostrado ao leitor. A etapa da *mímesis II*, como configuração da intriga, vai sendo revelada:

> Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados. (LISPECTOR, 1998, p. 18-19)
> Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. (LISPECTOR, 1998, p. 19)

Quando diz "agora", o narrador mostra o momento da enunciação. É uma enunciação fingida, não é a da escritora compondo sua obra. Mas faz referências inevitáveis à escritora e sua obra. Por exemplo, o conceito de "realidade" inserido no comentário é aquele da literatura que fala sobre um mundo exterior à obra. O real, aqui, retoma o sentido de referência ao mundo, seja o do leitor ou o da sociedade em que ele se insere. O trecho é significativo do processo de mimetização. Afinal, essa realidade deve ser a do leitor, e pertence a um nível de pré-figuração, ou *mímesis I*, em que aquele pode reconhecer elementos e entender como eles foram configurados pela obra. Dizer

que vai falar sobre o real do leitor é um sinal para os modos de refiguração. Mas Clarice escreve para seu leitor, que estranha uma narrativa feita por ela com começo, meio e fim, e que fala de fatos, ações; por isso, seu narrador assume a condição de disfarce. Sem o reconhecimento dessa condição, a refiguração falha. Clarice escreve para um leitor cujo mundo do texto é composto pelos procedimentos literários feitos por ela em obras anteriores. Em *A hora da estrela* existe também uma narrativa, que se afasta do tempo da enunciação. É um enunciado no tempo passado, da narrativa:

> Macabéa sentou-se um pouco assustada porque faltavam-lhe antecedentes de tanto carinho. E bebeu, com cuidado pela própria frágil vida, o café frio e quase sem açúcar. Enquanto isso olhava com admiração e respeito a sala onde estava. Lá tudo era de luxo. (LISPECTOR, 1998, p. 72)

Mesmo assim, o narrador não se esquece de interpor, nesse tempo da história, o seu tempo do comentário:

> Afinal saiu dos fundos da casa uma moça com olhos muito vermelhos e madama Carlota mandou Macabéa entrar. (Como é chato lidar com fatos, o cotidiano me aniquila, estou com preguiça de escrever esta história que é um desabafo apenas. Vejo que escrevo aquém e além de mim. Não me responsabilizo pelo que agora escrevo.) (LISPECTOR, 1998, p. 72)

É para essa estratégia de fazer da enunciação um ato ficcional que os conceitos de Genette nos remetem. Afinal, quando a literatura passou a fazer de cada consciência individual a perspectiva de onde narrar, também criou a possibilidade de novos atos de fingir, muito mais complexos que as cartas e diários do romance tradicional.

Nas obras de Clarice Lispector, fica evidente um adentramento da escritora nos próprios tempos internos à obra. Ela passa a ter consciência de que o eu da própria escritora, quando enuncia, pode ser fingido e representado no eu de narradores que também fingem possuir um tempo próprio para enunciar, comentar, e um outro, para narrar. Trata-se, sem dúvida, de uma forma de a obra representar o real. A realidade é a da obra, da própria arte literária, mas não deixa de ser uma representação do mundo que existe fora do mundo do texto.

O que a obra de Clarice Lispector faz com seu leitor é exigir dele uma atenção cada vez maior para os processos de configuração da obra. A atitude de compor a intriga, configurar a obra, o *mythos* de Aristóteles ou a *mímesis II* de Ricoeur, exige uma visibilidade, na forma de autorreferência ao trabalho anterior da escritora ou à própria obra que se lê. Sem essa atenção ao processo de configuração, não é possível reconfigurar. Na verdade, essa encenação é atitude ficcional. Sem a compreensão, pelo leitor, desse processo de encenação, de fingimento ficcional, não existe refiguração. Por isso, a configuração, nas obras de Clarice, já sinaliza para os processos de refiguração, exibindo suas marcas de ficcionalidade. Uma literatura metaficcional, que monta o texto

sob os olhos do leitor. Monta, inclusive, os artifícios usados para representar o irrepresentável, o tempo real. O leitor deve entender a ação de fazer os tempos da narração e da narrativa, da enunciação e do enunciado, do narrar e do narrado, coincidirem como um fingimento. Eles não podem coincidir fora do mundo do texto. Mas a refiguração da obra precisa de que o leitor também finja acreditar nessa aproximação entre os tempos. O jogo ficcional depende dessa postura do leitor.

O elo entre configuração e refiguração é condição para a leitura, mas também a ligação de ambos estes níveis de mímesis com o primeiro deles, a pré-figuração. Afinal, as obras falam sempre sobre um real, mesmo que autorreferencial, e essa ligação com a realidade é o que Ricoeur chama de ato de imitar ou representar o real. As obras remetem a esse real considerado pela pré-figuração; e o leitor, evidentemente, volta a esse mundo fora do texto quando refigura a obra. Se assim não fosse, não haveria como esse leitor tomar consciência da existência do tempo real através da leitura de narrativas literárias. Os processos de configuração do tempo pelas obras, mesmo que sejam fingimentos, apontam para uma temporalidade real.

Referências.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas, SP: Editora Pontes, 1989.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: UNESP, 2010.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa (Portugal): Vega Universidade, s/d.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva.* 12ª ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

_____. *A hora da estrela*. 18ª ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Tradução de Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance.* Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa.* Volume 1. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a.

_____. *Tempo e narrativa*. Volume 2. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b.

_____. *Tempo e narrativa*. Volume 3. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010c.

ROSSONI, Igor. *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector:* uma literatura de vida e como obra. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2ª ed., Petrópolis, RJ: Vozes, São Paulo: PUC, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. Tradução de José Paulo Paes. 3ª ed., São Paulo: Cultrix, 1974.

O ROMANCE HISTÓRICO DA COLONIZAÇÃO PORTUGUESA DO BRASIL: *O RETRATO DO REI,* DE ANA MIRANDA

Edvaldo A. Bergamo[19]

RESUMO:

O retrato do rei (1991), de Ana Miranda, figura a Guerra dos Emboabas, no século XVIII, pelo controle do ouro encontrado nas Minas Gerais. Em destaque, o misterioso desaparecimento do retrato do rei de Portugal, D. João V, correlacionado diretamente com a trajetória existencial de Mariana de Lancastre, protagonista do enredo. Discutindo literatura e história, analisaremos a colonização lusitana por uma perspectiva que privilegia o olhar feminino acerca do mencionado conflito.

PALAVRAS-CHAVE: Romance histórico; Colonização lusitana; Ana Miranda; Feminino.

SUMMARY:

O retrato do rei (1991), Ana Miranda, figures Emboabas War in the eighteenth century, for control of the gold found in Minas Gerais. Featured, the mysterious disappearance of the portrait of the king of Portugal, D. João V, correlated directly with the existential trajectory of Mariana de Lancastre, the protagonist of the story. Discussing literature and history, we analyze the lusitanian colonization by a perspective that privileges the feminine look about the cited conflict.

KEYWORDS: Historical Romance; Lusitanian colonization, Ana Miranda; female.

Considerações iniciais

Nosso objetivo, neste trabalho, resultante de um projeto de pesquisa em andamento sobre a ficção histórica contemporânea em Língua Portuguesa com o título "Literatura e História: diálogos transatlânticos na ficção de Língua Portuguesa", é analisar as implicações estéticas e ideológicas da relação literatura e história no romance brasileiro *O retrato do rei* (1991), de Ana Miranda, por meio, principalmente, do exame

[19] Curso de Letras da Universidade de Brasília (UnB)

do itinerário da personagem-protagonista feminina que dá a ver, na composição narrativa, o processo de colonização do nosso território, sob domínio luso na época do ciclo do ouro, e, assim, a obra em tela, no intuito de reimaginar o passado, evidencia um ângulo de visão inquiridor, reflexivo e problematizante de acontecimentos marcantes da empresa colonial lusitana em terras tropicais, num século caracterizado pela disputa desenfreada pelas riquezas minerais em abundância no solo brasileiro.

1. Romance histórico: aportes teóricos

Para Fredric Jameson,

> O romance histórico [...] não será a descrição dos costumes e valores de um povo em um determinado momento de sua história (como pensava Manzoni); não será a representação de eventos históricos grandiosos (como quer a visão popular); tampouco será a história das vidas de indivíduos comuns em situações de crises extremas (a visão de Sartre sobre a literatura por via de regra); e seguramente não será história privada das grandes figuras históricas (que Tolstói discutia com veemência e contra o que argumentava com muita propriedade). Ele pode incluir todos esses aspectos, mas tão-somente sob a condição de que eles tenham sido organizados em uma oposição entre um plano público ou histórico (definido seja por costumes, eventos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos personagens (2007, p. 192).

Os parâmetros do romance histórico foram delineados durante o período romântico, no início do século XIX (Lukács, 2011). O escocês Walter Scott foi o responsável pela criação e divulgação das convenções formais modelares desse subgênero narrativo, apesar delas serem alteradas, já na mesma época, pelo francês Alfred de Vigny. Entre os princípios básicos dessa modalidade romanesca, destacam-se a reconstituição rigorosa do ambiente focalizado, o distanciamento temporal bem demarcado, o convívio de personagens fictícios e históricos e, principalmente, a movimentação de um herói mediano, protagonista de uma intriga fictícia, dentro de um enquadramento histórico que caracteriza a atmosfera ideológica de um determinado tempo.

A ruptura do modelo scottiano estabeleceu-se em definitivo com a crise mimética instaurada pelo romance moderno, colocando-se em xeque alguns

pressupostos básicos do romance histórico tradicional, principalmente a possibilidade de reconstrução fidedigna do passado, mediante uma recomposição totalizadora de fatos fundamentais de outrora. O descrédito do relato linear e da noção de tempo cronológico inviabilizou o enredo romântico e/ou realista típico e a reconstituição naturalista de certos ambientes, abalando-se a confiança do romancista num acesso irrestrito ao passado.

O romance histórico contemporâneo (Esteves, 2010), tendência literária iniciada na segunda metade do século XX, é tributário dessa renovação que deu amplo fôlego a esse subgênero, caracterizada pela reformulação dos parâmetros estéticos e ideológicos do romance histórico clássico, cuja influência provinha fortemente das diretrizes conceituais da Nova História. Ao retratar o passado, essa tipologia romanesca procura explorar os meandros negligenciados ou intencionalmente obscurecidos pela chamada história oficial, de orientação positivista, ou, ainda, intenta proceder à humanização e reavaliação de importantes heróis que o mármore da história parecia haver esculpido em definitivo. Esse subgênero possui, igualmente, como característica fundamental, a releitura crítica da História, como acontecimento social e ação individual. Sem desprezar prontamente as fontes documentais, o romancista prefere retratar os fatos por uma perspectiva preferencialmente paródica ou carnavalizada, procurando reavaliar/reaver os eventos por um ângulo desestabilizador de padrões estereotipados. Assim, no afã de revisitar o passado, o escritor procura demonstrar que não tem compromisso com nenhuma ideologia vigente, optando por uma visão dialógica dos acontecimentos.

O interesse crescente pela temática histórica demonstra que o "breve século XX" não superou terminantemente a crença no historicismo, desencadeada pelo Romantismo. Porém, sob novos pressupostos estético-ideológicos, o romance histórico contemporâneo revisita a história, preferindo uma visão porventura mais problematizadora do passado e procurando compreender tanto a ficção quanto a história como formação discursiva manipulável e questionável, numa evidente tentativa de subverter modelos conceituais como “verdade”, “realidade”, “certeza”, “fidelidade”, etc.

O romance histórico contemporâneo pode ser examinado, ainda, levando-se em conta certos parâmetros teóricos dos chamados estudos pós-coloniais (Leite, 2012).

Os debates recentes sobre identidade cultural de países colonizados e colonizadores fomentam o debate sobre nação, história e sujeito. O termo pós-colonial, para uma subseqüente acepção cronológica, pode significar um modo de desmistificar, de superar os discursos hegemônicos representados pelo pensamento eurocêntrico, discutir o período de pós-independência das colônias americanas e africanas, e mesmo as conseqüências da descolonização em ex-nações imperialistas, além de problematizar o legado do processo de colonização européia. Cada processo histórico resultou em identidades culturais específicas, com situações de dominação peculiares, o que, todavia, não impossibilita a comparação, a aproximação de experiências sociais análogas vislumbradas no romance histórico contemporâneo. O modelo de colonização lusitano, particularmente, impôs, de maneira similar, estratégias violentas de conquista e dominação, mesmo assim, a identidade o sujeito pós-colonial continua historicamente assinalada por diversos aspectos da identidade individual e coletiva múltipla, que dizem respeito à classe social, à etnia e ao gênero em território geográfico, social e cultural marcado pelo legado da experiência colonial inapagável. A propósito, Renato Cordeiro Gomes (1996, p. 124), no artigo "O histórico e o urbano – sob o signo do estorvo duas vertentes da narrativa brasileira contemporânea" afirma:

> (...) o viés que essas narrativas elegem, são as ligações, os nós, entre a literatura e a mímesis da História, tentando ler os claros que a História oficial deixou. Tecem uma história outra de que não exclui os vencidos e o cotidiano até então desprezado. De maneira muitas vezes alegórica, lêem as ruínas do passado na mira do olhar do presente. Lêem no passado as ruínas do agora. História e memória imbricam-se. Os relatos extraem um momento do passado, para perturbar a sua tranqüilidade, para redimi-lo, desrecalcando-o através da lembrança. E ainda mais: frente a um presente esfacelado nas cidades ilegíveis, onde o homem fragmentado pelas vivências de choque fecha-se no individualismo exacerbado, perdida a possibilidade da experiência válida para a comunidade, voltam-se esses relatos para o passado em busca da possibilidade da narrativa. Nostalgia da história, da estória, de ter o que contar parece ser o signo com o qual pretendem preencher o vazio do presente.

Sendo assim, vejamos sucintamente como o romance selecionado, *O retrato do rei*, de Ana Miranda, aborda as contradições próprias da condição colonial, sob uma perspectiva pós-colonial, dando ênfase ao olhar feminino sobre o acontecimento, no âmbito de uma revisitação histórica problematizadora do império lusitano.

2. O retrato do rei: a colonização lusitana no feminino

De maneira geral, os romances de Ana Miranda focalizam, na narrativa de extração histórica, o contexto social e ideológico de cada momento singular vivido pelas figuras ilustres ou anônimas, fazendo transparecer a complexidade das opções políticas e ideológicas de cada um deles. E, ao mesmo tempo, os processos de formação, afirmação e reafirmação da condição nacional. Os romances revelam outras fronteiras marcadas pelo contexto espacial e temporal, mas igualmente delineiam, de certo modo, a revisitação dos discursos sobre o Brasil produzido por cronistas e/ou historiadores.

O projeto romanesco de Ana Miranda percorre os caminhos da nossa história, num tempo colonial ou não, dando a ver uma reflexão sobre o caráter nacional de nossa literatura. Assim, apropriar-se do estilo e da linguagem de escritores e/ou historiadores, de forma intertextual ou paródica, significa apropriar-se dos discursos sobre a nação, ou mesmo do modo de pertencimento a uma determinada "comunidade imaginada", que estes intelectuais problematizam no curso da história da literatura e da cultura brasileira, em romances como *Boca do inferno* e *Desmundo*, para citar obras bem representativas da questão.

O retrato do rei (1991), segundo romance de Ana Miranda (1951), é uma narrativa que recria o episódio histórico da Guerra dos Emboabas, considerado por historiadores como o primeiro movimento nativista brasileiro, na qual paulistas e portugueses se defrontaram, no início do século XVIII, pelo controle da região do ouro nas Minas Gerais. No centro desse embate, paira o mistério do desaparecimento do retrato de D. João V, o único elemento que talvez pudesse ter evitado o colapso social de uma batalha sangrenta. Trata-se, na verdade, de um mote narrativo diretamente correlacionado com a trajetória existencial de Mariana de Lancastre, protagonista do enredo. Tal correlação entre a simbologia da efígie de um rei poderoso e a trajetória de autoconhecimento de uma aristocrata arruinada é o eixo e cerne do mencionado romance histórico contemporâneo.

O livro é organizado em seções: O contrato da carne; O retrato do rei; A herança; A guerra; À ventura; Pós-escrito. O conflito começa em razão de o contrato da carne ter sido retirado das mãos do frei Francisco, o qual passa a arquitetar ações para que a guerra ocorra e depois ajuda os portugueses a vencer o mesmo entrevero. O retrato do rei de Portugal foi enviado a Minas Gerais para ficar com os paulistas e mostrar aos portugueses de que lado o monarca estava, mas a efígie acaba sendo escondida por Mariana de Lancastre, que é uma fidalga portuguesa que vai a Minas para

reatar relações com o pai prestes a morrer, o qual manda um paulista desbravador ir buscá-la no Rio de Janeiro: Valentim Pedroso. Um longo e penoso caminho rumo ao interior do Brasil marcará suas vidas no plano individual com um saldo amoroso jamais quitado.

Os paulistas são representados como mais valentes e habilidosos no combate, mas os portugueses conseguem confiscar as armas deles de forma habilidosa. Refugiam-se em Sabará para fortalecerem-se para a guerra, e cortarem a estrada que traz a carne a ser comercializada vinda do norte. Os adversários, por seu turno, atacam, ateando fogo em todo o vilarejo. Outras batalhas acontecem, mas os paulistas só são definitivamente derrotados quando são covardemente massacrados pelos portugueses depois de seis dias de fome e cerco. Mariana, que estava vagando por Minas atrás de Bento do Amaral, que lhe roubou o retrato do rei, assume para si o amor que sente por Valentim e vai para São Paulo atrás dele. Ao chegar lá e vê-lo noivo de outra, rouba novamente o retrato da Câmara dos vereadores e foge para o mato, onde, num cenário feérico, joga-se entre as chamas de uma grande queimada, segurando o famigerado retrato do rei.

A matéria histórica de *O retrato do rei* fica por conta da Guerra dos Emboabas e do ciclo do ouro em Minas Gerais, episódio relativamente pouco valorizado pelo discurso historiográfico oficial. Como em *Desmundo*, essa narrativa também acomoda os acontecimentos em berço colonial, no século XVIII. Bandeirantes paulistas e forasteiros portugueses reclamavam o direito de explorar terras, e as jazidas de ouro existentes no território mineiro. O desaparecimento de uma relíquia, o retrato de D. João V, personagem histórico insofismável, desencadeia a guerra, bem como é um dos vetores das idas e vindas de Mariana de Lancastre, personagem principal do livro.

Uma mulher/aristocrata arruinada é a personagem basilar do conflito da Guerra dos Emboabas e do sumiço do retrato do rei D. João V. Mariana de Lancastre é uma heroína em seus atributos convencionais, vivendo os dilemas do início do século XVIII. A narrativa se desenvolve em, basicamente, três territórios: um Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo. Mariana descobre que está falida e que seu pai, à beira da morte em Minas Gerais, lhe deixou uma herança. Segue, então, em busca da legítima na companhia da figura heróica da trama, Valentim Pedroso, um dos principais representantes paulistas dos conflitos nas Minas. Em meio à sua bagagem, Mariana descobre o retrato do rei, o qual decide salvar das mãos dos emboabas e dos paulistas. A presença da imagem do rei é venerada por quem se vê diante do retrato, é uma

compleição constante em toda a narrativa e, talvez, esse retrato, se entregue como combinado aos paulistas, tivesse evitado a guerra travada pelo ouro.

O retrato do rei representa/figura a Guerra dos Emboabas e algumas das personagens mais "ilustres" desse acontecimento de parte da História do Brasil. A História "oficial" da Guerra dos Emboabas é bastante lacunar, sabe-se os motivos que levaram ao entrevero entre paulistas e portugueses, os nomes dos principais envolvidos no conflito e pouco mais. Na versão oficial dos acontecimentos, a guerra eclode e não há mais como o governador do Rio de Janeiro, menos ainda o rei D. João V, controlar as armadilhas e as cruéis chacinas promovidas em nome da posse do ouro. Nomes são citados como importantes nesse acontecimento: Manuel Nunes Viana, Frei Francisco de Meneses, Fernando de Lancastre, Francisco do Amaral, Bento do Amaral Coutinho, Valentim Pedroso de Barros. Apesar de o retrato ser inserido na ficção para dar movimento e caráter simbólico à trama, a imagem do rei - se o fato estivesse nos compêndios de História -, provavelmente, não seria tratada de forma muito diversa, como o foi no âmbito ficcional. O rei D. João V é descrito pelo cânone historiográfico com os cognomes de o magnânimo ou o rei-sol português, em virtude do luxo de que se revestiu o seu reinado; alguns historiadores recordam-no também como o freirático, devido à sua conhecida apetência sexual por noviças. O narrador de Ana Miranda mostra-se um conhecedor da monarquia absolutista portuguesa, atuante nos conflitos desencadeados nas Minas, a ponto de tomar o partido dos paulistas. A recorrência à efígie na ficção levanta questionamentos sem respostas, próprios do texto literário: qual a importância do retrato do rei D. João V para a eclosão e resolução dos conflitos?

Mariana aparece e desaparece ao longo de toda a narrativa, mas sempre que ressurge é como se fosse um recomeço, com a hipótese de que Valentim a encontrará e que os dois lutarão juntos contra os emboabas, e contra certas convenções sociais vigentes. Além de tudo isso, a introdução de uma personagem com o perfil de Mariana, em meio à luta pelo ouro, desperta outras indagações, como a situação da mulher do início do século XVIII: como era a sobrevivência daquela que não tinha a proteção financeira e/ou familiar? Como sobrevivia no tempo das minas de ouro, numa época de homens ávidos pela sua posse do ouro e pelo desejo de luxúria? A desventura de Mariana deixa muitos questionamentos, afinal, certas versões históricas não estão preocupadas em investigar tais aspectos, ou não estavam tempos atrás, mas apenas em apresentar os fatos, aqueles que tiveram "real" importância para a História. Ana

Miranda, entretanto, com muita sagacidade, mostra as razões conhecidas para o trágico desfecho histórico, apresentando outras possibilidades historiográficas, nas quais a mulher daquele tempo poderia apresentar atuação pública e privada significativa.

As referências às figuras femininas nos episódios que configuram a Guerra dos Emboabas são uma constante em *O Retrato do Rei*. Ao saber que seu pai está morrendo, Mariana começa a pensar se deve realmente ir para Minas Gerais, questiona seu amanuense a respeito das mulheres que vivem lá, se existem "damas". O retrato delineado das mulheres do início do século XVIII desperta um sentimento de solidariedade com a figura de Mariana, ao se imaginar uma menina de apenas treze anos sendo obrigada a casar-se com um velho e atender às expectativas de semelhante marido que faz dela a imagem do sofrimento e da incompreensão. Por isso quando, já em São Paulo, ela retira - novamente - o retrato do rei D. João V da moldura e se martiriza numa queimada, abraçada ao retrato do soberano de Portugal, para livrá-lo da indiferença dos súditos brasileiros, é que se compreende a solidão existencial que domina Mariana, a falta de esperanças e sonhos, pois sem Valentim Pedroso, só lhe resta o retrato e com ele em mãos procura a autodestruição. É significativo verificar que com esse desfecho - morte de Mariana e o sumiço definitivo do retrato do rei – desaparece na verdade da trama/da ficção os personagens que nunca "existiram" na versão histórica consagrada, talvez nem nas variantes mítico-lendárias, mas que são centrais na trama de Ana Miranda. Parece haver um consenso entre a narrativa literária e a narrativa histórica de que Mariana de Lancastre e o retrato português do rei D. João V não devem fazer parte do campo de atuação da história-ciência, visto que, como a Mariana do romance de Ana Miranda, muitas outras Marianas desapareceram para sempre, consumidas no fogo metafórico da História, talvez sem deixar vestígios.

Considerações finais

Face ao exposto, podemos afirmar que o romance *O retrato do rei*, de Ana Miranda, incorpora diversas características consideradas fundamentais para a configuração do romance histórico na contemporaneidade, tais como a ressignificação de acontecimentos pretéritos sob o ponto de vista do subalterno, a dilatação de fatos históricos relevantes, o uso do paratexto, o redimensionamento de certas figuras históricas, dentre outros recursos temáticos e formais. Assim, a reescrita da História, sob a ótica de uma voz narrativa que privilegia o ponto de vista de uma fidalga arruinada e abandonada, redimensiona o discurso historiográfico e reavalia o passado,

dando nova espessura ideológica, por certo um significado alternativo ou divergente a acontecimentos pregressos, nos quais o olhar privilegiado do oprimido pode perscrutar, vislumbrar outros modos de revisitar a história e reescrevê-la por uma perspectiva disjuntiva, tão problematizadora quanto reveladora de uma "História vista de baixo" (BURKE, 1992, p. 39).

Referências:

BURKE, Peter (org.). *A escrita da História*. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992.

GOMES, Renato Cordeiro. O histórico e o urbano – sob o signo do estorvo: duas vertentes da narrativa brasileira contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro, nº 3, p. 121- 130, 1996.

ESTEVES, Antonio Roberto. *O romance histórico brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Unesp, 2010.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Trad. de Hugo Mader. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 77, 185-203, 2007.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas pós-coloniais*. Estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

LUKÁCS, Georg. *O romance histórico*. Trad. de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MIRANDA, Ana. *O retrato do rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MEMÓRIA E RECRIAÇÃO NA NARRATIVA DE ONDJAKI

Eliana da Conceição Tolentino[20]

RESUMO:

Busca-se neste texto uma breve leitura de *Quantas madrugadas tem a noite*, do escritor angolano Ondjaki, tomando a narrativa como espaço de construção memorialístico. AdolfoDido é o narrador que após experienciar a morte, retorna para narrar a sua estória. Dessa forma, regada a muita cerveja, numa mesa de um bar, a narrativa constrói o passado e o cotidiano de Angola pós-independência.

Palavras-chave**:** Narrador; Memória; Recriação

ABSTRACT:

This text intends to give a brief reading of *Quantas madrugadas tem a noite*, from the angolan writer Ondjaki, the narrative takes place in a scenery of memorialistic construction. AdolfoDido is the narrator who after experiencing death, returns to narrate his story. Thus, watered to too much beer, in a bar table, the narrative constructs Angola's past and routine after independence.

Key-words**:** Narrator; Memory; Recreation

1- Com quantas Angolas.

Quantas madrugadas tem a noite, do escritor angolano Ondjaki, publicado em Angola e Portugal em 2004, chegou ao Brasil em 2010 pela editora *LeYa.* Ondjaki, que na língua umbundu é guerreiro, é o pseudônimo de Ndalu de Almeida que nasceu em Luanda em novembro de 1977, e é considerado por muitos críticos literários como pertencente à geração pós-independência, a geração que vivenciou as consequências da guerra em Angola.

[20] Professora do Departamento de Letras, Artes e Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei.

Nesse romance em que a Angola pós-independência e contemporânea é também personagem, configurando-se como um espaço geopoético e geopolítico, tem-se a presença da oralidade, o humor e poesia. Já de início, a partir do título, estabelece-se uma proposta de diálogo com o leitor. Embora não haja um ponto de interrogação, o título não deixa de ser uma pergunta indireta que conduzirá à busca de resposta: afinal "quantas madrugadas tem a noite?". Essa indagação é reforçada quando o narrador interroga para seu ouvinte avilo, muadiê e para si mesmo: "Uma noite, quantas madrugadas tem?" e também quando responde: "uma só noite tem bué de madrugadas; cada uma dessas madrugadas tem bué de brilhos" (ONDJAKI, 2010, p.103). Assim, o livro será a pergunta de AdolfoDido em seu processo narrativo. A indagação leva-nos à pergunta sobre a construção identitária de si enquanto ser, de Angola, do angolano e do próprio escritor também enquanto leitor. Como alerta o narrador logo no início da conversa com seu ouvinte é de uma pergunta que tudo começa "Ouve bem a pergunta, porque duma pergunta é que tudo pode começar" (ONDJAKI, 2010, p.12)

Jacques Le Goff (2003) em "Memória", afirma que "a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia". (p.469). E AdolfoDido afirma para seu ouvinte que a sua relação com o passado é uma forma de cura, é uma forma de estar em febre: "beber para lembrar, beber pra contar. Ai uê, meu rasto do passado: se te entorno aqui môs esgotos, minhas lavas, é que sempre me disseram: pra curar a ferida tens que lhe olhar no sangue dela. Mas assim, tanto?" (ONDJAKI, 2010, p. 17)

A literatura é assim o espaço privilegiado de manipulação da memória, nas narrativas de Ondjaki, a intervenção na linguagem e a recriação do passado expõem a memória individual e coletiva através das estórias, dos personagens e dos narradores que privilegiam o passado e a cidade de Luanda como espaço de construção e questionamento, mesmo que esse se dê pelo viés do estranho, do insólito, da fala de um narrador morto-vivo, como AdoldoDido.

> (...) aquela sessão tava mais radicada nos passados, que é também o modo e a maneira das pessoas viverem a vida, muadiê, num sei se já reparaste, mas isso do presente é uma armadilha só, coisa de poucos valores reais, pois o que se faz é sempre ir perguntando no futuro o que ele nos vai dar, voltar no presente, fazer as contas rápidas e espreitar no passado, outras vezes parecidas, se foi assim mesmo como o futuro está prometer, ou não é, avilo?, pra mim é tudo a mesma rede: pontas dela são os dias, boias dela são os

> passados, atirar rede na água são os futuros e o peixe, o peixe? _ o peixe vindouro somos nós mesmo, apanhados nas correntes marítimas do presente. Falei bonito, muadiê? (ONDJAKI, 2010, p.95)

A Luanda pós-independência é o espaço onde se constrói a narrativa de *Quantas madrugadas tem a noite*. A narrativa tem a forte presença da oralidade e uma linguagem ondjakiana bastante peculiar. Seu protagonista afirma: "gosto muito disso — acreditar no impossível das palavras, lhes maltratar no português delas, ser livre na boca das estórias e me deixar tar aqui, sentado dentro de mim, abismático." (ONDJAKI, 2010, p. 103).

O romance traz a estória de AdolfoDido e de seus amigos como o anão BurkinaFaçam, o professor albino Jaí e KotaDasAbelhas, criadora, dominadora, domesticadora de abelhas. Todos esses personagens apresentam comportamentos bem peculiares, beirando à caricatura, a começar pelos nomes. KotaDasAbelhas, por exemplo, após ver sua casa invadida por abelhas, mata a rainha e passa a ter domínio sobre as mesmas que lhe obedecem e então começam a produzir mel para aquela se tornou a sua "rainha"-KotdDasAbelhas. Ela é dona do Cão, descrito como um animal feroz que recebe tratamento de rei e amedronta a todos. BurKinaFaçam tem um grupo musical "Burkina e sus muxaxos", nome em homenagem aos seus amigos cubanos. E seu desejo é "o grande prêmio nacional do top dos mais queridos". Além desses há ainda as duas mulheres de AdolfoDido; DonaDivina e KiBebucha. À medida que a narrativa avança outros personagens vão fazendo parte do grupo como o Sete, motorista de Burkina que atropelou um menino de rua, Pêcêgê, PCG, a que chamam o tempo todo de puto, a advogada de KiBebucha a que o narrador chama *tipa* por ser arrogante, a JuízaMeritíssima, o subintentente Gadinho, as prostitutas Eva e Madalena, amigas de Burkina e o cego Diarabi, entre outros.

No romance, AdolfoDido quando morto teve seu corpo roubado. A estória tem um movimento narrativo que beira a conversa informal. O narrador, sentando à mesa de um bar conta a seu ouvinte, muadiê, avilo, as suas estórias, regadas a muita birra (cerveja). De forma muito consciente ele sabe o seu poder de sedução ao dialogar com o ouvinte avilo, companheiro, amigo e em vários momentos diz-lhe de seu processo, de seu projeto e de sua artimanha narrativa:

> O quê?, o início mais outra vez? Não tas a captar, avilo..., aqui todas as pontas da rede são o próprio início, podes pegar qualquer lado, (...) É que tá tudo ligado, muadiê, a vida é um mar picado e todas as praias são filhas dele, tentáculos do mesmo polvo salgado - queres escolher qual? (ONDJAKI, 2010, p.16)

O avilo é quem ouve e quem paga as cervejas e a estória tem o tempo d' "As primeiras ngalas" título da primeira parte que remete para as primeiras garrafas e também para a tão famosa saideira, a última cerveja.

> Meu, conheces a palavra, *saideira?*
>
> Nós, lá no Brasil, lhes pusemos uma nova definição_ verdade. (...) Só que nós rimos, e lhes pusemos: nós vamos tomas *as saideiras*, porque nós para sairmos daqui precisamos de várias! Avilo, aquilo foi chupar ou quê?, assim tipo nós dois aqui, agora: vamos lá iniciar as nossas saideiras! (ONDJAKI, 2010, p.171)

Nessa conversa informal, num bar, em meio a muita cerveja, AdolfoDido desenrola a narrativa, sua experiência de ter sido um morto que retorna, e revela seu poder de sedução ao narrar e convencer o ouvinte a lhe pagar mais e mais cervejas.

> Avilo, prepara só mais umas cervejas, porque tamos quase a chegar no fim, mas não vamos funcionar com as pressas – aqui tem que ser tudo no tempo de cada birra, nós aqui sentados como sempre estivemos, nada de avança-avança de atropelar as recordações e os momentos da pura nossa estória. Sem kijila – a estória tem que ser bem zungada e eu tou aqui pra isso. (ONDJAKI, 2010, p.150)

AdolfoDido é encontrado morto num dia chuvoso, chuva essa que ocupa parte da narrativa para remeter a uma crítica a questões sociais de Angola em relação à pobreza e ao "consumo" dessa pobreza pelo resto do mundo. A chuva remete também a uma crença que há em Angola em relação ao poder que o líder da UNITA Jonas Malheiro Savimbi tinha sobre a chuva. Acredita-se que ele, por ser feiticeiro, amarrou a chuva e quando ameaçado pelos inimigos podia transformar-se em pássaro ou em pedra. Coincidentemente ou não no dia 22 de fevereiro de 2002, quando Savimbi foi morto, meia hora depois a chuva que não caía há muito tempo, desabou. [21]

> As costuras do céu tinham rebentado e o costureiro - anjo tava de férias – e nós aqui, a aguentar as aquáticas consequências: mais calamidade menos calamidade, quem quer mesmo saber? Internacionalmente somos mais destacados é na guerra e na fome, única chuva que lhes interessa vir aqui sofrer é chuva petróleo - diamantífera, tás a captar, uí?, outras chuvas das lamas dos mosquitos gordos de matar ndengues na febre das madrugadas, [...] ou chuva molhada nas nenhumas tendas e telhas dos deslocados provinciais

[21] C.f., ONDJAKI, Literatura angolana hoy. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=19JoIQCNrV0>.

> da nossa guerra gorda, essas são chuvas pra pobres, e essas ninguém veio aqui pôr pele dele pra ser salpicado na visão dos olhos: andar já era nadar, conduzir já era navegar, viver já era sofrer. (ONDJAKI, 2010, p.21)

A chuva pára quando, depois de muitas peripécias picarescas dos personagens e do corpo de AdolfoDido ter sido levado a vários lugares, ele revive: "(...) foram comemorar o fim da chuva, sabes como é, né, avilo, aqui tudo é desculpa pra meter feriado e fazer farra." (ONDJAKI, 2010, p.164)

Após a morte de AdolfoDido, duas mulheres, DonaDivina e KiBebucha, disputam a condição de viúvas. Nessa disputa o corpo transita do hospital para o necrotério, para um hospital militar, para uma delegacia e por fim para a casa de KotaDasAbelhas. A disputa deve-se a uma pensão que a viúva ficaria recebendo, uma vez que DonaDivina, principalmente, afirmava que o morto fora um ex-combatente, teria atuado na guerra no Namibe. Atuação essa questionada pelos amigos de AdolfoDido, uma vez que nunca houve guerra em Namibe.

O caso AdolfoDido toma repercussão nacional após ser o corpo raptado por DonaDivina e desaparecido da morgue. E, além disso, quem provasse ser sua viúva inauguraria o recebimento da tão anunciada pensão estatal. Na parte "Missa de corpo ausente", referência à missa de corpo presente realizada pela Igreja Católica com a presença do morto, comparecem autoridades do lugar, esse se torna assim, um acontecimento social.

Entretanto, AdolfoDido que se encontrava em casa de KotaDasAbelhas, revive, mata com um tiro o Cão de KotaDasAbelhas que matara o menino PCG. A primeira pessoa que viu Adolfo revivido foi o cego Diaribi que se encontrava sentado na casa, embaixo do imbondeiro, ouvira o tiro e os passos do amigo. O leitor fica então sabendo que o narrador das estórias é o próprio AdolfoDido. Ele desde o início já dera pistas para o ouvinte e para o leitor, avisara que a causa de sua morte fora o Cão: "Antes da carraça está o Cão. Antes do Cão está um outro gajo de seu nome então que dava também pra ser estigado:AdolfoDido!, tás a captar?"(ONDJAKI, 2010, p.16)

E já no final, como a puxar o fio da rede narrativa arremata: "Maka da morte dele foi uma carraça filha da puta que habitava lá no cúbico do Cão, e não se sabe como lhe

mordeu assim com as fúrias da baba dela, nisso que é uma doença das vacas, sem ser essa doença das vacas enlouquecidas, (...)" (ONDJAKI, 2010, p.175)

AdolfoDido tem autoridade para narrar sua própria história e a de seu país pois, experienciou, viveu, esteve num outro lado e pode, assim, como os narradores benjaminianos sedentário e viajante narrar:

> Um viajante é o quê?, num é aquele que vem de mais longe? Se você vem de longe, quantos caminhos é que você cruzou, quantas pessoas e o mundo delas, quantas visões você viu, quantas magias? O tempo, avilo, o tempo é essa estrada comprida que eu te falo, e quem vem de longe sempre já tropeçou em mais pedras e enfrentou mais lacraus. Mentira? (ONDJAKI, 2010, p.156)

> Vim dali, onde chamam lá em cima, e vi tudo como num era pra ver, porque não era pra ter ficado lá, mas não sou dono do mundo da terra muito menos dono do mundo do céu: se mesmo Deus e o diabo falaram e me mandaram mais voltar aqui, querias que eu dissesse quê? Arrumei minhas nenhumas imbambas e vim só, no caminho da descida, o que me afligia mais era a sede, te confesso, te confessei já. (ONDJAKI, 2010, p.178)

E mais, por ter estado na outra margem, "A outra margem" é o título justamente do último capítulo do livro, Adolfo pode enxergar claramente e rever o passado, e dessa forma construir a memória:

> O bom de ir e voltar e ter estado lá são as paredes que espreitei de mim_ o que tinha esquecido das infâncias, Luanda nos antigamentes de nenhumas nuvens dela, os puros maximbombos, e tudo eu quis espreitar no coração das pessoas estava lá_ e eu vi. (...) morrer em vivo é isso também_ darmos nascimento num outro que não tem de ser melhor nas aparências e nas capacidades, mas só bem melhor dentro dele, como dizem os poetas. (ONDJAKI, 2010, p.180-181)

2- Ondjaki e o Brasil.

Em *Quantas madrugadas tem a noite*, Ondjaki abre o romance com a dedicatória ao personagem do também escritor angolano José Luandino Vieira em *João Vêncio: seus amores*: "esta estória é muito pra ti, joão vêncio" e, em seguida, com a epígrafe do protagonista AdolfoDido: " tristezas, avilo, isso e muito mais... o passado, minhas lembranças mesmo, minhas solidões. a vida, muadiê, a vida é um antigamente só, e nós ficamos lá, cada vez mais pra frente vamos, e empurrados mas, quem, nós mesmo?, nós

somos nosso próprio esquecimento – borracha do futuro a apagar o passado nas ardósias do presente." (ONDJAKI, 2010)

E as últimas nas últimas falas do livro, AdolfoDido refere-se também a João Vêncio: "Quero só saber se posso ir no mô camba Vêncio lhe dizer que eu morri tudo, ou se inda sobrei mais em mim, o pucochito e as esquebras... sobrei, muadiê? A verdade só: sobrei ou morri mesmo tudo?"(ONDJAKI, 2010, p.185)

A dedicatória e as epígrafes e as referências a outros autores e até mesmo a novelas brasileiras, sem dúvida, são caminhos para pensarmos a produção do escritor angolano do ponto de vista da memória.

Dedicar o livro a um personagem de um escritor que, dentre vários, colocou Angola no cenário da literatura mundial firma uma filiação literária de Ondjaki e, dessa forma, sua estreita ligação com o Brasil. É já lugar comum destacar as relações literárias entre José Luandino Vieira e o Brasil e, especificamente em *João Vêncio: seus amores*, as relações com *Grande Sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa.

Em *Quantas madrugadas tem a noite* (2010), por exemplo, o Brasil se faz presente de várias maneiras, principalmente através do texto seja ele literário ou através de letras de músicas, de poemas e a outras referências que espelha identificação entre Angola e Brasil: "Brasil então é enorme, tá nos a deixar no chinelo, aquilo é mais que assustador na distância, o pesadelo todo." (ONDJAKI, 2010, p.111)

> Tás a rir? ,é porque não tavas lá: poesia dos pirilampos, das moscas, até as palavras *merda* e *foder* ele inclui lá, meu, não há porque maneirismos, isso-não-se-diz e aquilo-não-se-escreve, o que vier veio, mesmo como um gajo se vem, assim ele se vinha: poesia dele, sangue dele: o Kota tinha o nome puramente posto, com *ó* no Manuel só pra chatear , um camba meu lhe alcunhou.
>
> *Kota, se você fores em Angola, ficas já Manel do barro!*
>
> Yá, assim foi, Brasil, e as palavras dele_ isso sim me impressionou, palavras que ele ouvia de nós, deixava na boca dos tabacos e não pedia licença pra nos cuspir as nossas palavras. Poesia, muadiê?, poesia é a beleza de te cuspirem em cima e inda te porem os lábios a tir. Aguentas? (ONDJAKI, 2010, p.112)

As relações de Ondjaki com o Brasil também são estreitas, pois, como afirma em entrevistas disponibilizadas nas redes sociais, influencia-se não só pela literatura, mas também por novelas brasileiras a que assistia quando criança em Angola. Em 2006 na

Flip (Festa Literária de Parati) lançou seu primeiro livro no Brasil, *Bom dia camaradas*. Escolher morar no Brasil reafirma a presença brasileira em sua vida.

E mais, as citações de textos de autores brasileiros, as referências ao personagem Odorico Paraguaçu da novela "O bem amado" de Dias Gomes, bem como as menções e referências a escritores angolanos e à história cotidiana e contemporânea de Angola falam de uma tradição, de uma herança. Na esteira de Ricardo Piglia (1991) quando escreve sobre a vocação da literatura argentina em relação à tradição, podemos também ler *Quantas madrugadas tem a noite* como um exercício de ex-tradição, pois para Piglia "A figura da extradição é a pátria do escritor, daquele que constrói os enigmas, daquele que intriga e trama um complô. Obrigado sempre a recordar uma tradição perdida, forçado a cruzar a fronteira. Aí se funda a identidade de uma cultura." (PIGLIA, 1991, p.61) Essa mirada estrábica que surge da "consciência de não se ter história, de trabalhar com uma tradição esquecida e alheia, a consciência de estar em um lugar deslocado e inatual." (PIGLIA, 1991, p.61)[22] permite a criação de uma narrativa em que o narrador é um homem que vem de outra margem, um homem que se encontra "nos brilhos da madrugada". E citando Guimarães Rosa, AdolfoDido lembra que "cada criatura é um rascunho a ser retocado sem cessar..." Ele ainda afirma "Num sei explicar; pra mim, minha uma outra alcunha podia ser qualquer palavra parecida com madrugada_ sou muito isso o avesso duma noite a provocar as beiras do dia seguinte, radioso."(ONDJAKI, 2010, p.102)

3- Considerações finais.

O estudo da narrativa de Ondjaki remete-nos para o espaço narrativo enquanto espaço de construção e intervenção operado pela e na linguagem. Após a independência de Angola, há uma geração que experiencia ainda as injustiças, os restos dos regimes ditatoriais, e a Literatura será, portanto, o lugar da conscientização das relações de poder, da reestruturação identitária num projeto para o futuro, mas que se constrói a partir de uma elaboração memorialística de um discurso híbrido, herdado e também rasurado pelo colonizador.

Se AdolfoDido se define como madrugada "— sou muito isso, o avesso duma noite a provocar as beiras dum dia seguinte, radioso." (ONDJAKI, 2010, p. 99), podemos

[22] Tradução nossa.

pensar a madrugada como um tempo intermediário entre o fim da noite e a chegada de um outro dia, AdolfoDido é também morto e vivo, capaz de experienciar a morte e voltar para narrar sua própria estória e a estória de seu país. Embora morto, inicialmente, não se consegue enterrá-lo e, ele volta para se narrar.

E, "ressuscitado", retornado do mundo dos mortos, ele passa a rememorar sua vida e narrar estórias. Essa experiência de retorno permite ao narrador ocupar um lugar à margem, entre dois mundos e confere-lhe autoridade. E mais, permite-lhe ser "qualquer palavra parecida com madrugada".

Assim, por seu interlocutor não reter na memória a história recente de seu país, AdolfoDido aviva-lhe a memória: "nós aqui mesmo, nosso país, nossas guerras essa chuvada toda que eu tou ta por, deixa só te dizer: a tua memória é uma merda. Num fica ofendido então, porra, verdade é pra te ofender?" (ONDJAKI, 2010, p. 31) Dessa forma, como um fio da meada que se puxa, o narrador vai buscando nos fatos históricos e cotidianos de Luanda, de Angola rememorar o passado construído não só por esses fatos mas também pela literatura.

4- **Referências Bibliográficas.**

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva e memória individual**. In: A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990. p. 25-52

LE GOFF, Jacques. Memória. In: **História e memória**. São Paulo : Editora da UNICAMP, 2003, p.419-476.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: *2º congresso ABRALIC [anais]*. Vol.1. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. p. 60-66.

VIEIRA, Luandino. **João Véncio: os seus amores**. Lisboa: Edições 70, 1981.

ONDJAKI. **Quantas madrugadas tem a noite**. São Paulo: Leya, 2010.

Na internet:

ONDJAKI, Literatura angolana hoy. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=19JoIQCNrV0>.Acesso em 23 de maio de 2013.

ONDJAKI. Entrevista concedida ao site Carta Maior, em 24 de agosto de 2006. Disponível em: <http://www.prosa-poema.blogspot.com>. Acesso em: 13 de abril de 2013.

ONDJAKI. Entrevista concedida ao site Terra Magazine, em 11 de setembro de 2006. Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1131821-EI6581,00.html>. Acesso em: 15 de abril de 2013.

_____.Entrevista concedida à revista eletrônica literária Mafuá n°6, dezembro de 2006. Disponível em: <http://www.mafua.ufsc.br/ondjaki.html>. Acesso em: 16 de abril de 2013.

_____.Entrevista concedida à livraria A das Artes, em 6 de abril de 2007. Disponível em: <http://adasartesautores.blogspot.com/2007/04/ondjaki.html>. Acesso em: 8 de abril de 2013.

O ESTEREÓTIPO CULTURAL NO ENSINO DE LINGUA PORTUGUESA

Eliel Ribeiro da Silva[23]

RESUMO:

O presente artigo aborda a estereotipia cultural existente na língua portuguesa falada no Brasil. Tais estereótipos, em grau maior ou menor, ainda estão arraigados na elite intelectual brasileira, tende a contribuir para que haja o preconceito linguístico e social. Além de serem prejudiciais à cultura e à educação, porque retiram a variabilidade linguística, passa a ideia de que só existe uma única unidade linguística comum a todos os brasileiros. Esses estereótipos culturais são também uma maneira de a partir de padrões culturais próprios, como "certo" ou "errado" na maneira de escrever e falar, desqualificam e afrontam a cultura do outro.

Palavras-chave: Estereótipo cultural; Preconceito linguístico; Variabilidade linguística.

ABSTRACT:

This article approaches the cultural stereotyping existent in the Portuguese language spoken in Brazil. Such stereotypes, in a higher or lower level, are still established in the Brazilian intellectual elite, tend to contributing to exist linguistic prejudice and social. Beyond they are harmful to the culture and education, because they take out the linguistic variability, it passes the idea that only exist a unique common linguistic unity for all Brazilians. These cultural stereotypes are also a way from own cultural patterns as ¨right " or "wrong" in the way to write and speak, disqualify and confront the culture of others.

Key-words: Cultural stereotype; Linguistic prejudice; Linguistic variability.

Introdução

O interesse pelo tema abordado nesta trabalho surgiu da minha prática como

[23] Mestre em Ciências da Educação. Professor de Língua Portuguesa do CE Paulo Ramos

professor de língua portuguesa no Ensino Médio do Centro de Ensino Paulo Ramos . As experiências vivenciadas em sala de aula me levaram a constatar que grande parte dos alunos tem uma visão estereotipada sobre a variante linguística do português falado no Brasil, fruto também desta mesma visão por parte de alguns professores que ensinam língua portuguesa, que por vezes esquecem que as línguas não são estáticas, mas são vivas, dinâmicas e se alteram com o tempo. E dizer que os que falam uma variedade não-padrão não têm instrução escolar, é desconsiderar a dinâmica interna da língua. Esse tipo de estereótipo gera não somente um preconceito linguístico, mas também social.

Nisto presente trabalho pretende promover a análise da questão do estereótipo cultural no ensino de língua portuguesa, bem como pretende promover uma reflexão sobre a atuação do professor como agente desmistificador de estereótipos culturais e difusor da cultura brasileira em sala de aula, reforçando junto ao aluno o vínculo existente entre o processo ensino/aprendizagem de língua materna.

Sendo assim, procura-se entender quais são os fatores geradores de preconceitos e estereótipos quanto ao uso de determinada variante linguística que não seja a de prestígio. Acredito que não seja unicamente a economia ou só um aspecto da realidade que dite os parâmetros culturais em relação à preservação de valores e o respeito pelo outro. Esse contexto deve sugerir que os profissionais do ensino de línguas precisam estar conscientes de que a competência comunicativa de uma língua vem sempre acompanhada da compreensão dos padrões e práticas culturais da língua alvo.

Tendo em vista a todos esses fatores, far-se-á uso de um referencial teórico sobre o conceito de língua, de cultura, bem como sobre os conceitos de preconceito linguístico, pois esses conceitos estão diretamente relacionados ao estereótipo cultural no ensino de língua portuguesa, objeto do presente estudo.

1. Língua e cultura

1.1 Considerações sobre a língua

Sabemos que na comunidade em que vivemos, usamos a língua para nos comunicar e interagir com outras pessoas. Dessa forma, quanto maior o domínio que temos da língua, maiores são as possibilidades de termos um desempenho linguístico eficiente.

Por outro lado, sabemos que a língua pertence a todos os membros de uma comunidade e, como tal, não há métodos de ensino ou livros didáticos perfeitos e portanto além de falhas quanto a apresentação do conteúdo programático, constatasse que as referências aos aspectos ou questões culturais quase não aparecem nos livros didáticos. O aluno não é levado a uma reflexão sobre a cultura propriamente dita, nem sobre sua relação direta com a língua e o processo de aprendizagem dessa língua, no caso, o português do Brasil.

Conclui-se assim que os métodos de ensino disponíveis atendem às necessidades do aluno apenas parcialmente, pois sem a correlação entre língua e cultura, o aprendizado da língua propriamente dita fica comprometido.

Cabe ao professor de Língua Portuguesa mostrar ao seu aluno que além da sala de aula, a aquisição da língua é facilitada e viabilizada à medida em que seja praticada junto a grupos de falantes, que possibilitem o uso da língua e contextos sociais.

De acordo com Vygotsky (1991), o homem possui *Natureza Social*, pois nasce em um ambiente carregado de valores sociais, sendo que neste sentido a convivência social é fundamental para transformar o homem de ser biológico em ser humano social. Nesse sentido, o aluno passa pelo processo necessário de socialização, fenômeno este que o transforma. Mesmo sendo falante de língua materna "[...] a palavra, a língua, a cultura relacionam-se com a realidade com a própria vida e com os motivos de cada indivíduo" (LANE, 1997).

Seguindo essa mesma concepção Baccega (1998) afirma que "a faculdade de aprender a falar é característica de qualquer ser humana, porem a fala, manifestação concreta da língua, só se desenvolve no processo social de educação, no bojo de uma cultura. E que a partir daí o homem passa a relacionar-se com o mundo através predominantemente de palavras, as quais transportam conceitos e estereótipos.

1.2 Considerações sobre cultura

Ao longo da história, o conceito de cultura tem sido objeto de reflexão. As definições são numerosas e, dentre os muitos conceitos existentes, o enfoque de caráter mais antropológico tem sido o mais frequentemente adotado na linguística aplicada.

Por isso, nos últimos anos, a concepção de cultura tem suscitado um interesse crescente no seio da comunidade científica e particularmente entre os teóricos da organização. A dimensão cultural passou a ser considerada "um elemento altamente relevante na compreensão da vida das organizações" (TEIXEIRA, 1995, p. 73). Porém é difícil encontrar uma significação precisa para a palavra cultura. Como assegura Padilha (2004, p.182) "em diferentes obras literárias ou cientificas, encontramos definições variadas que se referem a contextos múltiplos, de acordo com as épocas em que as concepções foram pensadas ou conforme a tradição cientifica a partir da qual foram pensadas".

De origem latina, a palavra cultura deriva do verbo *colere* (cultivar ou instruir) e do substantivo *cultus* (cultivo, instrução). Ainda hoje se costuma usar a palavra cultura para designar o desenvolvimento da pessoa humana por meio da educação e da instrução. Disso vêm os termos culto e inculto, usados no jargão popular com uma carga de preconceito e de discriminação, considerando uma cultura (especialmente a letrada) superior às outras. Porém, não existem grupos humanos sem cultura e não existe um só indivíduo que não seja portador de cultura.

O que se percebe é que no âmbito do contexto cultural, a palavra cultura é não é unívoca, antes pelo contrário, é um termo vasto e complexo, englobando uma grande diversidade de aspectos da vida dos grupos humanos. Abrangendo, assim, uma vasta gama de conotações. Nesse sentido, segundo Wallerstein (1998, p. 41, grifo do autor), "em vez de falar em cultura, podemos falar em *culturas*".

Ao admitir a presença de diferentes culturas entre diferentes pessoas e grupos sociais e a existência de subculturas no seio de um mesmo grupo, (Cuche, 1999) recusa a existência de uma cultura homogênea, admitindo a existência de várias culturas

que coexistem lado a lado. No mesmo sentido vai a opinião de Edgar Morin (1999) que fala de cultura no plural para dizer que a cultura só existe através das culturas.

Assim sendo, compreender o conceito de cultura é importante porque determina e justifica o comportamento dos indivíduos nas relações e interações que estabelecem entre si. A reflexão em torno da noção de cultura é essencial para se encontrar a resposta mais satisfatória à questão das diferenças entre os indivíduos.

O antropólogo Malinowski ensina que a cultura compreende "artefatos, bens, processos técnicos, ideias, hábitos e valores herdados".

A aquisição e a perpetuação da cultura, portanto, é um processo social, resultante da aprendizagem. Pois cada sociedade transmite às novas gerações o patrimônio cultural que recebeu de seus antepassados. Por isso, a cultura é também chamada de herança cultural.

Para Cuche (1999, p. 23), a noção de cultura aplica-se ao que é "humano e oferece a possibilidade de concebermos a unidade do homem na diversidade dos seus modos de vida e de crenças".

A primeira definição de cultura surge com Taylor, para quem cultura é "aquele todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, leis, moral, costumes e qualquer outra capacidade e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro de uma sociedade" (PÉREZ GÓMEZ, 2004, p. 13).

O conceito de cultura, conforme acentua Cogo (2000), compreende as "diferenças internas às sociedades, aos indivíduos, muito além do que poderiam imaginar os clássicos da antropologia". Pois no campo da antropologia clássica, que prevalece a interpretação da cultura como uma "complexa herança social, não biológica, de saberes, práticas, artefatos, instituições e crenças que determinam a controvertida textura da vida dos indivíduos e grupos humanos" (PÉREZ GÓMEZ, 2004, p. 13).

Em consonância com esta concepção, para Lévi-Strauss, (*apud* CUCHE, 1999) a cultura é um sistema simbólico, resultado da criação cumulativa da mente humana. Por essa concepção, sua obra foi aceita pelos antropólogos cognitivos contemporâneos. A antropologia de Lévi-Strauss deve muito ao método de análise estrutural em linguística, porque também enfatizou a complexidade das relações entre

linguagem e cultura.

De igual modo, Franz Boas considera cada cultura única, específica. Cada cultura é dotada de um "estilo" particular que se exprime, através da língua, das crenças, dos costumes, e também da arte [...]. Este espírito próprio de cada cultura, influi sobre o comportamento dos indivíduos (CUCHE, 1999), e determina a forma como cada indivíduo exprime os seus sentimentos e como relaciona as suas observações (HOFSTEDE, 2003).

Vygostky (1991) defende igualmente a interação com o meio como fundamental para o desenvolvimento humano. Nesse sentido, ele diz que o social possui uma forte ligação com o desenvolvimento do indivíduo; a aprendizagem preconiza o desenvolvimento.

Diante desta reflexão, sobre a concepção de cultura, o mais importante desta reflexão não é tanto o significado da palavra cultura, mas os usos que dela podem ser feitos ou como a consideramos para os fins de melhor compreendermos os fenômenos de socialização e educação que têm lugar no ambiente escolar. Nesse sentido, concordamos com Padilha (2004, p.194) quando afirma que "a educação promove o encontro entre pessoas e delas outras culturas com as quais estão [...] em permanente contato e relação."

2. Os estereótipos culturais no ensino de língua portuguesa

2.1 Estereótipos culturais

Etimologicamente, o termo estereótipo é de origem grega, formado por duas palavras: *stereos*, que significa rígido, e *tupos*, que significa traço. Designa uma placa metálica de caracteres fixos, destinada a impressão em série. Embora esse termo faça parte do vocabulário tipográfico, ele adquiriu uma conotação psicossocial que remete para a ideia que se faz de pessoas ou grupos, com as características de rigidez e

homogeneidade.

Segundo Pereira (2002), os estereótipos podem ser definidos como crenças sobre atributos de um grupo, que contêm informações não apenas sobre esses atributos, como também sobre o grau com que esses são compartilhados. Um aspecto bastante significativo das relações entre os grupos é a alusão depreciativa aos estrangeiros. As concepções a respeito do grupo externo são elaboradas de acordo com as crenças e valores, e as crenças estereotipadas contribuem de forma decisiva para as relações intergrupais.

Nesse sentido, há que se perguntar como se formam os estereótipos? Não há dúvidas de que os falantes em geral, em algum momento, fazem ou expressam alguma caricatura a respeito de um determinado povo ou linguagem. Sob o olhar da própria cultura, o encontro com o outro está sempre mediado pelos processos de categorização, cristalização de imagens e classificação, inerentes à estereotipia.

Ainda de acordo com Pereira, os estereótipos são considerados como crenças compartilhadas sobre atributos pessoais, traços de personalidade e de comportamentos de um grupo de pessoas. Já em relação ao modo pelo qual os estereótipos são aprendidos, transmitidos e modificados, Pereira diz que num plano mais interindividual as crenças são compartilhadas, transmitidas e reforçadas pela intervenção dos pais, amigos e professores.

O que se observa nas palavras do autor é que os estereótipos estão presentes em vários segmentos da sociedade, mas é no meio familiar que eles ganham força, pois a família passa aos seus filhos os valores impostos pela sua cultura. E de igual modo é reforçado no ambiente escolar, por exemplo, expressões como “certo” ou “errado” proferidas principalmente por professores que lecionam língua portuguesa e impostas, acima de tudo, pela gramática tradicional. Tais expressões que recebidas na escola, levam a uma realidade distorcida, vista como “falsa ou estranha” e, dessa maneira, é simplificada.

Deve-se lembrar ainda, que os meios de comunicação em massa desempenham um papel fundamental na difusão e fortalecimento dos estereótipos. Certamente as informações propaladas pela mídia se refletem no ambiente das salas de aula, de tal forma que “estamos constantemente, tem termos de língua, à procura de

saber o que é certo ou errado, o que se pode ou não se pode dizer [...]" (PRETI, 2003, p. 51).

Com isso, podemos dizer que tais estereótipos transformam-se em condições negativas e se tornam destrutivos no momento que fornecem as bases para as avaliações depreciativas, oferecendo assim resistência às mudanças.

Por outro, não podemos esquecer que no processo de comunicação, a língua, como afirma Cagliari, "[...] não é propriedade de uma indivíduo ou de um grupo fechado de pessoas, mas é um fenômeno social, é um bem cultural de um povo [...] é um fenômeno dinâmico, não estático, isto é, evolui com o passar do tempo [...]" (CAGLIARI, 2001, p. 36).

Portanto, o perigo dos estereótipos é a cristalização de preconceitos e o condicionamento do olhar, que coloca o julgamento e a exclusão antes de um conhecimento mais profundo a respeito do elemento em questão.

Nesse sentido, respeitar a variedade linguística ao ensinar Língua Portuguesa, é também contextualizar o ensino, aproximá-lo da realidade do educando. Isto é, considerar seu meio, sua herança cultural, as bases de formação de sua identidade, enfim, seu contexto social.

2.2 Preconceito linguístico

Ao nascer, o ser humano possui formas internalizadas da linguagem, pois ao escutar outras pessoas conversarem, consegue, com o tempo, aprender a se comunicar através da fala. Quando é inserido no ambiente escolar, inicia-se o processo de aprendizagem da língua padrão, ensinada através das Gramáticas Tradicionais, a qual muitas vezes é divergente da língua natural, a que ele aprendeu antes de ingressar na escola. Esse aluno iniciante, que já possuía sua "própria língua", na escola descobre que tudo o que aprendeu é considerado errado e nesse rico ambiente, o que se ver é o tratamento preconceituoso, a discriminação e dessa forma, a personalidade / identidade do aluno se perde abrindo espaço para o preconceito em relação a outros modos de falar.

Marcos Bagno (1999, p. 15), ao falar sobre um dos mitos de que "A língua portuguesa falada no Brasil apresenta uma unidade surpreendente", o autor tenta desmistificar este conceito, pois defende que o português falado no Brasil apresenta um alto grau de diversidade e de variabilidade, oriundos não só da grande extensão territorial do país, geradora de diferenças regionais quanto a linguagem que acaba gerando o preconceito linguístico propriamente dito.

A diferença existente entre a norma culta ensinada nas escolas e o fato de que grande parte da população permanece sem acesso a essas normas, faz com que a maioria dos brasileiros sejam falantes das chamadas variedades linguísticas desprestigiadas. Nesse processo, a língua padrão passa a ser considerada a forma "correta" de se expressar, em detrimento de outras formas, que por sua vez, passam a ser consideradas "incorretas" .Em conjunto com essas situações reais, pode surgir o preconceito linguístico, que de acordo com o linguista brasileiro Marcos Bagno, "é a atitude que consiste em discriminar uma pessoa devido ao seu modo de falar".

Nesse sentido, de acordo com Bagno (1999, p. 40), "qualquer manifestação linguística que escape ao triângulo escola-gramática-dicionário é considerada, sob a ótica do preconceito linguístico, 'errada, feia, estropiada, rudimentar, deficiente' [...]".

A raiz desse fato segundo Bagno (1999), se dá pelo conflito existente entre o ensino do português gramatical tradicional ensinado nas escolas e o fato de que este, não corresponde à realidade da língua falada no Brasil. A gramática normativa tradicional é um ponto gerador de conflitos e portanto é responsabilizada pela existência desse mito.

Afirmar que alguém não sabe falar corretamente porque não utiliza a variedade de maior prestigio é desconhecer a diversidade linguística brasileira. O que se pode questionar é a adequação da fala à situação de comunicação.

Para que se possa ensinar a variedade de maior prestigio, é fundamental que a escola respeite o modalidade de língua que cada um trouxe de sua comunidade, e que permanecerá utilizando em seu meio social.

Portanto, o papel das instituições escolares deveria ser o de ensinar ao aluno que existe uma norma padrão, mas que também existem suas variações e que todos nós

devemos identificar as situações nas quais utilizaremos uma em detrimento da outra, o aluno deve saber que não existe certo ou errado, apenas situações de uso. Assim, o principal objetivo do ensino de Língua Portuguesa é preparar este aluno conhecedor de toda a riqueza linguística presente nas diversas variedades que compõem o português do Brasil, privilegiando não somente a modalidade linguística, mas procurando a valorização da linguagem como um todo.

2.3 O papel do professor na desmistificação aos estereótipos culturais no ensino de língua portuguesa

No processo de ensino de língua materna, não podemos esquecer que o papel do professor é de fundamental importância, pois ele não é somente um transmissor de regras gramaticais; é acima de tudo um agente na formação ideológica de seus alunos. Sendo assim, caberá ao professor a tarefa de explicitar os mecanismos do preconceito e da discriminação. É necessário que professores reconheçam a diversidade cultural brasileira e a crise no ensino da língua materna e se dar conta que essa diversidade/crise está presente na sala de aula. É preciso "questionar não apenas o que ensinamos, mas o modo como ensinamos e que sentidos nossos/as alunos/as dão ao que aprendem" (LOURO, 1997, p. 64).

Nesse sentido, a Linguística tem tido um papel fundamental de ampliar a visão em relação aos fatos da língua, procurando descrever e analisar as diversas variedades linguísticas e o uso efetivo de seus falantes, possibilitando ao professor a aplicação de novas estratégias no ensino da língua que passa a ser estudada em toda sua completude, com maior rigor e longe dos estereótipos culturais mais comuns.

Bagno (1999) propõe uma saída para o ensino de língua materna, indicando que a disciplina língua portuguesa, deve conter uma boa qualidade de atividades de pesquisa, que permitam ao aluno a construção do seu próprio conhecimento linguístico, como ferramenta eficaz versus a reprodução sem reflexão e crítica da doutrina gramatical normativa.

Sendo assim, pode-se concluir que tanto o aluno quanto o professor

precisam evitar uma posição dogmática e equivocada em relação ao estudo da língua portuguesa, preparando-os para refletir e reagir de maneira crítica, evitando ceder ao preconceito e ao estereótipo que permeiam o senso comum.

Nesse contexto, deve-se educar para a tolerância e o aluno há de ser capaz de no processo de aprendizagem da língua portuguesa, de valorizar as variedades linguísticas, de observar que em contato com outras pessoas seja na rua, seja na escola, nem todos falam da mesma forma. E isso ocorre por diferentes razões: porque a pessoa vem de outra região, por possuir menor ou maior grau de escolaridade, por pertencer a grupo ou classe social diferente.

Por fim, sabe-se que a eliminação total do estereótipo cultural no ensino de língua portuguesa é um tema complexo, mas não se pode esquecer que o professor é o elemento essencial para a eliminação ou amenização dos estereótipos em sala de aula. De acordo com Adorno (*apud* CROCHIK, 1995, p. 203), deixar de combater os estereótipos seria desastroso e "todo ato, por limitado que seja em espaço e tempo útil para se contrapor ou diminuir o espírito destrutivo, pode considerar-se como um tipo de microcosmos de um programa total e efetivo".

Considerações finais

O tema central deste estudo incide sobre os estereótipos culturais no ensino de língua portuguesa . Pretendeu-se com o referido estudo apresentar ao professor de língua portuguesa, embasamento teórico sobre a influência dos estereótipos culturais em sala de aula.

Entretanto, é importante ressaltar que muitos são os fatores que levam o indivíduo a alimentar ou abandonar os seus estereótipos e preconceitos em relação ao ensino de língua materna e que cabe ao professor a participação efetiva de desmistificar esse processo em sala de aula, esclarecendo e oferecendo ao aluno subsídios realistas sobre a cultura do Brasil e sua língua, uma vez que sua atuação enquanto educador deve seguir o sentido da inclusão e não da discriminação.

Ao professor de língua portuguesa em especial, essa mudança de atitude deve refletir-se na não aceitação de dogmas, na adoção de uma nova postura crítica em relação ao seu próprio objeto de trabalho: a norma culta.

É preciso que a sociedade se desligue da fala do português de Portugal. A omissão de falar coisas do tipo da sua cultura, as pessoas preferem passar por cima da origem e imitar a linguagem de Portugal. A atuação do professor na quebra de tabus e preconceitos, pode levar o aluno a uma reflexão mais imparcial sobre o Brasil e sua cultura. O aluno, neste caso, sendo um falante nativo da sua língua, não pode sobre a imposição da gramática tradicional ser um alienado sem enxergar que está contribuindo para o descaso com a língua portuguesa

Referências

BACCEGA, Maria Aparecida. O estereotipo e as diversidade. In: *Comunicação e educação*. São Paulo, (13): 7 a 14, set./dez. 1998.

BAGNO, Marcos. *Preconceito linguístico*: o que é, como se faz. Edições Loyola: São Paulo, 1999.

CAGLIARI, Luís Carlos. *Alfabetização e linguística*. São Paulo: Scipione, 2001.

COGO, Denise Maria. *Multiculturalismo, comunicação e educação*: possibilidades da comunicação intercultural em espaços educativos. (Tese de Doutorado). Escola de Comunicação e Artes – ECA, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2000.

CROCHIK, José Leon. *Preconceito – indivíduo e cultura*. São Paulo: Editorial Robe, 1995.

CUCHE, Denys *A noção de culturas nas ciências sociais*. Lisboa: Fim de Século, 1999.

HOFSTEDE, Geert. *Culturas e organizações*. Porto: Edições ASA, 2003.

LANE, Silvia. (Org.). *Psicologia social*: o homem em movimento. São Paulo: Brasiliense, 1997.

LOURO. G. L. *Gênero, sexualidade e educação*: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

MORIN, Edgar. *Complexidade e transdisciplinaridade*: a reforma da universidade e do ensino fundamental. Natal: EDUFRN, 1999.

PADILHA, Paulo Roberto. *Currículo intertranscultural*: novos itinerários pára a educação. São Paulo: Cortez, 2004.

PEREIRA, Marcos Emanoel. *A psicologia social dos estereótipos*. São Paulo: Editora E.P.U, 2002.

PÉREZ GÓMEZ, A.I. *La cultura escolar en la sociedad neoliberal*. Madrid: Morata, 2004.

PRETI, Dino Fioravante. *Sociolinguística*: os níveis da fala. EDUSP: São Paulo, 2003.

TEIXEIRA, M. *O professor e a escola*: perspectivas organizacionais, Lisboa: MacGraw-Hill, 1995.

VYGOTSKY, Lev. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

WALLERSTEIN, Immanuel. A cultura como campo de batalha ideológico do sistema mundial. In: FEATHERSTONG, Mike. (Org.). *Cultura global*: nacionalismo, globalização e modernidade, 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

LITERATURA E JORNALISMO – PRESENÇA FEMININA E VIDA SOCIAL PORTUGUESA

Elisabeth Battista[24] UNEMAT/CAPES

Neste trabalho focalizaremos representações da vida social na Literatura e na imprensa de Língua Portuguesa, com intuito de apreender e discutir o registro relacionado à prática da escritora Maria Emília Archer Eyrolles Baltazar Moreira – Maria Archer, enquanto exemplar positivo de uma relação entre literatura e imprensa.

Entre as versões propostas para esta pesquisa, nesta comunicação, dirigiremos nossa atenção para um caso específico. Isto porque os documentos que fornecem um testemunho da gênese da obra e vida da autora portuguesa Maria Archer registram que a atuação literária corre paralela ao jornalismo. Nosso interesse em investigar aspectos relacionados à escrita jornalística de autoria feminina é motivada pela constatação de que a produção intelectual da autora portuguesa laborada para os periódicos de Língua Portuguesa, constitui-se exemplar positivo de uma relação íntima entre a experiência literária e o jornalismo. Como observa Arrigucci Jr. (1987), o gênero **crônica** trata-se de textos escritos de forma despretensiosa no sentido de permanecerem no tempo, uma vez que a palavra deriva do vocábulo grego *crhonos*, marcando a sua perenidade, a sua relação provisória com os leitores na medida em que volta-se para os eventos da vida social cotidiana.

A autora nasceu no limiar do século XX (1899) e viveu parte de sua vida entre Portugal, a África e o Brasil, tendo legado expressivo contributo literário dedicado ao temas da África, da condição feminina e de resistência ao regime político ao tempo do Estado Novo.

Tendo inaugurado seu destino viajante por terras africanas em 1910, com apenas onze anos de idade, a escritora e jornalista lusitana Maria Archer nome marcante

[3] Docente no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários e no Curso de Letras, do Campus Universitário de Cáceres, da Universidade do Estado de Mato Grosso, UNEMAT – Brasil, e-mail: lisbatys@hotmail.com, lisbatys@gmail.com

da vida e cultura portuguesas, viveu também em Moçambique, em Luanda – Angola, onde lançou a sua primeira novela, em 1935, em Guiné-Bissau, Niassa, e a partir de 1955, no Brasil.

As circunstâncias do exílio no Brasil impuseram à escritora viajante e viajada a redefinição e a reconstrução de um conceito de identidade entre os países que se comunicam através da língua portuguesa. Ainda que o vínculo com o projeto estético do passado pudesse ser mais ou menos mantido, a revisão de valores foi inevitável num processo de reorientação dos rumos de sua produção criativa, substancialmente no eixo temático-estilístico, que tem a ver com a resistência ao regime salazarista em Portugal. A nova postura adotada, pensada e vivida por Maria Archer pode ser pressentida pela forma de enunciação no discurso para a imprensa. o teor anticolonialista logo no prefácio da obra.

A tomada de simpatia pela África, no território da escritura, constrói-se desde a sua primeira viagem à África, conforme obra publicada no Brasil, em 1963, onde narra a experiência, na qual se foi formando a atitude de afeição à África:

No 1º quartel deste século, era eu menina, meu pai foi colocado na agência de um banco em Moçambique. Daí derivou a minha odisséia de africanista. Indo e vindo, passando uns tempos em Portugal e outros em África, foram-se quatorze anos da minha vida na terra tropical, que só reencontrei no Brasil. (p.121)

Pouco a pouco, a experiência compartilhada entre os mundos em que viveu, levou a escritora e jornalista ao encontro de uma maneira de pensar que tendia a desconstruir os paradigmas do conhecimento ocidental, num mundo crescente marcado pela visão anti-colonialista. A crítica tem apontado essa condição de [substituir por como] uma forma particular de exílio vivida por muitos intelectuais contemporâneos, geradora de um pensamento que se esforça por articular mundos e universos culturais diferentes.

Esparsa em, pelo menos 16 periódicos de Língua Portuguesa, a produção criativa de Maria Archer estampou jornais e revistas tanto em Portugal quanto no Brasil. Sua presença era regular em jornais e revistas, aliás, muitos de seus textos de temática africana aparecem inicialmente na imprensa periódica lusitana. Esse detalhe da

biografia de Maria Archer ajudará a compreender a sua vasta bibliografia de temática colonial publicada ora em livros, ora em periódicos, ora, ainda, em revistas especializadas como: O Mundo Português, Portugal Colonial e Ultramar.

Desta outra margem do Atlântico, Maria Archer, na intenção de manifestar o seu descontentamento diante de posições, atitudes e posturas políticas que julgava incorretas, escreveu para alguns jornais, nomeadamente OESP, e Portugal Democrático. Nas duas décadas que aqui viveu produziu artigos que contribuíram vivamente para a composição do movimento de resistência ao regime conservador e autoritário vigente em Portugal. Nasce dessa iniciativa conjunta com vários exilados portugueses o periódico Portugal Democrático (1955-1974), que pretendia divulgar a situação que se vivia em Portugal e seria a concretização da aspiração de se constituir como grupo de anti-salazaristas, a partir do exílio.

Neste sentido, o olhar sobre a contribuição de Maria Archer para a imprensa de Língua Portuguesa durante o período de exílio, além de levar-nos ao encontro com as obras acima referenciadas colocou-nos frente a um sem número de colaborações que a autora endereçou às publicações em jornais, sendo delas o conjunto mais representativo aquele que produziu para o jornal OESP (1955-1957). Evidencia-se, portanto que a vida literária corria paralela à sua atuação no jornalismo.

O estudo desenvolvido em nossa tese de doutoramento, sob o título Literatura e Imprensa: Percursos de Maria Archer no Brasil, além de fazer o levantamento e a catalogação de toda contribuição da autora à imprensa de Língua Portuguesa, laborada no período do exílio no Brasil, foi dedicado também à investigação do exercício de como a autora, inserida no seu tempo, articulou-se na atividade da imprensa periódica.

Neste trabalho, pretendemos apreender a ótica da autora, afim de identificar como a prática intelectual de Maria Archer, no segundo quartel do século XX, elabora, recorta, e põe em circulação dadas ideias, fazendo funcionar uma espécie de (re) visão de conceitos, imprimindo novos olhares para os modos de ser e de viver, nas relações entre cultura e vida social nos países de Língua Portuguesa. Assim, o estudo de recortes ficcionais da coletânea de Eu e Elas – Apontamentos de Romancista (1945), publicado pela da Editora Aviz, selecionado para esta comunicação busca a identificação de

aspectos da vida social encenados na representação literária e cultural, sob o olhar de Maria Archer.

No dizer da autora, em seu prefácio, a obra volta-se para uns "apontamentos de romancista, caderno secreto e pungente onde retirou anotações leves – de sátira amena, de entretenimento, de humorismo, de crítica" – os textos que compõe a coletânea tinham sido publicadas semanalmente, a partir de 1942, no periódico lisboeta **Acção**. A recolha, conforme a autora, é composta por crônicas de quadros vividos e, os seus títulos, bem como as respectivas datas de publicações, foram mantidos conforme a sua difusão no semanário.

Um olhar sobre a temática deste livro, composto por cinquenta e duas narrativas, verifica-se, a disposição de textos publicados primeiramente na imprensa. Eram, portanto, filhas do jornal – publicação efêmera que se compra num dia, e se descarta no outro – e "são frutos já, da era da velocidade tecnológica da máquina de escrever", conforme Antonio Candido, em "A vida ao rés-do-chão" (1992, p. 12). A atitude de promover a sua passagem do jornal para o livro verifica-se que a sua durabilidade será maior, aspirando mesmo a certa perenidade por meio do registro literário de cenas da vida cotidiana num dos gêneros que se popularizou no Século XX – a crônica.

A partir da vivência pessoal, a produtora textual descortinou o panorama da vida íntima e social. Um esforço por compreender a experiência humana, conforme Todorov, em O perígo da literatura (TODOROV, 2009. p. 22). O Intróito – termo usado na apresentação pela autora – anuncia a predominância do cariz humoristico da coletânea:

> Nenhuma imaginação nestas páginas. Relatos fotográficos de casos acontecidos e de que tive conhecimento directo. Fui buscá-las à l'humble verité, como me ensinou Maupassant. Se falo também de mim, como me ensinou Montaigne, é apenas porque cada um de nós traz em si o mesmo paradigma da humanidade. A lente satírica com que fitei os outros também se virou para quem a tinha na mão. O meu trabalho neste livro foi quase o de um artista plástico. Moldei a obra sobre o modelo vivo. Colori-o com o humor dos meus dias – hoje alegre, amanhã triste, ontem saudoso, de quando em quando mordaz, nunca cruel. (…) Creio, porém, que há-de haver quem as leia e sofra na sua sensibilidade. Nem todos os meus modelos gostarão de se ver reproduzidos no quadro. Isso faz-me pena, mas não me causa remorsos. A cópia é fiel. Se os modelos se arrepiam da própria contemplação, a culpa não me pertence. O povo me ensinou que "o que arde cura". "Não é preciso ser bom, basta ser justo..." Isto foi Platão quem me ensinou e eu queria

> aprendê-lo, com êle, e em relação aos outros e a mim. Castigai ridendo mores... Possa eu também receber, como único castigo, aquêle que dou!" (ARCHER, 1945. p.12)

A autora parece ter compreendido o papel intelectual do crítico. Conforme já assinalara BUESCU, em: **Incidências do olhar**, (1990. p. 50), " (...) o espaço da produção literária ou a forma de concebê-lo não é imutável, mas passível de mutações, de acordo com as alterações na maneira de o ser humano pensar a sí próprio, sendo ao mesmo tempo o elemento organizador desse espaço e parte integrante dele." Sabe-se que, de acordo com o espaço do jornal a escrita assume uma forma peculiar. É assim que a vivacidade da narração dos episódios apresenta-se, conforme a circunstância, ora em tom humorístico, ora tom poético-reflexivo, como é o caso, por exemplo, da narrativa "Eu vi o pelicano abrir o peito", op. cit. (1945, p. 267- 277), cujo excerto transcrevo:

> "Ela", a que está aqui, ao meu lado, sentada no maple de veludo vermelho que acolita a secretária onde escrevo, tem os olhos desfeitos em bagadas, cravados, com esperança cintilante, na mão que traça estas linhas, […] "Ela" é verdadeidamente mãe, devotada no seu sacrifício, maravilhosa na sua dádiva de pelicano, ainda mais maravilhosa por não compreender o que há de explendor nos seus gestos humildes, nas suas palavras soluçadas. […] Nunca me senti tão apoucada e tão mesquinha como me sinto diante desta mãe, perante esta mulher que veio ter comigo a suplicar-me amparo, e que, galvanizada de esperança, espera da minha pena o prodígio de comover a pedra dura e fera dos corações humanos. (ARCHER, 1945. p. 267)

O excerto da narrativa potencialmente expressiva consubstancia uma realidade apoiada em vivências humanas. Publicada originalmente em junho de 1944, no auge da crise vivida durante a Segunda Guerra Mundial, altura, como se sabe, de intensa crise econômica, onde a partir da necessidade de uma mulher na condição de mãe, que mediante desemprego do esposo, vê interrompido os estudos do seu filho, que se revelava, desde a infância, inteligência superior. É com este espírito a mãe intervém – eliminar a possibilidade de se abortar prematuramente a carreira de um brilhante futuro médico, empenha-se em conseguir bolsa de estudos. Maria Archer empresta o seu espaço de expressão semanal e a sua habilidade de escritora para expor as circunstâncias de sua súplica.

Neste recorte, investida de evidente sensibilidade ao contexto social, a autora, enuncia-se como porta-voz do "outro", por meio do território da escrita e explora possibilidades expressivas da língua portuguesa. Parece ser este sentido também, que o linguísta Jean CALVET (1974, p. 39), no seu livro Linguistique et Colonialism afirma

que a literatura é um lugar privilegiado para a atualização das potencialidades expressivas da língua, pelo processo de representação do pensamento que evidencia, na medida em que propicia ao ser aceder a interioridade de sua essência.

Em seu percurso existencial, a autora, ao converter sua observação em "experiência comunicável", conforme expressão de Walter Benjamin (1985, p. 198) Maria Archer intervém, de forma envolvente e engajada, fixa aspectos da vida social encenados na representação literária. Ou seja, o projeto de dar visibilidade à experiência vivenciada, não impediu a autora de analisar o funcionamento do sistema e sua historicidade, conforme Scott (1999, p. 27): "Não são os indivíduos que têm experiência, mas os sujeitos é que são constituídos através da experiência". Assim, todo o conhecimento se caracteriza como uma representação, como um tornar de novo presente a realidade em que vivemos, para que a partir da relação estética com a palavra representada tenhamos uma visão mais clara de profunda aspectos da realidade que, de outra forma, escapariam à nossa percepção imediata.

Em Maria Archer parece que há um esforço em constituir o Sujeito, por meio do registro literário de sua experiência - por tornar a experiência, um processo que transforma as subjetivas relações que são em questões sociais e históricas – e, portanto, contingentes, na medida em que não exclui necessariamente outras experiências femininas, busca conhecer a si mesmo, o mundo, a sua relação com os outros, a sua relação com o mundo, universalizando o particular e generalizando o local.

Considerações finais

Conforme vimos, Maria Archer manteve-se graças à sua colaboração jornalística como crítica, cronista e contista, em periódicos de Língua Portuguesa, paralelamente à sua atividade de revisora de matérias jornalísticas em alguns periódicos.

Ao pronunciar-se como autora comprometida com o contexto histórico-social e intelectual que a envolve, consciente dos limites epistemológicos do seu discurso e sua prática literária, verifica-se, contudo em sua prática intelectual, conforme dissemos, há um esforço em constituir o Sujeito, por meio do registro literário de sua experiência - por tornar a experiência, um processo que transforma as subjetivas relações que são, em questões sociais e históricas – e, portanto, contingentes.

Produziu isso em um tempo em que havia pouca possibilidade da mulher se colocar fora do modelo imposto pelo regime hegemônico, em nome da emancipação do pensamento e da revisão de conceitos antiquados acerca da imagem da mulher. Ainda que suas narrativas fossem canal de expressão das contradições anotadas no comportamento feminino e, uma tentativa de promover a revisão da imagem que a mulher tinha de si mesma.

Maria Archer, em seu projeto estético, ao adotar como instância de reflexão o comportamento humano e suas contradições, fornece um diversificado painel de imagens de mulher, representadas artisticamente na imprensa portuguesa.

A apropriação estética da palavra colocada à serviço do discurso da imprensa, aqui concebido como decorrente do imaginário social, oscila conforme os critérios e as convicções do momento de enunciação que somada ao exercício de autonomia na livre expressão do pensamento, levam Maria Archer ao forjamento de um novo espaço de significação da língua portuguesa e fornecem um suporte para a compreensão da sua visão de mundo.

Assim, a prática intelectual de Maria Archer para os jornais, nos anos 40-50 em Portugal, consubstancia o estabelecimento de um canal de comunicação pela via da diferença – isto porque, o fato é que a mulher protagoniza os textos e, ao mesmo tempo, no âmbito da autoria, o verbo é feminino, pois, a palavra, explorada na sua dimensão estética, está com a mulher.

A captação das mentalidades da época, cuja representação literária e humana se nos apresenta na forma de um verdadeiro e divertido caleidoscópio de comportamento na vida social portuguesa, sobretudo das décadas de 40 e 50, a autora nos mostra que, a despeito das progressivas conquistas da mulher, a essência feminina permanece.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Tradução de Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1965.

BATTISTA, Elisabeth, Acervo Literário Maria Archer - ALMA. Trabalho de Pós-doutorado realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no âmbito do

Centro de Estudos Comparatistas, sob a supervisão da Profa. Dra. Inocência Luciano dos Santos Mata. 2012, 744 p.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. (1936). In: _____. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, volume 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. SP: Ed. Brasiliense, 1985. p. 197-221.

BUESCU, Helena Carvalhao: Incidências do olhar: percepção e representação. Natureza e registro descritivo na evolução do romance romântico (Portugal, França, Inglaterra). Caminho, 1990.

CALVET, Jean. Linguistique et Colonialism. Paris, Payot, 1974. p. 39.

CANDIDO, Antonio. "A vida ao rés-do-chão". In. A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas/Rio de Janeiro: Editora da Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992

MATA, Inocência. No fluxo da resistência: A literatura (ainda) universo da reinvenção da diferença. Revista Gragoatá, n° 27, Niterói, 2009, p. 11-31.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. In: Ensaios - Michel de Montaigne; tradução de Sérgio Milliet, 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980, pp. 159-162.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Os escaninhos da memória": Jornal da UNICAMP, Edição 391, (07 a 13 de abril 2008).

SCOTT, Joan. "Experiência". Trad. de Ana Cecília A. Lima. In: SILVA, Alcione L.; LAGO, Mara C. S.; RAMOS, Tânia R. O. (org.). Falas de gênero: teorias, análises, leituras. Florianópolis: Mulheres, 1999. p. 21-55.

TODOROV, Tvzetan. A literatura em perigo. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

Webgrafia

BATTISTA, Elisabeth. Literatura e imprensa como fator de aproximação cultural nas relações ibero-afro-brasileiras. Blog Estudos de Literatura: Brasil e Angolav- 2010. http://estudosdeliteratura-brasileangola.blogspot.com/2010/09/ensaio-de-elisabeth-batista.html (Acessado em 30-01-2013).

SCHMIDT, Rita. VI Seminário Nacional Mulher e Literatura, na UFRJ, 1995, In.: http://www.outrostempos.uema.br/vol.6.8.pdf/Vicente%20Madureira.pdf (Acessado em 20 de junho de 2013).

OS CONFLITOS SOCIAIS EM O ALFAGEME DE SANTARÉM, DE ALMEIDA GARRETT

Fabiana de Paula Lessa Oliveira[25]

> Eu tenho fé no teatro no teatro – no Teatro verdadeiramente nacional, para a civilização desta nossa terra.
>
> (Almeida Garrett)

RESUMO: Almeida Garrett engajou-se como liberal participando dos acontecimentos políticos de seu país. Após a Revolução de Setembro de 1836, Passos Manuel convida-o para Inspetor Geral de Teatros, com objetivo de fazer ressurgir o teatro nacional. Contribui com obras importantes: *Um auto de Gil Vicente* (1838), *O alfageme de Santarém* (1841), *Frei Luís de Sousa* (1843). A proposta deste trabalho é analisar os conflitos sociais em *O alfageme de Santarém*.

Palavras-chave: Almeida Garrett; Portugal; Teatro.

ABSTRACT: Almeida Garrett took part in political events in his country as a liberal man. After Revolution of September 1836, Passos Manuel invited him to be a Inspector General Theater in order to bring national theater back and to contribute to important plays: *Um auto de Gil Vicente* (1838), *O alfageme de Santarém* (1841), *Frei Luís de Sousa* (1843). The purpose of this paper is to analyze the social conflicts in *O alfageme de Santarém*.

Keywords: Almeida Garrett; Portugal; Theater.

Em "Garrett ou a Ilusão desejada", José-Augusto França discorre sobre *O alfageme de Santarém*, e indica que embora a base desta obra seja a crônica medieval do "Condestabre", ela serve como resposta aos acontecimentos políticos da época:

> A significação de *O Alfageme de Santarém*, esboçado em 1839 e representado em Março de 1842, ao começo da ditadura cabralista, apesar da oposição da Polícia, é completamente diferente. Tal como *O Arco de Sant'Ana*, trata-se de uma obra de combate onde transparecem alusões ao presente. O herói da peça, que se baseia numa lenda antiga, é Nun'Álvares, o

[25] Mestrado em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

> futuro Condestável, que, no momento da crise dinástica de 1385, se põe ao serviço de um ideal popular de independência, e portanto de liberdade – mas é sobretudo o povo, o povo setembrista, que surge em primeiro plano na acção; mais ainda, que virá à boca de cena, quando a peça for reposta em 1846, em plena guerra da Maria da Fonte.
>
> Em 1841, Garrett fora já expulso dos postos de director do Conservatório e de inspector do Teatro: o cabralismo preparava sua entrada em cena. *O Alfageme* fora uma resposta às perseguições, sem dúvida – mas representava muito mais do que isso: a vitalidade e a resistência de uma obra de cultura que se ligara profundamente aos ideais românticos. (FRANÇA, 1974, p. 259-260).

O alfageme de Santarém é um texto com marcas políticas e sociais muito acentuadas cuja aceitação não terá sido pacífica, se levarmos em consideração o período politicamente tumultuado dos anos de 1840. A década de 1840 assistiu a governos que sucessivamente caíam e iam sendo substituídos, lutas civis, levantamentos militares, insurreições armadas, enfim, todo um conjunto de movimentações que contribuiu para agravar a crise econômica.

Recompõe-se o governo, em 9 de junho de 1841, que passa a ser presidido por Joaquim António de Aguiar. Garrett vai para oposição, por causa de divergências com o Ministro da Fazenda, António José de Ávila, que, numa de suas propostas orçamentais, inclui a supressão do Conservatório Dramático. Sendo assim, em 15 de julho ataca diretamente o ministro Ávila na tribuna, em defesa do Conservatório. No dia seguinte, é demitido dos mais altos cargos que ocupara: Inspetor Geral de Teatros, Diretor do Conservatório Dramático e Cronista-mor do Reino. Já se anunciava aqui uma articulação política mais à direita.

> A partir de 1836, a intervenção do Estado junto do teatro ia manifestar-se ora através de medidas de apoio destinadas a dotá-lo de melhores recursos materiais e humanos, ora através de medidas repressivas destinadas a neutralizar-lhe a capacidade de mobilização da opinião pública, quando exercida em um sentido desfavorável ao poder instituído. (SANTOS, 1988, p. 1999).

Um movimento chefiado por Costa Cabral, em 27 de janeiro de 1842, proclamou no Porto a Carta de 1826 (a partir de 10 de fevereiro em vigor). Nos dias seguintes, outras partes do país aderiram ao golpe. A rainha D. Maria II, em 22 de fevereiro, nomeou novo governo, presidido pelo duque da Terceira, tendo Costa Cabral como ministro do Reino. O poder retorna para os cartistas, sob o controle cada vez maior de

Costa Cabral. Apesar de ter vindo da extrema esquerda setembrista, Costa Cabral impõe ao país uma agressiva ação política.

Em carta ao amigo Manuel Rodrigues da Silva, Garrett manifesta-se, referindo-se aos últimos acontecimentos: "Folgo com a Carta; creio que me crê: não folgo no modo como se restituiu nem com (o) uso que dela se faz. Sou portanto da oposição, mas ao ministério. Se lhe disserem o contrário mentem-lhe". (GARRETT, 1963, v. 1, p. 1410-1411).

Garrett, a convite do amigo, Passos Manuel, faz uma viagem ao Vale de Santarém, em 17 de julho de 1843. Entretanto, membros do governo de Costa Cabral alegaram que havia motivações políticas para a realização da viagem. O grupo que seguiu com Garrett era formado por setembristas. Além disso, Garrett era opositor declarado da política cabralista. Garrett comenta o fato: "Abalam-me as instâncias de um amigo, decidem-me as tonterias de um jornal, que por mexeriquice quis incabeçar em desígnio político determinado a minha visita". (GARRETT, 2010, p. 90).

Aumenta a oposição ao Ministério de Costa Cabral. No dia 4 de fevereiro de 1844, uma revolta militar eclode em Torres Novas, tendo como integrantes partidários da Revolução de Setembro: conde de Bonfim, José Estêvão, Francisco de Sousa Brandão. Também ocorrem vários motins pelo País, evidenciando-se o descontentamento que grassava em Portugal. A luta foi rapidamente controlada pelo governo. O fracasso da revolta, em parte, decorre da falta de apoio popular e do próprio Exército fiel a Costa Cabral. José Estêvão, um dos articuladores, fugiu para a Espanha, com alguns companheiros. Outros membros foram presos ou deportados. Ao mesmo tempo, a polícia procurava por pessoas que compartilhavam das mesmas opiniões políticas dos vencidos.

O governo reage violentamente: demitindo oficiais envolvidos, suspendendo garantias individuais, fechando jornais de oposição, decretando prisão de suspeitos. Neste mesmo ano, a residência de Garrett é invadida, enquanto jantava na casa de um amigo, António de Menezes Vasconcellos de Drummond, ministro do Brasil, onde se refugia para evitar ser preso e deportado. É claro o contraste entre o plano teórico e o das realizações práticas. A *Carta Constitucional de 1826* determina, no título VIII (Das Disposições Gerais, e Garantias dos Direitos Civis, e Políticos dos Cidadãos Portugueses):

> Art. 145. A inviolabilidade dos Direitos civis, e politicos dos Cidadãos Portuguezes, que tem por base a liberdade, a segurança individual, e a propriedade, he garantida pela Constituição do Reino, pela maneira seguinte:
> § 1. Nenhum Cidadão pode ser obrigado a fazer, ou deixar de fazer alguma cousa, senão em virtude da Lei.
> (...)
> § 3. Todos podem communicar os seus pensamentos por palavras, escriptos, e publica-los pela Imprensa sem dependencia de Censura, com tanto que hajam de responder pelos abusos, que cometterem no exercício d'este Direito, nos casos, e pela forma que a Lei determinar.
> (...)
> § 6. Todo o Cidadão tem em sua Casa hum asilo inviolavel. De noite não se poderá entrar n'ela senão por seu consentimento, ou em caso de reclamação feita de dentro, ou para o defender de incendio, ou inundação; e de dia só será franqueada a sua entrada nos casos, e pela maneira que a Lei determinar.
> § 7. Ninguém poderá ser prezo sem Culpa formada (...). (CARTA CONSTITUCIONAL, 1826, p. 29-30).

Serenada a crise, Garrett volta à Câmara em outubro de 1844, defende-se da acusação de conspiração e aborda as perseguições que sofrera, tendo sua casa sido "assaltada três vezes" e documentos, referentes à reforma da Carta, confiscados. Assim se refere ao fato:

> Escapei-lhe, faço de conta que escapei a bandoleiros na estrada; já me não lembro d'isso. Importa, porém, pouco, que eu perdôe ou me esqueça. Ninguem mais se esquecerá n'este mundo de que houve ministros de um paiz livre que ousaram exarar o decreto da custodia nos presidios de Africa! Essa infamia é eterna, vae para a historia, já lá está em letras negras como as almas dos ministros. N'este atrocissimo e infame decreto a materia ainda é o menos. Concebêl-o é horrendo; mas ousar oferecêl-o à assignatura de uma senhora, de uma princeza, de uma rainha, da filha de D. Pedro IV!... Illudiram a religião da soberana, e deixaram no seu reinado um perpetuo rasto de sangue. (AMORIM, tomo III, 1884, p. 101).

Costa Cabral continua com a sua atuante ação política, que visava à ordem e ao desenvolvimento econômico, mas em um regime de repressão e violência. Elabora lei que proíbe sepultamentos dentro das igrejas, limitando-os aos cemitérios. A medida é até avançada, mas, como o descontentamento era grande, serve de estopim para a revolta da Maria da Fonte, em março de 1846. Além disso, o aumento de impostos contribui para a rebelião do povo do Minho. Mulheres, entre elas Maria da Fonte, armadas com foices, impõem o sepultamento nas igrejas, como se fizera até então.

> A Revolução da *Maria da Fonte* – também chamada Patuleia na sua segunda fase, de pata ao léu, o que revela o seu carácter popular – teve características muito complexas. Conjugou diversas forças contraditórias, que incluíam antigos absolutistas e partidários de D. Miguel, radicais esquerdistas, moderados, e até cartistas da Direita revoltados contra a violência dos métodos cabralistas e a corrupção do regime. Teve consigo generais, aristocratas, clérigos, burgueses, proletários e trabalhadores rurais. E revestiu-se de aspectos muito interessantes de organização popular revolucionária, nas formas de *Juntas* locais que detiveram o poder por algum

> tempo à escala regional, recusando-se a obedecer ao governo central, fosse ele o da rainha, fosse ele o da revolução. (MARQUES, 1998, p. 41).

A revolta eclode no Minho e chega até ao Porto, a rainha D. Maria II, preocupada com esta insurreição popular, demite o ministério cabralista, o que levou ao exílio Costa Cabral. É o fim do primeiro governo de Costa Cabral. O descontentamento popular permanecerá latente ao longo do século XIX.

Em 11 de julho de 1846, festeja-se, no Teatro Nacional D. Maria II, o retorno dos exilados políticos, que se tinham refugiado na Espanha após as revoltas de 1844. Escolhe-se *O alfageme de Santarém* para ser representado a seguir ao jantar em benefício das famílias dos emigrados pobres. O jornal *A Revolução de Setembro*, de 13 de julho de 1846, relata – Ana Isabel Vasconcelos (2003, p. 97) assinala que a representação terminou às três horas da madrugada: "foi uma explosão de patriotismo – foi uma noite de triunfo popular. Vivas espontâneos, canções patrióticas, tudo respirava alegria e contentamento". Gomes de Amorim, presente na festa, manifesta-se emocionado:

> A peça escolhida era *O Alfageme* de Garrett. Imagina-se o effeito que produziria, sendo das que melhor pintam as revoluções! Poeta e actores tiveram ovação enorme. O espectáculo terminou às tres horas da manhã de 12 de julho. Eu nunca tinha imaginado a possibilidade de ver festa similhante! (AMORIM, 1884, tomo III, p. 203).

Com o duque de Palmela à frente do Ministério, Garrett volta a colaborar com o governo e é reintegrado ao cargo de Cronista-mor do Reino, em 10 de agosto de 1846. Mas continuam as discórdias entre as facções liberais: uma chefiada pelo duque de Saldanha; outra, pelo duque de Palmela. Em 5 de outubro de 1846, Saldanha dá um golpe militar, com total apoio da rainha D. Maria II, que provocou a demissão do governo de Palmela e a constituição de novo ministério cabralista. Inicia-se uma guerra civil. Costa Cabral retorna ao país e já está na presidência do novo governo em 1849. Garrett procura a neutralidade. Costa Cabral governou, praticamente, toda a década de 1840, excluindo breves interregnos, e impôs um sistema governativo repressivo e controlador.

Enquanto os cartistas preparavam as mudanças no cenário político, Garrett escreve *O alfageme de Santarém* ou a *Espada do Condestável*, delineado em meados de 1839, finalizado em outubro de 1841 e já ensaiando em novembro no teatro da Rua dos Condes.

A imprensa exerceu um papel muito importante na difusão do teatro. A *Revista Universal Lisbonense* registra a expectativa em torno da peça:

> Falla-se em representações de dramas novos e originaes, que não podem deixar de ser importantes. O que primeiro provavelmente irá á scena tem por título O ALFAGEME ou a ESPADA DO CONDESTÁVEL; e é obra do Snr. Garrett: parece que lhe apparelhão scenario de esmero, digno de hospedar a mui senhoril musa de tão grande author; e que já para Santarem se mandaram pintores para transladar algumas vistas. (REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE, 11 de novembro de 1841, p. 81).

Já pronto o drama *O alfageme de Santarém* ou a *Espada do Condestável*, para ser representado, a censura cabralista tenta agir, impedi-lo de ir à cena. O argumento: sátira aos últimos acontecimentos políticos em Portugal. A *Revista Universal Lisbonense* defende-o, alegando o momento em que foi escrito, quando começaram os ensaios:

> Mas eis-ahi o que nós não podemos, não devemos, não queremos acreditar, porque o tomar-se por satira contra acontecimentos de Fevereiro, o que já a 15 de Novembro estava decorado; e escripto e lido perante muitas e mui respeitaveis pessoas, ha mais de um anno; e que de mais a mais, nem por coincidencia fortuita, aliás possível, tem relação ou semelhança alguma com as realidades políticas e pessoaes do presente, é um absurdo tal, (...). (REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE, 24 de fevereiro de 1842, p. 82-83).

Diante de todos os obstáculos à representação do drama, Garrett organizou o texto para que fosse publicado em livro pela Imprensa Nacional, assumindo as despesas. Recorre a amigos para tentar passar alguns exemplares, a fim de custear em parte a dívida. A Imprensa Nacional começa a cobrar insistentemente o pagamento da impressão. Em carta ao amigo Manuel Rodrigues de Silva, de 18 de maio de 1842, confessa:

> A um amigo velho diz-se tudo: Aperta-me a maldita Imprensa Nacional para lhe pagar a impressão do *Alfageme*; veja se pode liquidar os livrecos e mandar isso para ajuda de me libertar. Tiveram a confiança de me fazer pagar, por uma coisa que esta bem longe de ser bem feita, cento e setenta e tantos mil reis... só porque eu fui exigente em lhe alterar as suas costumeiras rançosas; com o que perdi muito tempo e paciência. Isto não é terra de gente nem o há de-ser nunca. (GARRETT, 1963, v. 1, p. 1411).

Após todos os obstáculos vencidos, estreia *O alfageme de Santarém* ou a *Espada do Condestável* no Teatro da Rua dos Condes, em 9 de março de 1842. A expectativa era grande, sobretudo devido aos embates políticos. O êxito da peça foi extraordinário, como se observa na imprensa da época:

> Nem na platéa, nem nos camarotes, cabia mais uma pessoa; enchente mais completa não é possível imaginal'a. Muitas causas havia para tamanha expectação: os antecedentes litterarios e dramaticos do auctor – o genero, todo nacional, da sua composição – os mesquinhos enredos com que a havião pretendido matar antes da nascença – as ballelas encontradas que a seu respeito grassavão – e até um zumzum que talvez adrede se havia feito correr, de que tal representação não podia chegar ao fim – tudo isto erão causas a encher um theatro dez vezes mais vasto. (REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE, 10 de março de 1842, p. 110).

A *Espada do Alfageme*, título por que é anunciado pela primeira vez, tem um sentido todo especial na peça. No imaginário cultural, a espada é símbolo do estado militar e de sua virtude, bravura; assim como de poder. No entanto, o poder possui duplo aspecto: o destruidor, mesmo lutando contra a injustiça; e o construtor, pois estabelece e mantém a paz e a justiça. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 392).

> [Garrett] tomou para primeira luz do quadro as principais figuras da interessante anedota da espada de Nun'Álvares Pereira e da profecia do alfageme de Santarém, tão sinceramente contada naquele ingênuo estilo patriarcal da primeira CRÓNICA DO CONDESTABRE, de onde passou depois para os historiadores e poetas que a repetiram. (GARRETT, 1984, v. 12, p. 107, grifo do autor).

Esta peça inspira-se na lenda do Alfageme de Santarém, que teria previsto a glória futura de Nuno Álvares Pereira. Garrett buscou a referida lenda na *Crônica do Condestabre.* A espada é o elemento mágico do drama, foi herdada de um homem justo (D. Álvaro Gonçalves) por seu filho (Nuno Álvares Pereira), temperada pelo Alfageme, para servir a uma causa nobre (a de D. João de Portugal, Mestre de Avis):

> ALFAGEME – Ei-la aqui, senhor cavaleiro.
> NUN'ÁLVARES *(beijando-a muitas vezes*) – Espada de meu pai, que tão bem começas a servir-me! tu serás na minha mão...
> ALFAGEME (*com entusismo*) – Um raio de glória!
> ALDA (*do mesmo modo*) – Um símbolo de honra!
> ALFAGEME – A defensão de Portugal!
> FROILÃO – A vitória de Cristo!
> ALFAGEME – (*como em êxtase*) – Sereis o primeiro homem de Portugal, D. Nun'Álvares Pereira! Não vos pese, não vos pejeis de ser vencido do pobre alfageme. Foi essa espada que tem o condão de dar sempre a vitória a quem a empunhar pela virtude. Essa espada é de encanto. Nunca vi lâmina assim. Boas fadas a fadaram; ou antes no rio Jordão por mãos de anjos foi temperada. Tenho feito, tenho corrigido muita espada, nunca vi faiscar centelhas, como de fogo do Céu, quais essa deita. Essa espada vos fará grande, vos dará títulos, honras, vos fará... conde, Condestável do reino... e digno de tudo isso! (GARRETT, 1984, v. 12, p. 171-172, grifo do autor).

O alfageme de Santarém é um drama, em cinco atos, em prosa, permeado de poesia popular. Seu enredo gira ao redor de Fernão Vaz, o alfageme, rico ferreiro de Santarém, homem trabalhador e virtuoso. Foi criado pelo pai dos irmãos Mendo Pais e D. Guiomar, ambos aristocratas arruinados. Teve nobre educação, mas quando o pai destes morreu, "começou a enfadar-se da vida que levava e a dizer que não era para cavaleiro quem cavaleiro não nascera; que seu pai fora alfageme, e ele alfageme havia de ser; que mais queria fazer armas para senhores e vender-lhas como mercador, do que vender-se ele a si". (GARRETT, 1984, v. 12, p. 114).

Ao mesmo tempo em que exalta a virtude do Alfageme por valorizar a sua classe social de origem, Garrett faz uma crítica à burguesia oitocentista, que vê na compra de títulos nobiliárquicos uma forma de aproximar-se da Nobreza. A venda de títulos aumentou significativamente no século XIX, era uma maneira de o Estado arrecadar mais dinheiro para reestruturar o país, principalmente, após a Guerra Civil (1832-1834).

Vê-se no Alfageme o "Adão natural": apesar de ter ido à guerra, lutou pelo povo e pela liberdade da Pátria, não se corrompendo. Tão diferente do homem burguês, movido por ambições e cobiças. Por outro lado, Mendo, mau fidalgo, é movido pelo interesse, ficando sempre ao lado do mais forte. Sente inveja da ascensão econômica do alfageme. É a representação do "Adão social"[26].

D. Guiomar valoriza os prazeres mundanos e bens materiais. Identifica-se com "o comum dos amores vulgares cuja base de composição é a vaidade"[27]. Por sua vez, Alda pertence à classe popular, mas conviveu em ambiente aristocrático, em casa de seu padrinho, D. Álvaro Gonçalves. Regressa a Santarém, após a morte deste. É representante do "amor puro e estreme de vaidade"[28].

[26] Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) defendia que o homem nasce bom e a sociedade o corrompe, portanto só a volta à natureza pura levará à felicidade. Em *Viagens na minha terra*, Garrett expõe sobre a natureza humana, baseado em Rousseau, diz: "O Adão social muito diferente do Adão natural. (...) Formou-se Deus o homem, e o pôs num paraíso de delícias; tornou a formá-lo a sociedade, e o pôs num inferno de tolices". (GARRETT, 2010, p. 279). Assim, Fernão e Mendo estão nos dois extremos que podem estar o homem.

[27] No "Prólogo da primeira edição", de *O alfageme de Santarém*, Almeida Garrett aponta as características das personagens. D. Guiomar representa a mulher que valoriza os prazeres mundanos e os bens materiais.

[28] Em *O alfageme de Santarém,* no "Prólogo da primeira edição", Alda, por sua vez, é descrita como exemplo de virtude.

Mesmo pertencendo às classes mais subalternas, Fernão e Alda receberam educação superior e conservam a nobreza de caráter. Diferentemente, os aristocratas, Mendo e D. Guiomar, corrompidos pelos vícios, valorizam o dinheiro acima de tudo. Vendem-se aos estrangeiros.

Há um diálogo constante entre o conflito nacional e a intriga amorosa que, por sua vez, conta a história da heroína Alda, amada por Fernão Vaz, o alfageme, e por Nuno Álvares Pereira, nobre cavaleiro. Apesar de amar Nuno, casa-se com Fernão, por questões sociais, e aprende a amá-lo. É com alegria que Padre Froilão Dias, tio da jovem, realiza o casamento. A vivacidade e a alegria, que Froilão trazia n'alma, enchiam de poesia a vida no povoado de Santarém. Sua alegria é de santo popular, protetor e casamenteiro. Também é um pouco "alcoviteiro" quando se trata da união de Alda com o Alfageme.

Garrett os contempla através de Froilão Dias, "verdadeiro ministro de Deus"[29], em pleno século XIX, quando grassa o anticlericalismo em Portugal. É uma maneira de mostrar todas as faces da Igreja, tendo em vista que "meia dúzia de padrecas soezes, um que outro bispo ignorante e depravado não são o Clero nem a Igreja. Por esta somos nós como sempre fomos e seremos". (GARRETT, 2004, p. 186). Mais uma vez apela para o bom senso: defende vigários mais virtuosos e humanos a serviço da religião católica.

Inicia-se o primeiro ato com o Alfageme à frente da cena cantando "estilo de romance popular antigo":

> Já lá vem o sol na serra,
>
> Já lá vem o claro dia,
>
> E inda o Conde de Alemanha
>
> Com a... (tosse) hum, hum, hum!... dormia.
>
> A trova diz: Alemanha;
>
> Eu digo: Galegaria...
>
> Onde chegou Portugal

[29] O padre Froilão Dias é considerado ministro de Deus, pois prega o Evangelho com alegria e virtude. Acredita "que bom é rir e folgar, e cantar e dançar, que não ofende a Deus nem ao próximo, alivia do trabalho e alegra a vida, que não nos fez Deus para tristes e penosos. Triste ande o pecado e as más tenções". (GARRETT, 1984, p. 122). Percebe-se no fragmento uma exaltação às artes, desde que não seja coberta de vícios.

Mais a sua bizarrice!

CORO

Onde chegou Portugal

Mais a sua bizarrice!

ALFAGEME

Mangas da minha camisa

Não nas chegue eu a romper,

Se em vindo...

Se em chegando o nosso infante,

Não há aqui muito que ver!

CORO

Deus nos traga nosso infante

Que tem muito que fazer! (GARRETT, 1984, v. 12, p. 112).

Percebe-se a referência ao século XIX, sobretudo aos últimos acontecimentos de Portugal: em 1839, queda do governo setembrista de Sá da Bandeira e ascensão de Costa Cabral. Por sua vez, em 1841, Garrett é demitido dos vários cargos públicos que ocupava, sendo afastado da restauração do teatro em Portugal, realizada pelo Estado. Por outro lado, colabora com Joaquim Larcher, seu substituto na Inspeção Geral de teatros; participa de associações ou sociedades que promoviam o teatro, como Amadores da cena portuguesa e Sociedade Tália.

O governo de Costa Cabral preocupava-se com toda a movimentação de Garrett, em especial com o teatro, por ser considerado "excelente veículo de inculcação político-ideológica" (SANTOS,1988, p. 198). Então, o governo cabralista procurou afastá-lo das ações de Estado, da vida pública, da criação dramática, perseguindo-o. Entre as várias perseguições que sofreu, uma delas refere-se ao próprio *Alfageme*: após a autorização para levar à cena *O alfageme de Santarém,* a censura, sem argumentos para proibi-la,

planeja causar tumulto, simplesmente, para atrapalhar a representação. No entanto, o clima era de muita expectativa e euforia.

Na canção do Alfageme, o coro invoca a Deus por um infante, que libertasse as amarras de Portugal, a fim de que se tornasse uma nação "civilizada", desenvolvida, sem que se perdessem os valores cristãos, supostos "mais verdadeiros". Ainda na primeira cena, o Alfageme retoma um verso da canção para fazer sua crítica:

> ALFAGEME (*falando)* – Muito que ver e muito que fazer! Há, como nunca houve, Galegos, Castelhanos, cismáticos apossados de tudo... Estrangeiros senhores do reino... do reino e da rainha! E para nós, tributos não faltam. Veremos, veremos, que isto não está para muito, e não tarda o dia do juízo. (GARRETT, 1984, v. 12, p. 112).

Inicia-se a fala com críticas e a profecia que demorou a se cumprir. Percebe-se a referência ao governo da época, cabralista, que planejava e executava uma reforma administrativa baseada em cortes de gastos, por exemplo, culturais, com a extinção do Conservatório Dramático e novos impostos. Esta política fiscal percorre a década de 1840, provocando revoltas populares, previstas todas por Garrett, subliminarmente, em suas obras de ficção. Na fala do Alfageme, é clara a crítica à política vigente, mas também se percebe esperança em governantes sérios, comprometidos com a Nação.

Mesmo tendo sido escrita em 1841 – Garrett utiliza-se deste fato para se defender, quando a peça é censurada –, as alusões políticas da peça *O alfageme de Santarém* são facilmente associáveis ao governo cabralista que se anuncia. Revoltas, motins, a inconstância do povo, a articulação das várias classes sociais em prol de um objetivo comum, tudo isso veremos na história das lutas populares da década de 1840 em Portugal, bem como nas obras de criação de Garrett.

> ALFAGEME – E vamos a elas, rapazes; fazer bem espadas, bem lanças, bem achas, azevãs e partazanas, que hão de ser muito feiradas, e cedo. Ano de safra para o alfageme, meus amigos. Do modo que isto anda revolto! – É trabalhar, rapazes!
>
> ALDA (*a parte para Guiomar*) – Também mo adivinha o coração, que cedo havemos de ter grandes transformações nesta terra. Quanto há que el-rei faleceu, senhora D. Guiomar?
>
> GUIOMAR – El-rei D. Fernando? Haverá... Estamos a 8 de Dezembro. Ele morreu a 22 de Outubro – é pouco mais de um mês. E já como esta gente anda solta e revolta! – A rainha D. Leonor por bocas do povo deste modo!

> Não há vilão ruim que se lhe não atreva. – Ah! Ah! quem pudera... (GARRETT, 1984, v. 12, p. 113).

Anunciava-se um período de revoltas. Desenvolve-se o conflito político de *O alfageme de Santarém* em torno da revolução popular de 1383 a 1385, deflagrada em consequência da morte de D. Fernando I (1367-1383), tendo como única filha D. Beatriz, casada com rei D. João I de Castela. No entanto, D. Beatriz não seria a sucessora do pai, e sim o filho desta com o rei de Castela, que deveria ser educado em Portugal. Como saída para a crise, a Rainha Leonor Teles poderia governar se tivesse a confiança da Nação.

Garrett destaca o fato de D. Leonor ter comportamento dúbio ao lado de seu amante, o Conde de Andeiro, articulando-se para anexar Portugal ao trono espanhol. Descoberta a trama, o povo e parte da Nobreza rebelam-se, liderados pelo Mestre de Avis, filho bastardo de D. Pedro I. Aqui classes sociais diferentes unem-se diante de um inimigo comum – rei estrangeiro –, conforme expressa o diálogo entre Nuno e o Alfageme:

> NUN'ÁLVARES – Que sigo o mestre de Avis?
>
> ALFAGEME – Agora o dissestes.
>
> NUN'ÁLVARES – Sereis do partido da rainha?
>
> ALFAGEME – Eu!... de uma mulher que... que não tem nome para se dizer diante de gente?
>
> NUN'ÁLVARES – Então não vos entendo.
>
> ALFAGEME – Nem podeis entender. Vós sois D. Nun'Álvares Pereira, o homem do mestre de Avis; eu sou Fernão Vaz, o alfageme, o homem do povo. A vossa causa é a do vosso príncipe,cujo sois, a minha a da terra em que nasci. Bem vedes que diferente andamos. – E contudo, por diversos que sejam nossos fins... Deus faça triunfar o mais justo!
>
> NUN'ÁLVARES – Amén!
>
> ALFAGEME – Amén! Por diferente que sejam em uma coisa nos entendemos e trabalharemos juntos: em castigar esse estrangeiro que nos oprime e nos desonra, em libertar o reino desta insuportável tirania. (GARRETT, 1984, v. 12, p. 143).

O Conde de Andeiro é assassinado pelo Mestre de Avis. Mendo é quem traz a notícia. Este fato desencadeia motins pelo País, ao mesmo tempo em que ocorrem aclamações populares:

> ALFAGEME – Vinde, vinde, acudi todos a ouvir a boa nova. Morreu o traidor. Viva Portugal! Morreu o conde Andeiro... (*Voltando-se para Mendo*) e dizei, Mendo: às mãos do povo?
>
> MENDO – Às mãos do mestre de Avis, que no paço mesmo, e quase aos olhos da rainha, o cravou de punhaladas.
>
> ALFAGEME (*descontente*) – Paciência: foi só meia justiça. – Mas contai-me: que sucedeu depois? A rainha?
>
> NUN'ÁLVARES – O Mestre?
>
> MENDO – Pouco mais sei do que isto. No instante em que sucedeu o que vos contei, logo o Mestre me deu essa carta: saí de Lisboa e pouco descanso tomei no caminho, corri sempre até aqui chegar. Pelas ruas que passei já andava tudo alvorotado. Esperavam-se grandes coisas.
>
> ALFAGEME – E grandes coisas haverá: eu vo-lo prometo. (GARRETT, 1984, v. 12, p. 145).

Mendo Pais, de caráter duvidoso, busca apoiar os dois lados da disputa. Como se não bastasse essa manipulação vil, divulga calúnias sobre Fernão Vaz em Lisboa e em Santarém, visando o repasse de seus bens para seu nome, além da prisão ou morte do Alfageme. Quando o Alfageme decide ir a Lisboa para lutar ao lado do Exército do Mestre de Avis é preso, mas foge e participa da última batalha. Todos esses acontecimentos contribuem para a desilusão do Alfageme:

> UM DO POVO – Viva o mestre de Avis!
>
> POVO – Viva!
>
> UM DO POVO – O nosso rei D. João I, que o fizemos nós; não queremos outro.
>
> POVO – Viva!
>
> MENDO – Viva, viva! – E estes perros destes estrangeiros que nos tem avexado, que nos têm oprimido... fora com eles!
>
> UM DO POVO – E os estrangeirados que ainda são piores, muito piores.
>
> POVO – Muito piores.
>
> MENDO – Fora também.
>
> POVO – Fora!

> MENDO (*aparte*) – Está a opinião preparada, a opinião pública! – (*Alto*). Senhor alcaide, tende a bondade de me ler este alvará. (...)
>
> ALCAIDE (*continuando a ler*) – E por quanto sou informado que é de justiça e razão direita, me praz fazer-lhe mercê e doação, para todo o sempre e sem reserva alguma, de todos os haveres e alfaias, bens móveis e imóveis que na referida vila possuía um dos mais encarniçados inimigos da minha Real pessoa, o qual por este alvará, com força de sentença, como se na mesma casa do Cível da dita vila de Santarém fora passado, Hei por bem declarar traidor e revel, e que por nome não perca, Fernão Vaz... (GARRETT, 1984, v. 12, p. 210-211).

O Alfageme, de líder do povo, torna-se "traidor". Fica evidente a inconstância do povo, muitas vezes manipulado pela opinião pública. Inicia-se grande tumulto na cidade, logo controlado quando chega o Cavaleiro Nuno Pereira, afirmando que Fernão lutou ao lado do Exército do Mestre de Avis. Mais ainda, para conter a fúria do povo, afirma que o alvará é falso, mesmo não sendo. Foi a forma que encontrou para não se cometer uma injustiça contra um homem que servira à Pátria. O povo se apodera do trono e elege herdeiro o seu líder: o Mestre de Avis se torna, então, D. João I.

Garrett apropria-se de acontecimentos da história portuguesa de maior exaltação às virtudes cívicas. Em *O alfageme de Santarém* traz à cena a crise política de 1383 a 1385, que deu início à dinastia de Avis. Garrett busca conscientizar os portugueses, para que se "rebelassem" diante não só do estrangeiro, mas sobretudo daqueles grupos sociais que agiam na vida pública em prol de seus próprios interesses (os velhos e os novos "barões").

Garrett, através da ficção, questiona os caminhos e os descaminhos da sociedade liberal, apelando para o que considera o verdadeiro cristianismo e a boa democracia. Não se cansou de reafirmar em seus escritos: "o Cristianismo é a religião da Liberdade" e "este é o século democrático".

Referências

AMORIM, Francisco Gomes de. *Garrett: Memorias Biographicas*.. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881-1884. 3 v.

Carta Constitucional da Monarchia Portuguesa. Decretada e dada pelo Rei de Portugal e Algarves Dom Pedro, Imperador do Brasil, aos 29 de abril de 1826. Lisboa: Impressão Régia, 1826. Disponível em: http:// purl.pt / 11484. Acesso em 15 de fevereiro de 2012.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

FRANÇA, José-Augusto. Garrett ou a Ilusão desejada. In: *O romantismo em Portugal*. v. 1. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.

GARRETT, Almeida. Cartas íntimas. In: _____. *Obras completas de Almeida Garrett*. v. 1. Porto: Lello e Irmão, 1963.

_____. O alfageme de Santarém. In: _____. *Obras completas de Almeida Garrett*. v. 12. Lisboa: Círculo de Leitores, 1984.

_____. *Viagens na minha terra*. Edição de Ofélia de Paiva Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal. Das Revoluções Liberais aos Nossos Dias*. v. 3. 13. ed. Lisboa: Presença, 1998.

Revista Universal Lisbonense: jornal dos interesses physicos, moraes e litterarios por uma sociedade estudiosa. Lisboa: Imprensa Nacional, 1841-1842.

SANTOS, Maria de Lourdes C. Lima dos. *Intelectuais portugueses na primeira metade de oitocentos*. Lisboa: Presença, 1988.

VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de. *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*. Lisboa: MNT, 2003.

UM PASSEIO PELAS RUAS, CIDADES E VIDAS EM MIA COUTO

Fabiana Rodrigues de Souza Pedro[30]

Fabiana de Paula Lessa Oliveira[31]

Quem pode ser no mundo tão quieto,

ou quem terá tão livre o pensamento,

(ao)

ver e notar do mundo o desconcerto?

(Luís de Camões)

Haja no jogo a justiça que nos falta na Vida.

(Mia Couto)

RESUMO: A presente comunicação tem como finalidade analisar o cotidiano no espaço urbano nos contos "O mendigo Sexta-Feira jogando no Mundial" e "A avó, a cidade e o semáforo", que compõem a coletânea *O fio das missangas* (2003), do escritor moçambicano Mia Couto. Atentando para os conflitos que emergem nas narrativas e, por que não, nas vidas de tantas pessoas à margem da sociedade. Busca-se percorrer a cidade que atrai e, ao mesmo tempo, segrega os sujeitos.

Palavras-chave: Cidade; Fascínio; Exclusão; Contos; Mia Couto.

ABSTRACT: This notice aims to analyze the everyday in urban space in tales "O mendigo Sexta-Feira jogando no Mundial" and , "A avó, a cidade e o semáforo", that make up the collection *O fio das missangas* (2003), wrote by the Mozambican writer Mia Couto. Paying attention to the conflicts that emerge in the narratives and, why not, in the lives of so many people at the margins of society. We seek to navigate the city that attracts and at the same time, segregates subjects.

[30] Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

[31] Mestrado em Literatura Portuguesa pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

Keywords: City; Fascination; Exclusion; Tales; Mia Couto.

O que é ler e/ou escrever uma cidade? O que é ler e/ou escrever cidades periféricas? O espaço nas narrativas em estudo – "O mendigo sexta-feira jogando no mundial" e "A avó, a cidade e o semáforo" - vai ocupar uma posição de destaque, e revela-nos no primeiro plano imagens de Moçambique, da vida urbana; assim como as peculiaridades dos habitantes que a integram. Isso é o que nos propomos, percorrermos as cidades construídas à margem do sistema capitalista.

A África é seguidamente saqueada, dividida e ocupada pelas potências da Europa a partir do século XV. Milhões de africanos são escravizados por essas nações, que mantiveram a exploração de recursos naturais da região mesmo após o fim da escravidão. As lutas anticoloniais desenvolvem-se principalmente na segunda metade do século XX e, como se misturam aos conflitos da Guerra Fria, são financiadas pelos Estados Unidos e pela antiga União Soviética. Persistem rivalidades étnicas entre populações de países cuja fronteira foi criada artificialmente pelas nações europeias no fim do século XIX.

O domínio português na região do atual Moçambique iniciou-se no século XVI e se estendeu por quase 500 anos. A opressão, o cerceamento da liberdade e as disputas (inter)nacionais na África, que percorreram séculos, refletiram incisivamente nas relações humanas, mas não conseguiram apagar a força das tradições culturais que ressurge no século XX para reconstruir a identidade nacional[32]. E a magia das letras resgata a memória coletiva e descortina as injustiças sociais através da palavra.

É nesse universo que emergem as narrativas em estudo. Os contos "O mendigo Sexta-Feira jogando no Mundial" e "A avó, a cidade e o semáforo" compõem a coletânea *O fio das missangas* (2003), do escritor moçambicano Mia Couto que assim a justifica "A missanga, todos a vêem. Ninguém nota o fio que, em colar vistoso, vai

[32] É interessante assinalar o ponto de vista de Stuart Hall sobre a construção da identidade: "Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto as 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 estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas". (HALL, 2006, p. 50-51, grifo do autor).

compondo as missangas. Também assim é a voz do poeta: um fio de silêncio costurando o tempo". (COUTO, 2009, p. 5). Logo, as histórias percorrem o fio formando um conjunto de vozes que dialogam entre si.

É inegável a exclusão a que está submetida grande parte da sociedade dos países periféricos, e as literaturas africanas (de língua portuguesa) contemporâneas vão dar voz aos "seres de exceção"[33], silenciados por longos anos, deixados à margem, como se observa nos contos, por exemplo, o mendigo Sexta-Feira fala incessantemente, expondo seus dilemas, e suplica ao médico que interceda ao dono de uma loja de televisores a fim de que não expulsem os moradores de rua que se reúnem na porta para assistir aos jogos de futebol.

Por outro lado, em "A avó, a cidade e o semáforo", um jovem professor ganha, como prêmio pelo reconhecimento de seu trabalho, uma viagem à cidade. Sua avó, preocupada com seu bem-estar, resolve acompanhá-lo. Diante da solidão vivida em sua aldeia, ela encanta-se com o acolhimento que recebe dos moradores de rua. Então, decide permanecer ali, vendo seu neto regressar à aldeia. Por fim, os problemas sociais das cidades, em especial, vão sendo despidos pelas vozes das narrativas. E a cidade, que é símbolo de progresso, de modernidade, leva a periferização dos sujeitos no espaço.

A partir das reflexões sobre os contos, as imagens da cidade vão sendo (re)construídas pelo leitor. Em "O mendigo Sexta-Feira jogando no Mundial", o mendigo Sexta-Feira, narrador da história, recebe este nome, não apenas por alusão ao personagem d' *As aventuras de Robinson Crusoé*, de Daniel Defoe. Mas também esse nome é uma referência ao dia da esmola praticada pela piedade muçulmana. Sexta-Feira, como seu próprio nome indica, é a metonímia da pobreza a que os africanos estão submetidos. Segundo o narrador, os africanos "não passam sem Sexta-Feira". (COUTO, 2009, p. 83).

O conto "O mendigo Sexta-Feira jogando no Mundial" compõe-se de uma fala ininterrupta do narrador-personagem, assim expõe seus mais íntimos conflitos. Percebe-

[33] Carmen Lúcia Tindó Secco, em seu estudo "Luandino Vieira e Mia Couto: intertextualdades", utiliza esse termo para referir-se aos que estão nas margens sociais, como "crianças, velhos, aleijados, prostitutas e loucos, personagens que conservam a pureza e, por isso, captam o mistério poético da existência". (SECCO, 2008, p. 62).

se uma violenta necessidade de expressar seus sentimentos que mesclam as angústias, as desilusões e as denúncias sociais, por fim, é um meio de sobrevivência diante de tantas injustiças. Observa-se que seu interlocutor é um médico, pois inicia-se assim o conto: "Lhe concordo, doutor: sou eu que invento as minhas doenças. Mas eu, velho e sozinho, o que posso fazer? Estar doente é minha única maneira de provar que estou vivo". (COUTO, 2009, p. 81). Vai frequentemente ao hospital, pois sofre constantes agressões, e confessa que é "mal atendido, quase sempre". (COUTO, 2009, p. 81). Mesmo mal atendido, sente-se conforto no hospital, como se vê: "nessa infinita fila de espera, me vem a ilusão de me vizinhar do mundo. Os doentes são a minha família, o hospital é meu tecto e o senhor é meu pai, pai de todos meus pais". (COUTO, 2009, p. 81). Faltam-lhe família, teto e pai; elementos fundamentais para a construção de uma sociedade digna. Através de seu discurso, o narrador vai expondo as mazelas sociais.

No entanto, dessa vez, procurou o médico devido a uma pancada que levou quando assistia ao jogo de futebol em frente a uma loja de televisores no passeio. Vale lembrar que o passeio é ou deveria ser um espaço público e de livre circulação. Porém, seu limite é demarcado e os mendigos, por não possuírem poder de compra, sofrem agressões para deixarem o local e com apoio do Estado, pois a própria polícia que os retiraram dali. Nas sextas-feiras, os mendigos invadem a cidade em busca de esmolas dos comerciantes muçulmanos. O mendigo Sexta-Feira confessa que ali no passeio assiste futebol, ali alcança a ilusão de ter familiares. (COUTO, 2009, p. 82). Há uma comparação entre o futebol e a vida, onde a vida é mais injusta, como se observa em sua fala "nenhum arbitro manda parar a vida para me atender". (COUTO, 2013, p. 82).

O dono da loja deu uma ordem para limpar o passeio de "mendigos e vadios" (COUTO, 2013, p. 82), pois afastava a clientela, mas o protagonista recusou-se a sair e vieram às forças policiais e retiraram-no, machucando-o. O uso do verbo limpar tem fortes implicações sociais: significa retirar aquilo que não presta na sociedade e purificar o ambiente social, enfim, proceder a uma limpeza étnico-social, de tal forma que o termo negro-pobre significa sujeira, devendo ser segregado da sociedade.

Louis Althusser, em *Aparelhos ideológicos do Estado*[34], observa que para o Estado conseguir fazer com que os indivíduos ajam de acordo com o esperado, ele

[34] ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos do Estado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

utiliza-se de instrumentos de controle distintos. Esses instrumentos, chamados por ele, de aparelhos repressivos e ideológicos, mantêm-se pela violência e diferenciam-se de acordo com seus modos de ação. Assim sendo, os aparelhos repressivos, como o próprio nome sugere, são baseados na repressão física; já os ideológicos, na submissão dos homens ao discurso ideológico dominante, norteando suas ações por princípios de sanção, seleção e exclusão. Difundida pelas igrejas, escolas, sindicatos, meios de comunicação, leis, cultura, etc; dessa forma, a ideologia do Estado penetra, sob diversas maneiras, na mentalidade do povo, determinando comportamentos. Percebe-se, então, que a polícia age com violência para manter a tal "ordem" vigente.

Disse que voltaria e o dono da loja ameaçou-o. Sendo assim, foi ao hospital não só para tratar das dores, mas também para pedir ao médico que interceda junto ao proprietário da loja, pois talvez não recusassem um pedido de um doutor. Fica claro o dualismo existente no país: ricos e pobres; letrados e iletrados. Não deixa de frequentar o passeio e torna a apanhar e desabafa sobre as regras do jogo de futebol "que haja no jogo justiça que nos falta na vida". (COUTO, 2013, p. 84).

Como se observa, Mia Couto, através do mendigo Sexta-Feira, dá voz aos excluídos, denuncia a ordem social vigente. Apesar do fim do longo período de guerras, os avanços sociais são quase imperceptíveis e as marcas da colonização estão impregnadas na sociedade, acentuadas pelo capitalismo onde os donos dos meios de produção (colonizador) e pobres (colonizados) não podem estar no mesmo espaço. E ainda hoje um dos desafios a vencer é aceitar as diferenças.

Por sua vez, em "A avó, a cidade e o semáforo", a história gira em torno da avó Ndzima e seu neto e tem como alicerce o contraste entre o campo (a aldeia) e a cidade. O narrador-personagem, que é o neto de Ndzima, ganha uma viagem à cidade grande, hospedando-se em um hotel, como prêmio do Ministério por ter sido o melhor professor rural. Comunica o fato a sua avó, imaginando que a deixaria orgulhosa, mas não é isso que acontece. Ela vê a cidade com desconfiança, então, começa a questioná-lo: onde iria ficar, quem iria cozinhar, quem faria sua cama, quem o receberia, como se observa:

> Quando ouviu dizer que eu ia à cidade, Vovó Ndzima emitiu as maiores suspeitas:

> - *E vai ficar em casa de quem?*
>
> - *Fico no hotel, avó.*
>
> - *Hotel? Mas é casa de quem?*
>
> Explicar, como? Ainda assim, ensaiei: de ninguém, ora. A velha fermentou nova desconfiança: uma casa de ninguém?
>
> - *Ou melhor, avó: é de quem paga* – palavreei, para a tranquilizar.
>
> Porém só agravei – um lugar de quem paga? E que espíritos guardam uma casa como essa?
>
> (...)
>
> - *E, lá, quem faz o prato?*
>
> - *Um cozinheiro, avó.*
>
> - *Como se chama esse cozinheiro?*
>
> Ri, sem palavra. (...)
>
> - *Lá, aquela gente tira água do poço?*
>
> - *Ora, avó...*
>
> (...)
>
> - *Vai deitar em cama que uma qualquer leçolou?* (COUTO, 2013, p. 125-126, grifo do autor).

No dia da partida, ao procurar a avó para a despedida, não a encontrou dentro de casa. Encontrou-a no meio do quintal, "parecia estar entronada, a cadeira bem no centro do universo". (COUTO, 2009, p. 127). Comunica-lhe que também vai e mostra-lhe o bilhete. Além disso, leva galinhas vivas para as refeições. Quando chegaram ao hotel, a gerência não quis autorizar a entrada dos galináceos, mas a avó falou tanto e tão alto que abriram as portas. Então, ela fez o reconhecimento do local, como afirma:

> - *Pronto, já confirmei sobre o cozinheiro...*
>
> - *Confirmou o quê, avó?*
>
> - *Ele é da nossa terra, não há problema. Só falta conhecer quem faz a sua cama?* (COUTO, 2009, p. 127, grifo do autor).

Certo dia, ao regressar do Ministério, ele não encontra a avó no hotel, aflito, sai à sua procura pelas ruas da cidade e encontra-a entre os mendigos na esquina dos semáforos o que viria a se repetir todas as tardes. Essa cena impressionou-o intensamente ao ver a sua "mais-velha", pedindo, como expressa: "Um aperto minguou o coração: pedinte, a nossa mais-velha?! As luzes do semáforo me chicoteavam o rosto". (COUTO, 2009, p. 128). Os mais velhos ocupam um lugar de destaque na cultura africana, como expressa Carmen Lúcia Tindó Secco (2008, p. 62): "Os velhos têm um papel importante na filosofia de vida africana: são os guardiães da memória, os *griots*, ou seja, os velhos contadores de histórias que passam aos mais jovens a tradição e os conhecimentos ancestrais".

Corroborando as discussões, Maria Nazareth Soares Fonseca (2203) afirma que a presença representativa da velhice nas literaturas africanas de língua portuguesa costuma fazer parte de um objetivo maior de nacionalidade, que tem na figura dos mais velhos uma espécie de guardador da cultura ancestral na África.

> A partir das literaturas africanas de língua portuguesa e dos mecanismos por elas desenvolvidos para recuperar uma tradição que sufocada pelo colonialismo, é possível identificar uma acentuada tendência de se retomarem as representações do velho, o guardador da memória do povo, e com elas compreender peculiaridades da cultura ancestral, tal como se evidencia em projetos de nação e de nacionalidade, assumidos como plataforma das lutas pela independência, nos espaços africanos de língua portuguesa. (FONSECA, 2003, p. 63).

No dia do retorno à aldeia, Ndzima diz ao neto que vai ficar na cidade junto aos novos amigos que fizera nas ruas, pois se sentia mais acolhida ali do que na aldeia. Diante da certeza da avó, o neto partiu tristemente e, ao passar pelo semáforo, não olhou para trás. O sociólogo Zigmunt Bauman discute a atração que as cidades exercem, observe:

> A vida urbana exerce uma atração constante sobre as pessoas de fora, e estas têm como marca registrada o fato de trazerem "novas maneiras de ver as coisas e talvez de resolver antigos problemas". As pessoas de fora são estranhas à cidade, e coisas familiares aos moradores antigos e já estabelecidos, coisas que eles sequer notam, parecem bizarras e exigem

> explicação quando vistas pelos olhos de um estranho. Para este, particularmente quando recém-chegado, nada na cidade é "natural", nada pode ser pressuposto. (BAUMAN, 2004, p. 128).

Vale ressaltar que é constante a presença da solidão nas narrativas contemporâneas e, por que não, nas vidas, reflexo da sociedade capitalista, competitiva, que leva ao isolamento.

Tempos depois, o neto recebeu uma carta da avó com dinheiro para que ele a visitasse e afirma sentir-se bem na cidade grande, embora traga na lembrança a sua casa, conforme registra na carta: "... agora neto, durmo aqui perto do semáforo. Faz-me bem aquelas luzinhas, amarelas, vermelhas. Quando fecho os olhos até parece que escuto a fogueira, crepitando em nosso velho quintal..." (COUTO, 2209, p. 129). Apesar do deslocamento, não perde a referência do solo natal. Percebe-se uma aparente contradição no conto, a cidade que, geralmente, segrega, acolhe a avó; por outro lado, a aldeia, lugar de acolhimento, afasta-a pela solidão vivida. No entanto, se pensarmos que a cidade atrai os indivíduos, mas não deixa de isolar os desfavorecidos, pois eles ficam do lado de fora das cercas, dos muros. Bauman ratifica esse poder de atração:

> Viver na cidade é sabidamente uma experiência ambígua. A cidade atrai e repele, mas, para tornar a situação de seus habitantes ainda mais complexa, são os mesmos aspectos da vida urbana que, de modo intermitente ou simultâneo, atraem e repelem... A desordenada variedade do ambiente urbano é uma fonte de medo (particularmente para aqueles de nós que já "perderam os modos familiares", tendo sido atirados em um estado de incerteza aguda pelos processos desestabilizadores da globalização). Os mesmos bruxuleios e vislumbres caleidoscópios do cenário urbano, a que nunca faltam novidades e surpresas, constituem no entanto, seu charme quase irresistível e seu poder de sedução. (BAUMAN, 2004, p. 135).

Diante do exposto, percebemos nas missangas-contos, um trânsito entre a tradição e a modernidade, marca não apenas presente nas narrativas coutianas, mas das sociedades africanas de forma geral.

Na cidade de Mia Couto, se por um lado, percebe-se a ausência do Estado, através da marginalidade, da falta ou ineficácia de serviços públicos; por outro, observa-se o acolhimento, a solidariedade, por exemplo, os mendigos guardam um lugar para o

mendigo Sexta-Feira e a avó Ndzima sente-se menos só nas ruas da cidade que em sua aldeia.

É importante assinalar as discussões acerca dos espaços público e privado nas narrativas. No conto "O mendigo Sexta-Feira jogando no mundial", o hospital e o passeio, espaços públicos por natureza, mesclam-se aos sentimentos do narrador. Ele vê seu próprio teto no hospital e, nos doentes, a sua família. E no passeio, a ilusão de ter familiares. Logo, no discurso há implícito um desejo de ter família e moradia, direitos sociais que lhe são negados. Além disso, esses lugares deveriam ser de acolhimento, mas são de exclusão.

Já em "A avó, a cidade e o semáforo", os espaços em evidência são a cidade e o campo (aldeia). A avó Ndzima percorre o caminho inverso ao do mendigo, abdica da casa, da família para viver nas ruas da cidade, pois lá encontra a companhia que não tem na aldeia. É através da revalidação dos espaços marginais das cidades que Mia Couto busca inserir seus habitantes despossuidos. Segundo as autoras Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury:

> Mia Couto é, pois um ser de fronteira enquanto escritor que assumidamente fala a partir da margem. Ele assim o faz, literal e metaforicamente, ao trazer para seus textos [romances] os conflitos do espaço africano, criando personagens também eles "de fronteira", numa enunciação, como já se mostrou, que rompe com o pensamento central, propondo "outras lógicas". Não é por acaso que muitos de seus personagens assumem tal condição: mulheres, loucos, feiticeiros e estrangeiros. (FONSECA e CURY, 2008, p. 106).

Portanto, vale ressaltar que os contos denunciam a exclusão que, mesmo no pós-colonialismo, persiste. Ficam evidentes a estratificação social e a não aceitação das diferenças, meios utilizados para sustentar o sistema colonial, e ainda hoje são obstáculos a serem vencidos. Também é importante mencionar a consciência do escritor do papel que ocupa como intelectual, levanta questões que devem ser discutidas na sociedade, visando ao desenvolvimento da nação. Além disso, resgata a memória coletiva recalcadas pelo longo período de dominação.

Referências

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos do Estado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

COUTO, Mia. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. "O velho e a velhice das literaturas africanas de língua portuguesa contemporâneas". In: BARBOSA, Maria José Somerlate (org.). *Passo e compasso no ritmo do envelhecer*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

_____ & CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *A magia das letras africanas*. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

TRÊS ROSTOS: A OBRA DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO COMO TRÍPTICO

Fernanda de A. P. Drummond[35]

RESUMO

Fiama Hasse Pais Brandão tornou-se conhecida através da poesia que produziu, sobretudo a partir da participação em *Poesia 61*. Mas sua obra também pode ser vista por meio de três outras facetas: a dramática, a da prosa poética e a dos manifestos. Seguindo essas três linhas, veremos a obra de Fiama enquanto a figura de um tríptico, que dobra e se desdobra.

Palavras-chave: Poesia do século XX; Teatro; Prosa Poética; Poesia 61.

ABSTRACT

The works of Fiama Hasse Pais Brandão are best known for its solid field of poetry, mostly written after the launching of *Poesia 61*. However, they can be looked into through three other façades: the theatre, the poetic prose and her manifestos. Following these three lines of writing, we approach Fiama's literature as an image of a triptych, which folds and unfolds before us.

Keywords: 20th century poetry; Theatre; Poetic prose; Poesia 61.

Para João Vilhena

[35] Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

Our doubts are traitors

And make us lose the good we oft might win

By fearing to atempt

William Shakespeare

Eu não sou participável (...) em seminários teóricos!

Fiama Hasse Pais Brandão

Penso se sou capaz de começar esse texto. Penso, com as epígrafes citadas, que esta dúvida é mais uma daquelas traidoras, que nos fazem perder o bem que até poderíamos ganhar, caso não tivéssemos medo de tentar. Fiama Hasse Pais Brandão já foi convidada para estar num tal lugar como esse em que estou agora. Na ocasião, tinha dúvidas de que fosse capaz de cumprir o papel a ela designado. Em carta de 1986 a Jorge Fernandes da Silveira, a qual veio a lume na 6ª edição da Revista *Metamorfoses*, da UFRJ, Fiama diz:

> Gostaria de comemorar aí o teu livro, (...) se o seminário disso se trata! Sem dúvida! Mas para tal levem o Gastão, por exemplo. E a mim, repito, mais tarde, apenas para LerNada de perguntas e opiniões. Todas (não todas!) perdi refazendo-as.
>
> (BRANDÃO, 2005. s/ pág.)

Que Fiama muda de opinião ao longo do tempo é verdade, como vamos mostrar algumas vezes durante essa apresentação. Mas como pode ser verdade que ela não fosse participável em teorias, já que escreve uma sua "Teoria da realidade, tratando-a por tu", dramatizando, assim, o diálogo do eu com o real? (título de um poema de *Cenas Vivas*, quase o último conjunto de poemas que publicou em vida). Como pode ser verdade que "não tenha teorias, tenha sentidos", por mais que quisesse decalcar sua poesia das páginas de Fernando Pessoa, se na verdade está "fazendo cena", além de encenar as ditas *Cenas Vivas*? Como podemos acreditar no que diz nessa carta, uma vez que

começa a sua carreira de escritora no papel de dramaturga, com as "Recitações Dramáticas" de *Em cada pedra um voo imóvel*, recolha de 1958 – e portanto anterior a Poesia 61? Lembro aqui que se trata de um volume de estreia que foi expurgado da sua *Obra Breve*, a sua mais completa reunião de poemas, mas que recentemente mereceu ser reeditado por Gastão Cruz.

É pensando também nesses campos menos explorados da obra de Fiama que ofereço uma leitura baseada na imagem do tríptico. O tríptico nos põe diante de uma construção artística que divide uma obra pictórica ou escultural em três: no centro há um painel ou uma figura esculpida e nas laterais se veem duas portas (ilustradas) que se fecham sobre a figura principal. Parece-nos uma imagem acertada para falar de Fiama, uma vez que sua escrita se desdobra em algumas facetas (até tentamos, por motivos didáticos, mas é impossível reduzi-las a somente três) e frequentemente as facetas se fecham, redobrando-se sobre si mesmas. Em um esforço de assinalar o caráter prismático da autora, a Revista *Metamorfoses*, onde costa a carta que há pouco referi, reuniu alguns ensaios sobre as muitas frentes em que trabalhou: Fiama tradutora, dramaturga, poeta. Se no pintor Bosch podemos encontrar um dos trípticos mais famosos do mundo, *O jardim das delícias terrenas*, conhecidíssimo em suas pulsões que antecipam o Surrealismo, em Fiama Hasse Pais Brandão descobrimos um princípio composicional que explora muitas vertentes: o teatro, a prosa, a poesia. E, em todas elas, como dirá em *Novas visões do passado*, "o aviso de que a minha vida é a mais hermética" (BRANDÃO, 2006, p. 192).

Na "Nota explicativa" dada por Gastão Cruz a *Em cada pedra um voo imóvel*, o crítico e poeta atenta para o fato de, cito, "as 'recitações dramáticas' coligidas no livro de 1958 terem um carácter diverso: tratava-se de curtas cenas líricas, ou poéticas, com alguma influência do teatro japonês, pelo qual a autora, na época, muito se interessara" (CRUZ *in* BRANDÃO, 2008, p. 7). Em sua fala no congresso CIFALE, que aconteceu em setembro de 2013 na Universidade Federal do Rio de Janeiro, o escritor Gonçalo M. Tavares, citou o teatro japonês clássico, que seria composto por tipos: a mulher, a avó, o ausente. Chamou atenção para essa interessante figura do Ausente, que consistia em um ator ficar o tempo inteiro no centro do palco, imóvel. A ausência insiste, então, como presença nas coisas imóveis: um voo imóvel, invisível, em cada pedra resistente. No teatro de Fiama, essas figuras arquetípicas também aparecem, e dessa feita dialogam com o imaginário português. Em "Ainda era cedo", uma das recitações dramáticas, há

três personagens: o viajante, a rapariga e o coro. Em mais uma leitura da literatura portuguesa através das viagens, o viajante fala:

> O VIAJANTE Não me detenhas. Não posso ouvir-te. Tenho de partir.
>
> CORO I Mas já o saco te pesa, nas costas,
>
> CORO II e não sabes quanto te falta.
>
> O VIAJANTE Não julguei que a estrada fosse tão difícil e tão longa.
>
> (...)
>
> COROS I e II Volta atrás.
>
> O VIAJANTE Não vale a pena percorrer, duas vezes, o mesmo caminho.
>
> COROS I e II Nem quando é belo?
>
> O VIAJANTE Nunca.
>
> *Pausa*
>
> A RAPARIGA Fica. Voltará a noite.
>
> O VIAJANTE Vou de viagem. Não sei se chegarei, mas não posso deixar de partir.
>
> (BRANDÃO, 2008, p. 51)

Nessas tais recitações cabe observar a atenção dada à forma da palavra escrita, o que Fiama continuará a perseguir ao longo de sua obra, embora o texto dramático seja feito principalmente para a apresentação oral e cênica. Sendo assim, ressaltamos em uma das peças ("O mito e o homem") a presença de um coro em cânone não apenas sonoro, mas visual – observe-se o recuo cada vez mais afastado da margem da fala dos coros:

> O OLEIRO Mas onde hei-de encontrar o barro maravilhoso?
>
> O TALHADOR DE MADEIRA E eu a árvore única
>
> O OLEIRO Onde?

CORO I Em ti.

O TALHADOR DE MADEIRA Onde?

COROS II E III Onde?

CORO I Em ti.

CORO II Em ti.

CORO III Em ti.

(BRANDÃO, 2008, p. 21)

Cabe dizer ainda que a própria recuperação desse mecanismo coral nessas pequenas cenas pensadas por Fiama poderá apontar para a presença da tragédia grega nesses textos, com um coro irônico, que reflete e intervém na cena que transcorre. Esse coro também age de uma maneira diferente do coro grego, uma vez que ele mesmo repete a pergunta do personagem e ele mesmo responde às inquirições, falando diretamente com os atores: "Mas onde hei-de encontrar o barro maravilhoso?", e o coro ecoa, três vezes, tantas quanto foi perguntado "onde?": "Em ti ./ Em ti. / Em ti."

À obra de Fiama sempre se ligou o mito do hermetismo. Se, na abertura de sua obra em versos, Fiama entoa "Água significa ave", algo de muito diferente se instaura. O que vou dizer, por hora, não tem nada de hermético ou novo. Em "Grafia 1", o que se diz é: o significante "água" representa o próprio significado água, assim como pode remeter a outros significados, como, por exemplo, "ave", mediante uma série de condições, ou alternativas, ou hipóteses. Fiama se propõe a falar simultaneamente – água é água ***e*** ave, ou, como diz o seu "Tema 6", "água **com** espessura de mar" (o "com" assinala a simultaneidade).

Acompanhemos "Grafia 1", uma espécie de poema-síntese da obra de Fiama, e uma epigrafia para livros posteriores a *Morfismos*:

Água significa ave

se

a sílaba é uma pedra álgida sobre o equilíbrio dos olhos

se

as palavras são densas de sangue e despem objectos

se

o tamanho deste vento é um triângulo na água

(BRANDÃO, 2006, p. 15)

Este poema vem à baila porque – para além de ser o primeiro com que Fiama Hasse Pais Brandão surge, em 1961 – ele advoga uma orbitação dos signos; ou seja, no vocabulário de Octavio Paz, os signos estão em rotação, passam a ser outros, numa sideração espacial conjunta. É como se as palavras obedecessem a um determinado centro gravitacional quando a elas se junta um significado. Porém, ao grafá-las em poema, como se deslocam dos seus significados habituais, passam a con-siderar (siderar, orbitar) **junto** a outros signos. Dessa maneira, passam a re-considerar. Na linguagem de Hemingway: *Por quem os sinos dobram*. Na de Jorge Fernandes da Silveira, ao se referir a Fiama, *por quem os **signos** dobram*. Walter Benjamin, na *Origem do drama barroco alemão*, compara as ideias a constelações, e portanto são algo em constante movimento: "As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas. O que quer dizer, antes de mais nada, que as idéias não são nem os conceitos dessas coisas, nem as suas leis". (BENJAMIN, 1984, p. 56)

Vemos como, em primeira instância, para se movimentar a sintaxe era preciso cortá-la: despir o "hábito linguístico" como uma vez se despiu das "tiras de brocado" que lhe adornavam, em *Área Branca*. Em segunda instância, a partir de "melómana", estabelece-se uma relação com a sonoridade da palavra. Num primeiro momento, ao ser entrevistada sobre *Morfismos*, a plaquete de Fiama para *Poesia 61*, ela afirma: "a forma verbal dominante na minha poesia é do tipo semântica e apenas subsidiariamente me preocupa a fonética ou a rítmica". Se primeiro preocupava-lhe o "poema como 'forma'", surgido da "inter-relação das palavras, ou seja, dos significados" (nos termos dela mesma, em Entrevista dos autores de "Poesia 61" para o *Diário de Lisboa*, 25 de maio de 1961), mais tarde parece-nos atenta à questão rítmica como parte da inclusão dos seus textos numa tradição cultural, uma "homenagem à literatura" que tivesse em conta as suas origens orais.

Atentemos à política de Fiama ao revisar a sua estética (re-significar ou: reconsiderar) num prefácio à primeira edição de *Homenagemàliteratura*, de 1974, a partir da premissa da reorbitação dos signos, vista anteriormente:

> Reconsiderar
>
> 1. a consciência do sujeito social psíquico
> 2. a primeira pessoa narrativa
> 3. a narração linear para a máxima leitura
> 4. o aprofundamento da personagem literária
> 5. a absoluta unicidade do Autor,
> 6. a absoluta necessidade do Autor,
> 7. o total esoterismo de cada autor no reino dos indivíduos,
> 8. a textualidade fechada e oculta.
> 9. Isto é, uma obra tão unívoca que seja maximamente opaca,
> 10. isto é, uma obra tão opaca que rejeite leituras.
>
> (BRANDÃO, 1974, p. 3)

O que se entende de *Homenagemàliteratura*, a partir desse prefácio, que também ficou de fora da *Obra Breve*, é que a opacidade outrora defendida – e que de certa forma esteve ligada às críticas em relação ao hermetismo de Poesia 61 – essa opacidade podia gerar uma univocidade na leitura. Seria como se ela obrigasse a um sentido ulterior, mais completo e uno. Mas a poesia tem o devir da ambivalência e da convivência, e embora Fiama buscasse o seu "leitor único", como dirá no poema "homenagem à literatura", nunca tinha sido o seu propósito engendrar o poema num significado a ser desvendado e, com isso, pararem as buscas. Este prefácio funciona como um manifesto literário que responde a essa questão. Uma "obra opaca", ou unívoca, ou hermética "rejeita a leitura".

A partir disso, nos bastará dizer que o volume seguinte a *Homenagemàliteratura* será a brochura *Melómana*, ou seja: "a maníaca por música, por melodia". Atentos às "bordas do texto", veremos que a advertência que abre o supracitado conjunto de poemas diz o seguinte:

> Mais do que nunca, preocupei-me com os fonemas. Por isso, ao ter consciência de que assinalam manchas visuais, tive de os fraccionar, o que me levou a alterações gráficas, de modo a que, entre a forma visual panorâmica, a forma sonora e a forma visual gráfica, houvesse correspondência. (...)
>
> O texto regista as palavras pensadas como som. Os poetas sempre sonharam que as palavras teriam a forma dos objectos.

Lisboa, Outubro, 1977

(BRANDÃO, 2008, p. 248)

Acompanhando Roland Barthes, que tinha acabado de escrever, em 1968, *A morte do autor*, Fiama desconstrói outro mito ainda, o do autor como figura unívoca, dono da voz: "a absoluta unicidade do Autor,/ a absoluta necessidade do autor,/ o total esoterismo de cada autor no reino dos indivíduos". A esse propósito, os versos do poema-título de *Homenagemàliteratura* dialogam com a presença "esotérica" de cada autor no mundo e põem em prática a teoria da imagem que Fiama sustenta em seu prefácio:

> Posso dizer que o poeta imorredouro
> é o que introduz na língua a metáfora mais densa.
> (…)
> para dizer que é a metáfora que constitui a língua pátria
> e que cada metáfora é na sua íntegra incompreensível,
> o que a torna o fundamento de toda a diferença.
>
> Que à medida que os anos e os vocábulos se acumulam
> mais incompreensível me torno para os detentores de outras técnicas
> e que só deve ler-me quem não tema reconhecer-se como leitor único.
>
> (BRANDÃO, 2006, p. 234)

Mais do que reconhecer-se como "leitor único", para ler Fiama, é preciso reconhecer a polifonia de sua literatura. Assim, cada interpretação há de ser única, já que cada um dos *hermeneutas* é singular. Ao mesmo tempo, lidamos com uma escrita que se mostra a partir de muitos prismas: ler Fiama em prosa, verso, drama ou manifesto significa ler os muitos modos que ela teve para forjar a sua teoria, ou melhor as suas teorias da imagem. Para isso, precisamos contar com múltiplos leitores múltiplos e únicos – só assim se corresponderia à complexidade do real escrita metonimicamente por Fiama Hasse Pais Brandão.

> porque ao ser real
> o descrevo hermeticamente.
>
> (BRANDÃO, 2006, p. 293)

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Walter, _____. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Obra Breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. *Em cada pedra um voo imóvel*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

_____. *Homenagemàliteratura*. Porto: Limiar editora, 1974.

CRUZ, Gastão. "Nota explicativa" In: BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Em cada pedra um voo imóvel*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

Metamorfoses n°6, Revista de Literatura. Rio de Janeiro/ Lisboa: UFRJ e Caminho, 2005.

Diário de Lisboa, 25 de maio de 1961. "Entrevista dos autores de *Poesia 61*". In: STEINBERG, Vivan. *A "fala perfeita" de Fiama Hasse Pais Brandão – um diálogo íntimo com a realidade*. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

O FENÔMENO DOS LIVROS ESCRITOS POR RETORNADOS: NARRATIVAS DOS ÚLTIMOS COLONOS PORTUGUESES QUE VIVERAM NA ÁFRICA

Flávia Arruda Rodrigues[36]

RESUMO: objetivo é mostrar como heranças da atividade colonial portuguesa podem ser encontradas em lançamentos do mercado editorial do país como *Caderno de memórias coloniais* (2009) e *O retorno* (2011), respectivamente de Isabela Figueiredo e Dulce Maria Cardoso. O artigo também discute como essas questões se articulam na contemporaneidade, em diálogo com outras formas de arte.

Palavras-chave: África; Colonização portuguesa; Isabela Figueredo; Dulce Maria Cardoso.

ABSTRACT: The aim is to show how portuguese colonial heritage can be pointed out in recent releases in the country´s editorial market, such as *Caderno de memórias coloniais* (2009) e *O retorno* (2011), respectively from Isabela Figueredo and Dulce Maria Cardoso. The article also discusses how these issues show up in contemporaneity, in dialogue with other kinds of art.

Key-words: África; Portuguese colonization; Isabela Figueiredo; Dulce Maria Cardoso.

Introdução

A grave crise econômica que a Europa vem enfrentando nos últimos cinco anos tem trazido algumas questões emergentes para o presente contemporâneo de alguns países, especialmente de Portugal. Até onde se pode perceber, uma onda revisionista tomou conta da produção cultural do país, fazendo emergir do passado colonial recente uma série de lembranças (algumas agradáveis e outras, nem tanto), propostas por artistas que se dedicam à literatura, ao cinema, ao teatro e à música, entre outras manifestações.

[36] ***Flávia Arruda Rodrigues*** é jornalista graduada pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), professora do curso de Comunicação Social da Universidade Estácio de Sá e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura, cultura e contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). E-mail: flaviaarodrigues@yahoo.com.br.

As notícias oficiais sobre cortes de verbas nos setores educacionais, de saúde ou previdência social têm sido tão frequentes quanto os da extinção ou subutilização de salas de cinema, bibliotecas e serviços públicos correlatos. O país, agora, precisa pagar a conta dos vultosos financiamentos oferecidos pela União Europeia na última década. É uma conta real, financeira, que precisa ser paga. Só que, como esse, outros saldos, estes simbólicos, estão pendentes e precisam ser quitados. E a classe artística do país está tomando essa árdua tarefa para si.

Trata-se de um ajuste de contas. A dominação portuguesa em Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné Bissau e Timor Leste ainda figura como um débito de um extrato bancário. Uma dívida que ficou mascarada no balancete durante 40 anos e que, agora, não só precisa como vem sendo renegociada. Esse enfrentamento de questões deixadas pelo passado colonial recente, do século XX, pode ser comparado ao saldo negativo que precisa ser equalizado. E o que a classe artística portuguesa tem feito é justamente a reelaboração quase psicanalítica dessas dívidas, que são traumas latentes, adormecidos, e agora aflorados pela nova crise econômica portuguesa.

Estamos falando da reencenação, especialmente de reescritura, de narrativas de cotidianos absolutamente prósperos e felizes desfrutados entre as décadas de 1930 e 1970 por famílias portuguesas que viviam nas ex-colônias controladas pelo país. Cotidianos esses que acabaram, ruíram, sumiram com o advento da Revolução dos Cravos e o fim da ditadura salazarista, a partir de 25 de abril de 1974. De forma sucinta, o que ocorreu foi o seguinte: nos anos de 1884-1885, as potências europeias da época se reuniram para acertar os termos do Tratado de Berlim, que era o redesenho do mapa da África, de acordo com seus interesses políticos e poderios econômicos. Portugal, país pioneiro nas navegações no século XV mas de histórica desarticulação política, perdeu importantes territórios nesse episódio, e se viu na iminência de efetivamente colonizar aqueles que lhes restaram.

Assim, o governo português, desde 1926 em caráter militar-ditatorial, iniciou uma política de ocupação geográfica, na qual incentivou seus cidadãos nacionais a migrarem para suas colônias. Famílias inteiras se estabeleceram nas capitais e nas regiões interioranas desses territórios, e prosperaram pelo comércio, pela extração de

minerais ou pela plantação de produtos agrícolas, especialmente café, cana-de-açúcar e algodão.

Prosperidade é mesmo a palavra. Cidades como Luanda, até hoje capital de Angola, ou a antiga Lourenço Marques, hoje Maputo, capital de Moçambique, tornaram-se réplicas de metrópoles europeias, especialmente da portuguesa, Lisboa. O minúsculo estrato social branco europeu que vivia nesses lugares, ínfimo mas poderoso se comparado à massa de cidadãos nativos com pouquíssimos ou absolutamente nenhum direito constitucional garantido, nadava e jogava tênis em elegantes clubes, comia fartas refeições, bronzeava-se em maravilhosas praias e cuidava de seus jardins, enquanto os patriarcas dirigiam-se aos escritórios, minas e plantações para produzirem os insumos econômicos que garantiam a sobrevivência do colonialismo português.

Um dos paradoxos com o qual Portugal está tendo que lidar na atualidade é que a pujança econômica veio a partir da exploração da mão-de-obra negra local, à custa de violência física e psicológica, em regime de trabalho semiescravo. Outro é que esses cidadãos portugueses brancos, uma vez expulsos de volta a Lisboa entre 1974 e 1975, ao fim do regime militar e dos processos de independência na África, passaram a ser tratados como cidadãos de segunda classe.

1.O retorno forçado dos colonos portugueses a Lisboa na década de 1970

O retorno dos cidadãos nacionais portugueses a Lisboa ocorreu a partir de 25 de abril de 1974, data da Revolução dos Cravos, quando efetivos do exército português tomaram a zona central de Lisboa com a finalidade de depor o governo ditatorial que se mantinha no poder havia 48 anos. O Movimento das Forças Armadas (MFA), como era conhecido, foi liderado por um grupo de capitães descontentes com os rumos da política nacional portuguesa, o alto custo de manutenção de tropas em terras extracontinentais, a impossibilidade de progressão na carreira militar e as crescentes baixas de soldados e oficiais, mortos ou mutilados em conflitos, àquela altura insustentáveis, que perduravam desde 1961, ano em que começaram as chamadas Guerras Coloniais (deflagradas em Angola, a partir do episódio conhecido como Tomada do Paquete Santa Maria, liderado pelo oficial militar dissidente e escritor Henrique Galvão).

O período entre o fim da ditadura portuguesa e as datas de declaração de independência dos países que viriam a ser ex-colônias foi decisivo para os cidadãos nacionais que haviam optado por viver em territórios que, até então, eram considerados portugueses. Eram centenas de milhares, uma vez que o Estado Novo incentivara a migração populacional, no início do século XX, a fim de ocupar áreas ociosas (no entender do governo central) e cumprir tratados da Conferência de Berlim (1884-1885) que, uma vez não respeitados, haviam sido responsáveis pela perda, para o Reino Unido, de gigantescos territórios no Sul da África, em 1890.

A retirada repentina da administração colonial portuguesa e o acirramento das tensões políticas provocadas tanto pelos processos de transição democrática quanto pelo sentimento de revolta das populações locais por séculos de opressão e expropriação forçaram a saída imediata de cerca de 500 mil portugueses que, sem alternativa, tiveram que embarcar de volta para Lisboa, deixando para trás empregos, imóveis, dinheiro, bens materiais e objetos pessoais como automóveis, joias, roupas, fotografias e outras peças de uso cotidiano, além de amigos e familiares que perderam suas vidas em represálias ou emboscadas.

Moçambique, por exemplo, foi declarado independente de Portugal em 25 de junho de 1975. Angola, em 11 de novembro do mesmo ano. Só a partir dessas datas, por exemplo, foram consideradas válidas as nacionalidades desses países. Nesse interregno iniciado pela Revolução dos Cravos, as centenas de milhares de portugueses que viviam nesses territórios tiveram que optar entre ficar, tornando-se um cidadão do país recém-constituído assim que a nacionalidade fosse reconhecida internacionalmente, ou voltar para a metrópole.

No entanto, as circunstâncias políticas alcançaram tal ponto de criticidade que, nos últimos dias que precederam as independências (especialmente a de Angola, a colônia mais rica entre as circunscritas nos domínios portugueses), estabeleceu-se uma ponte aérea emergencial entre os aeroportos locais e o de Lisboa, na qual foram incluídos dezenas de aviões emprestados por países participantes da Organização do Tratado do Atlântico Norte (Otan), em particular, dos Estados Unidos.

Uma vez no poder, em Lisboa, após a Revolução dos Cravos, o Partido Comunista Português, ansioso por dar novos rumos à democracia portuguesa após a

intervenção militar, passou a proceder como se a ditadura e as décadas de governo estado-novista não houvessem existido, o que acabou forçando o esquecimento, ou a tentativa de apagamento de parte da história portuguesa ligada a forças políticas conservadoras. Essa situação perdurou por cerca de 40 anos, até que a geração dos filhos de ex-colonos portugueses chegasse à maturidade e, principalmente, sentisse a necessidade de dar respostas a um momento de crise econômica, que é o que vem acontecendo nos últimos anos.

No contexto internacional, hoje, Portugal é, em sua totalidade, visto pelas potências econômicas como um país de segunda classe, bem como o são Irlanda, Grécia e Espanha. Não por acaso, são conhecidos como PIGS (porcos, via suas iniciais em inglês). Só que esses últimos 40 anos trouxeram não somente o fim da ditadura salazarista e o aprendizado da vida em caráter democrático, mas a maturidade de uma segunda geração de portugueses não tão conectada com o passado colonial e, justamente por isso, menos carregada de culpa histórica. Integrantes de uma geração que hoje está com 47, 48 ou 49 anos, e que, à época da Revolução dos Cravos, tinham 9, 10 ou 11 anos, são os atuais autores de livros, peças de teatro e filmes que vêm revendo essas experiências do passado histórico recente.

Essa perlaboração dos traumas da perda de patrimônio e da morte violenta de amigos e parentes, traz também pistas, indícios de questões que, para quem está de fora como eu, uma pesquisadora brasileira, devem ser apontados. Pelo menos um deles é a relação dúbia e paradoxal que os portugueses brancos mantiveram e, em certo sentido, ainda mantêm com as populações negras nativas (na medida que não a percebem e a prolongam).

2. Os livros escritos por filhos dos colonos portugueses

A reboque da atual crise econômica europeia, à qual somente Alemanha e França parecem ter condições de enfrentamento, a cena cultural portuguesa, inclusive a literária, tem produzido uma grande quantidade de narrativas que reescrevem a presença de cidadãos nacionais em territórios africanos, no século XX, e discutem reverberações

de marcas históricas ainda hoje perceptíveis se analisadas como continuidades e não como interrupções.

A enfática acolhida dada pelo público leitor a essas obras, manifestamente notada pelos vultosos números de vendagens dos títulos, e a contundente repercussão positiva obtida por *O retorno*, da escritora Dulce Maria Cardoso, aclamado por vários críticos como o primeiro romance de fôlego sobre o tema da volta emergencial de cerca de 500 mil portugueses das ex-colônias para Lisboa, entre 1974 e 1975, dão indícios de que o debate público é uma resposta ao que Nietszche chamou de emergência.

Nesse caso, a necessidade sentida por uma geração de escritores nascida no início da década de 60 de enunciar outro período da História portuguesa marcado pela perda de familiares, amigos, e de seus próprios lares e bens materiais, deixados para trás às pressas quando eles próprios tinham idades entre 10 e 15 anos e eram economicamente dependentes dos pais. Eram, portanto, dependentes de seus pais e não vivenciaram os acontecimentos de forma direta, mas de maneira secundária.

Cadernos de memórias coloniais, de Isabela Figueiredo, é um breve livro editado pela Angelus Novus. No fim de 2009, ano de seu lançamento, alcançava a terceira edição. Hoje, está praticamente esgotado em Portugal, sendo realmente difícil encontrá-lo à venda em uma livraria, no país. Uma vez tendo-o nas mãos, o leitor, de saída, é informado na segunda capa de que "Isabela Figueiredo nasceu em Lourenço Marques em 1963 e veio para Portugal, com a vaga de retornados, em 1975. Este é seu segundo livro, depois de Conto é como quem diz, publicado em 1988. Nunca voltou à África". Após passar pelas 136 páginas de narrativa, o leitor encontra material autobiográfico da autora. São postagens do *blog* de Isabela Figueiredo, uma entrevista com a autora, além de dez livros, cinco datas e cinco lugares recomendados por ela. São textos que dialogam com o conteúdo de seu livro.

A escrita de Isabela Figueiredo é veloz. Seus capítulos, escritos em forma diarística, raramente ultrapassam três páginas de extensão. Apesar de confrontar-se com a figura de um pai durante todo o texto, é ao seu que a autora dedica o trabalho.

> Os desterrados, como eu, são pessoas que não puderam regressar ao local onde nasceram, que com ele cortaram os vínculos legais, não os afectivos. São indesejados nas terras onde nasceram, porque sua presença traz más recordações.
>
> Na terra onde nasci serei sempre a filha do colono. Haveria sobre mim essa mácula. A mais que provável retaliação. Mas a terra onde nasci existe em mim como mácula impossível de apagar. Persigo oficiais marinheiros que trazem escrita, na manga do casaco, a palavra Moçambique! (FIGUEIREDO, 2009, p.133)

Segundo Calafate Ribeiro, a dissolução desses nódulos (se assim os podemos chamar), só poderá ser realizada de forma eficaz se feita pelos filhos daqueles que protagonizaram o trauma – que é exatamente o que vem acontecendo no cenário português com o surgimento desse novo tipo de escrita literária. São esses narradores, eleitos a partir das escolhas dos autores desta geração que, através da *persona* de uma criança ou de um jovem (o que é um fenômeno bastante frequente), reconstroem e reelaboram um mundo que também lhes pertenceu – embora tenha pertencido, primordialmente, a seus pais, agentes da História.

Sentindo-se à vontade para lidar com culpas coloniais, justamente por não terem sido aqueles que obedeceram a ordens administrativas da metrópole ou usaram de violência física, verbal ou psicológica contra ninguém, esses escritores e seus personagens são aqueles que podem elaborar um discurso e trazê-lo para que sua própria geração o vivencie, legado este que será deixado, também, para as seguintes. No caso da geração anterior, a construção de qualquer narrativa semelhante parece ter sido (como continua a ser, para os que estão vivos) um fardo por demais pesado ou mesmo impossível de ser realizado. É significativo, como afirmei, que esse gesto possa ser diagnosticado num momento de profunda crise econômica e, em certa medida, institucional, nos âmbitos do Estado português e da União Europeia.

> Neste aspecto, *Caderno de memórias coloniais* alinha-se portanto não nos da geração de retornados ou ex-combatentes – o título não o permitiria desde logo – mas nos da geração de netos que Salazar não teve: a geração dos filhos da Guerra Colonial, os filhos da ditadura, os filhos dos retornados, aqueles que têm uma memória própria, mas de criança, dos eventos que levaram ao fim do império português em África, ou pós-memórias já, ou seja, aqueles que não têm memórias próprias destes eventos, mas que cresceram envoltos nessas narrativas sem serem delas testemunhas. Memórias, pós-memórias que coincidem com o despertar para a vida, com descobrir o mundo para além da

> hipotética casa familiar protegida, com o descobrir da diferença etnicamente marcada, com a diferença social habilmente construída. (RIBEIRO, 2010)

A repercussão crítica de *O retorno* e a aclamação do livro como o primeiro romance literariamente sofisticado (principalmente pela imprensa portuguesa, mas também pela brasileira, uma vez que ganhou amplo espaço em suplementos literários) foram os motivos que me chamaram a atenção e motivaram esta breve reflexão. Lançado em 2011, *O retorno* é a narrativa feita em primeira pessoa por Rui, um garoto de 15 anos que é levado às pressas de volta para Portugal, na iminência da independência de Angola, no final de 1975.

Em meio à revolta popular, ele é embarcado num avião que retornará a Lisboa. Vai em companhia da mãe, que tem Alzheimer e inspira cuidados médicos, e da irmã mais velha. O pai, que tenta até o último instante manter uma atmosfera de tranquilidade dentro de casa, em Angola, enquanto a família janta à mesa, se vê na emergência de interromper a refeição e levar a família ao aeroporto. É ajudado pelo tio, um militar português que deserda a tropa e se junta à milícia local (e que, mais adiante no livro, assume sua homossexualidade).

Interpelado no portão por um grupo de nativos negros armados sobre um jipe, o pai de Rui acaba vítima de uma emboscada. Durante toda a narrativa, o jovem sustenta a versão, tanto para ele quanto para a mãe e a irmã de que o pai (entendido também como a nação portuguesa) está vivo(a) e que irá encontrá-los a qualquer momento no hotel no Estoril no qual a família foi acomodada.

Embora o hotel seja de luxo, não há conforto algum nas acomodações providenciadas pelo Instituto de Apoio ao Retorno dos Nacionais (IARN), uma sigla a que Rui é logo apresentado e que será recorrente no livro. Como de fato ocorreu em 1975, em Portugal, não há lugar para acomodar 500 mil pessoas chegadas à capital de uma só vez. Os hotéis foram as únicas opções de hospedagem para a maior parte dos portugueses, já que muitos não tinham família em Portugal ou, se tinham, eram rejeitados pelos parentes.

A narrativa de *O retorno* retrata a adolescência de Rui, em sua descoberta do mundo, na sua alteridade, diferença e injustiça, e também sua abertura para o cinema, a

música, o amor e a sexualidade. Da mesma forma, fica clara para o leitor que se trata de uma descoberta dos traços distintivos entre a metrópole e as colônias e da sua identidade fraturada de cidadão nacional português.

Rejeitado pelas moçoilas loiras da metrópole que tenta paquerar (com as quais só havia travado contato por meio do pôster da *pin-up* que ficava em seu quarto), Rui circula pelo que, agora, é uma subclasse de portugueses excluída em seu próprio país. Na escola, não é chamado pelo nome pelos professores – eles só se referem a ele pelo número de chamada ou pela palavra "retornado". Estranha as vestimentas acinzentadas das pessoas nas ruas e não se adapta aos humores locais. Faz amizade com desiludidos veteranos de guerra, também retornados, que querem abrir os contêineres e se apossar dos poucos bens que alguns conseguiram trazer de suas antigas casas nas metrópoles. Porém, Rui aprende que esse é seu novo mundo, e é nele que precisará se mover dali por diante:

> Há muita gente de Moçambique aqui no hotel mas os de Angola quase não se dão com os de Moçambique. Os de Moçambique têm a mania que viviam na pérola do Índico e usam palavras em inglês, chamam boys aos miúdos pretos e dizem que moravam em flats, falam de monhés e de chinas. A D. Suzete do 310 é moçambicana e está sempre a fritar chamuças no quarto, o corredor fica todo a cheirar fritos, a directora qualquer dia expulsa-a. Às vezes os de Angola e os de Moçambique desentendem-se acerca de qual era a melhor colónia, as outras colónias quase não contam. Quando o pai chegar vai defender Angola tão bem que os de Moçambique nunca mais abrem a boca. Gosto de ouvir os de Moçambique falarem dos Dragões da Morte, das machambas, do ataque ao posto administrativo do Chai, do hotel Polana. Não consigo perceber porque é que discutem tanto qual era a melhor colónia se já perdemos as duas. Quer dizer, Angola ainda é nossa mas só até o dia 11 de Novembro. (CARDOSO, 2011, p.88)

A violência é uma marca da colonização portuguesa nos vários locais em que ela se estabeleceu, inclusive em terras africanas como as de Angola. No oitavo e último volume do extenso compêndio *História Geral da África*, Jean Suret-Canale e A. Adu Boahen (também coordenador dos artigos deste tomo), no capítulo "A África Ocidental", comentam que o processo de independência das colônias portuguesas se deu por uma via "longa, violenta e sangrenta" e que as raízes para tal fenômeno devem ser buscadas nas práticas da ação colonial do país, bem como na natureza dos movimentos nacionalistas. Suret-Canale e Boahen consideram que Portugal, como a França, não considerava que colônias fossem territórios conquistados, mas províncias além-mar.

Se, por um lado, a França renunciou a ações repressivas e violentas já a partir dos anos 1940, tentando uma solução pacífica para os processos emancipatórios por meio de soluções diplomáticas negociadas em mesas-redondas, Portugal reafirmou sua ação militar nas colônias até quando pôde, de forma a manter, por todos os meios, a integridade do que concebia como seu território.

Outro aspecto dos processos de emancipação política na África foi o que os autores denominaram "subimperialismo", ou seja, em razão da dependência estrangeira de Portugal e da falta de investimentos em infra-estrutura nas colônias, equipamentos como estradas ou linhas de ferro apresentavam qualidade muito inferior à de seus vizinhos colonizadores. As colônias portuguesas carregavam o estigma do que os autores classificam como "o mais atrasado colonialismo", associado a uma fachada assimilacionista que disfarçava a mais brutal discriminação.

Nesse sentido, creio ser importante a enunciação de perguntas a respeito do Hoje de Portugal, e em que medida tal discussão (que, em última instância, é sobre o colonialismo português) pode ser importante nesse ambiente de crise institucional que o país atualmente atravessa. Enfim, por que falar disso AGORA?

São necessárias considerações a respeito dessa ideia de "agora". Em primeiro lugar, é preciso dizer que não se trata unicamente do tempo presente. Não entendo o atual momento (de Portugal) somente como uma circunstância cronológica, como o termo poderia sugerir, mas como uma abertura para a elaboração de formulações que permitam revisitar o passado histórico do país, situando-o na geopolítica mundial.

3.Na contemporaneidade de Agamben

Trago, aqui, Giorgio Agamben, que, em seu ensaio *O que é contemporâneo?*, usa a imagem de uma constelação para falar desse caráter fugidio do presente. Agamben assinala que o contemporâneo se assemelha à velocidade da luz cruzando a escuridão do universo: a rapidez inimaginável com que o brilho das estrelas chega até nós, cruzando distâncias sobrehumanas, é a mesma que faz a galáxia se afastar da Terra. Isso quer

dizer que, da mesma forma que temos contato com a luz, jamais poderemos realmente nos aproximar dela. Assim é, também, para ele, o conceito de contemporâneo.

Oficialmente encerrada em 1974, com a Revolução dos Cravos, a empreitada colonial portuguesa pode ser entendida como uma dessas galáxias de Agamben. Um desses pontos luminosos que os cidadãos portugueses precisam tentar tocar de tempos em tempos, especialmente em momentos de iminência, como o atual, em que o ambiente parece estar aberto a todo tipo de reinterpretação. As artes frequentemente se imbuem dessa função. Um exemplo recentíssimo é o primeiro filme de ficção do cineasta luso-brasileiro Sérgio Tréffaut, *Viagem a Portugal* (2011). A produção cinematográfica, exibida no Brasil pela primeira vez no Festival do Rio deste ano, ilustra, na minha opinião, a contínua interferência do passado colonialista português na iminência atual, que é de crise institucional na crise europeia.

A narrativa do filme de Tréffaut se passa no setor de imigração do Aeroporto Internacional de Faro, na cidade portuguesa de mesmo nome, localizada na região do Algarve. É lá que, no dia 31 de dezembro de 1997, desembarca Maria, uma cidadã ucraniana (interpretada pela atriz portuguesa homônima Maria de Medeiros). Bem vestida e maquiada, porém sem dinheiro e sem o menor conhecimento da língua portuguesa, ela tenta passar pelo serviço de imigração, explicando aos oficiais que pretende encontrar o marido, Grégoire, um senegalês que vive em Lisboa (personagem interpretado pelo ator Makena Diop).

Grego, como Maria o chama, é um médico negro que, por causa de dificuldades financeiras em seu país, imigrou para Lisboa a fim de trabalhar como operário nas obras da Expo 1998. Uma das provas que Maria traz em sua bagagem (totalmente revistada, assim como ela própria, que sofre todo tipo de humilhação) é, justamente, um apanhado de fotografias de Grégoire no canteiro de obras. Os oficiais insistem para que Maria, que também é médica, não mais retorne ao seu país de origem, já que não há mais voos naquela semana, mas à Rússia (para eles, trata-se do mesmo destino, o que aumenta a revolta da personagem). O contraste entre as peles branca de Maria e negra de Grégoire fica marcado pela fotografia em preto e branco, dirigida pelo brasileiro Edgar Moura, que se inspirou no cinema *noir* italiano dos anos 1950.

A intransigência e a arrogância dos funcionários do setor, especialmente da chefe da imigração, ficam mais do que evidentes para o público que assiste ao filme e dão termo de comparação com o que terá sido a relação dos colonizadores portugueses com os indivíduos africanos. *Viagem a Portugal* permite, assim, que nos aproximemos da estereotipação que alguns cidadãos portugueses ainda fazem dos indivíduos negros provenientes (ou não) de suas ex-colônias africanas, bem como da nova realidade vivida pelo setor de imigração portuguesa em geral: agora, com o afluxo de migrantes oriundos de países que ora compuseram a antiga Cortina de Ferro, como ex-União Soviética e Europa do Leste.

Debater os mecanismos de funcionamento do colonialismo português na África, principalmente no século passado, quando a atividade foi um dos pilares (senão o único) da sustentação econômica portuguesa, é também localizar lugares de enunciação dos quais se possa perceber resíduos do passado. E discutir o que é possível fazer com eles.

Conclusão

É, portanto, sobre essa modalidade de escrita que me dedico. Partindo destes livros, *Caderno de memórias coloniais* e *O retorno*, detenho-me na análise da escrita desses autores, os filhos de retornados que assumem seu lugar de fala para reelaborar e reescrever memórias, algumas duras, de acontecimentos dos quais receberam influência indireta ou foram coadjuvantes. Por isso, relaciono esse acontecimento literário com o momento sócio-econômico-político de Portugal, tentando fazer conexões entre essas formulações pela via da escrita e manifestações semelhantes em outras artes.

Observo, ainda, o surgimento e a recepção dos novos textos não só em Portugal, mas no Brasil, já que um dos desdobramentos da crise europeia é a extensão das atividades das editoras portuguesas ao mercado brasileiro. Se estratégias têm sido usadas para conquistar o leitor luso, e se lá a aceitação desses livros é uma realidade (pelo menos numericamente) incontestável, é preciso saber que conexões o receptor brasileiro, que supostamente não está familiarizado com o passado recente português, fará a partir da leitura de tais livros.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios.* Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Editora da Unochapecó, 2010.

CARDOSO, Dulce Maria. *O retorno.* Lisboa: Edições Tinta da China, 2011.

FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais.* Coimbra: Editora Angelus Novus, 2009.

MAZRUI, Ali. WONDJI, C. *História geral da África: África desde 1935.* Volume VIII. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Margarida Calafate Ribeiro sobre "Caderno de memórias coloniais. In: http://angnovus.wordpress.com/2010/02/18/margarida-calafate-ribeiro-sobre-«caderno-de-memorias-coloniais». Acesso em 25.abr.2010.

Viagem a Portugal. Dir.: Sérgio Tréffaut. Portugal, 2011. 75'. Trailer disponível em www.viagemaportugal.net. Consulta em 22 nov. 2011.

HELDER MACEDO, PERSONAGEM DE *NATÁLIA*

Gregório Foganholi Dantas[37]

RESUMO: Em *Natália* (2009), de Helder Macedo, a protagonista relata as etapas da investigação sobre o seu passado, motivada por um desconhecido escritor, muito semelhante a Helder Macedo, o autor de *Partes de África*. Deste modo, é estabelecido um produtivo debate metaficcional e uma reavaliação de temas e procedimentos dos romances anteriores de Macedo.

PALAVRAS-CHAVE: Helder Macedo; Romance Português; Metaficção.

ABSTRACT: In Helder Macedo's *Natália* (2009), the protagonist relates the stages of the investigation into her past, motivated by writer unamed, very similar to Helder Macedo, the author of *Partes de África* (1991). Thus, a productive metafictional debate is established, and a reevaluation of subjects and procedures of the previous Macedo's novels.

KEYWORDS: Helder Macedo; Portuguese Novel; Metaficcion.

O primeiro romance de Helder Macedo, *Partes de África* (1991), é narrado por um personagem chamado Helder Macedo, que como o autor empírico é um catedrático do King's College, viveu com sua família em diferentes partes da África, já foi Secretário de Estado da Cultura e, em Londres, funcionário da BBC e do Consulado brasileiro. Localizado sob a tênue fronteira entre ficção e memorialismo, *Partes de África* poderia ser definido como um "romance autobiográfico", e se enquadra nos casos de "indefinições genológicas" que a crítica portuguesa Ana Paula Arnaut localizou no romance português pós-modernista, fenômeno que não está, obviamente, circunscrito a Portugal.

No caso de Helder Macedo, porém, é preciso compreender algumas particularidades: o recurso à forma memorialística possui correspondência no discurso histórico: a narrativa macediana, via de regra, está estabelecida entre dois pólos, o discurso historiográfico e o ficcional, aparentemente opositivos, mas que se contaminam até a indistinção. Neste sentido, os personagens são — para se usar uma expressão cara ao romance seguinte, *Pedro e Paula* — "metáforas da história", ou seja,

[37] Professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

espelham em certa medida a história recente do país, a dos estertores do Império. Escrever sobre a história pessoal desses personagens, fragmentada e só apreensível através dos caprichos da memória, é também, e necessariamente, uma forma de escrever sobre a igualmente inverossímil história de Portugal. Relação não isenta de conflito, na medida em que os personagens, sob a força das circunstâncias históricas que os cercam, lutam por uma dupla emancipação: contra tais circunstâncias e contra o capricho de um narrador em crise com seu ofício, impactado pelos impasses da ficção contemporânea.

Não se trata, portanto, e apesar do disfarce, de uma autobiografia. Se, por um lado, a narrativa apresenta, como queria Philipe Lejeune, a identificação entre autor, narrador e personagem principal, em contrapartida o narrador exibe continuamente os artifícios de seu texto, deslegitimando qualquer estatuto autobiográfico. Em outros termos: o autor estabelece o pacto autobiográfico para rompê-lo em seguida, através de comentários que enfatizam o caráter ficcional da narrativa, referências intertextuais, a sobreposição de gêneros textuais diversos e o esboço de uma teoria narrativa para a composição do livro. Além disso, o texto macediano é estruturado por oposições, antíteses e quiasmos, que desestabilizam o sentido de cada assertiva. Debatendo seus limites, a ficção carrega a consciência de sua própria impossibilidade.

De livro a livro, os temas e procedimentos persistem, sempre redimensionados. Há, contudo, sob esse tema principal — a relação entre história, memória e ficção —, um movimento bastante claro, o do gradual apagamento da voz do narrador Helder Macedo, enquanto os personagens vão, cada vez mais, reivindicando sua própria voz. Simula-se, na diegese, a progressiva independência do personagem em relação à autoridade do narrador.

Se em *Partes de África* as personagens eram construção de um narrador caprichoso e autoritário, em seu romance seguinte, *Pedro e Paula* (1998), o narrador Helder Macedo passa a ser uma testemunha da história principal, protagonizada pelos gêmeos que dão título ao livro. É elaborado um discurso de emancipação da personagem feminina, cuja independência representa também, no plano da narrativa, a subversão das amarras do romance realista tradicional. A forma contestadora espelha a libertação dessa mulher que olha para o futuro (incerto) de Portugal pós Revolução dos Cravos. Em *Vícios e virtudes* (2000), Macedo é ainda o narrador-testemunha, mais uma vez encantado pela misteriosa personagem feminina, Joana; esta personagem, porém,

está absolutamente emancipada, e domina não apenas seu próprio destino, como também as versões possíveis de sua vida, tornando-se ficcionista de si mesma.

Em certa medida, cada romance de Macedo debate e reavalia as premissas do romance anterior. Esse olhar reavalitivo é bastante evidente em *Vícios e virtudes*, que emula a forma romanesca de *Pedro e Paula* para então negá-la, ou descobri-la imperfeita. O narrador Helder Macedo, seduzido pela misteriosa Joana, pretende transformá-la em uma *metáfora da história*, como fizera no romance anterior com os gêmeos; chega a tentar reescrever o seu modelo anterior de romance histórico nos capítulos 2 e 3 de *Vícios e virtudes*. Joana, porém, se recusa a ser um personagem de Macedo e, narrando versões alternativas de si mesma, desaparece, sem se submeter à escrita de outrem: o projeto do narrador Helder Macedo fracassa, enquanto o autor Helder Macedo mais uma vez ludibria o leitor, rompendo suas expectativas, frustrando sua confiança no personagem homônimo e na própria forma romanesca, incapaz de recupar a história em sua totalidade, ainda que em forma de ficção. Joana é maior do que o livro, está para além do texto.

Em *Sem nome* (2005), o narrador Helder Macedo desaparece, mas as questões metaficcionais dos romances anteriores se fazem notar em diferentes personagens, e metaforizada em outras esferas do enredo. Ainda assim, seu personagem não desaparece de todo. Afinal, não pode ser outro o escritor residente em Londres, escritor e professor do King's College que estava no Brasil em 11 de setembro de 2001, e cujo narcisismo impede de perceber, de imediato, a gravidade do que assistia pela TV naquela manhã. Trata-se de uma aparição quase anedótica, que parecia encerrar um percurso de gradativa decadência: agora esse professor assiste atônito aos eventos históricos, sem escrevê-los, ou melhor, sem metaforizá-los na ficção.

À medida que o figura de Helder Macedo se afasta, a personagem feminina emancipa-se. Júlia, de *Sem nome*, investigando a vida de uma desaparecida política — quase um duplo seu, tamanhas as inverossímeis semelhanças entre as duas —, escreve um texto (um futuro romance?) que, sem chegar à inacessível verdade, termina por metaforizar a história recente de Portugal e a servir como um processo de amadurecimento para a escritora.

E finalmente, em *Natália* (2009), pela primeira vez, uma personagem assume a narração da história. Trata-se de um diário, redigido pela personagem do título, no

intervalo de alguns anos. Não tendo conhecido os pais, mortos na clandestinidade, Natália foi criada pelos avós. A redação de um diário é um veículo encontrado pela personagem para iniciar um processo de investigação sobre o seu passado. A sugestão parte de um escritor que conhecemos bem:

> 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. Ou seja: vou tentar seguir o conselho de um escritor que entrevistei há já algum tempo, na última entrevista que fiz na televisão. Evitar pomposidades que teriam sido a minha tendência natural de menina formada em letras. E que foi como tinha começado, antes de apagar tudo e voltar à página em branco. Que é como quem diz, ao vidro branco na esquadria azul do computador (MACEDO, 2009, p. 11).

Ainda que nunca seja nomeado, descobrimos logo que o escritor que aconselha Natália é Helder Macedo, o autor de *Partes de África*, personagem que ocupa um papel de destaque, dividindo com o avô a função de "mestre literário" para a jovem diarista.

Opera-se, assim, um movimento oposto ao desenhado até então: mesmo quando elaborada uma personagem totalmente emancipada, com uma voz narrativa própria, o personagem Helder Macedo, ridicularizado no romance anterior, agora retorna, ainda que à distância, tutelando os passos da futura escritora, e personificando muitas das questões narrativas dos livros anteriores, como a questão da emancipação de suas protagonistas:

> O que mais gosto nos romances dele é que trata as personagens como se fossem gente de quem não sabe tudo. A dar-lhes a possibilidade de escolhas próprias. A deixar-lhes um futuro inconclusivo, para ser preenchido fora do livro (MACEDO, 2009, p. 18).

Logo se vê: essas palavras bem poderiam ter sido proferidas por aquele narrador chamado Helder Macedo, de *Pedro e Paula* e *Vícios e virtudes*, e a caracterização do escritor não nomeado parece vir de encontro à imagem que se temos, para usar o termo de Umberto Eco, do *autor implícito* Helder Macedo: sua obra exige releituras, que lhe

revelam novas dimensões; tanto seus textos quando seu comportamento pessoal escapam da obviedade, e rompem as expectativas do leitor; sua literatura alia, de modo insolúvel, fato e imaginação; e, sobretudo, o escritor é daqueles que "conseguem fazer parecer que as coisas que acontecem às suas próprias personagens não tinham sido decididas antes" (MACEDO, 2009, p. 17).

À parte o caráter laudatório da descrição desse escritor (que por vezes beira o constrangimento, como no comentário sobre sua jovialidade[38]), sugere-se que Macedo esteja aqui, e mais uma vez, estabelecendo um diálogo com os seus próprios princípios de composição. Segundo Teresa Cristina Cerdeira,

> a noção que ali se discute seria mais ou menos essa: para escrever romances será preciso esquecer-se de si e escrever como uma personagem de si própria, o que constitui a base estratégica da escrita do autor-personagem e, como sabemos, a lei maior da escrita do autor empírico Helder Macedo (CERDEIRA, 2009, p. 245).

Se em *Vícios e virtudes* Macedo incorporava um modelo literário do romance anterior, para ao final demonstrar a impossibilidade desse modelo, agora ele mantém o paradigma de sua ficção representado na figura desse escritor fantasmático, que personifica o narrador dos romances anteriores e, por extensão, a imagem que nós, leitores, construímos, para usar os termos de Umberto Eco, do *autor implícito* Helder Macedo.

Resta saber: Natália redigirá seu diário, sua narrativa, como Helder Macedo o faria? Em entrevista recente, o autor enfatizou que uma das dificuldades na redação de *Natália* foi buscar um estilo cuidadosamente "descuidado", algo apressado, que representasse com maior rigor o percurso de uma diarista em busca de seu estilo (cf. TUTIKIAN, 2010, p. 125). Mas mesmo esse processo de aprendizado — e a própria ideia do diário — é sugerido pelo personagem escritor, sem nome.

[38] Talvez pudéssemos atribuir esse aspecto à ingenuidade da jovem Natália, um personagem bastante impressionável, e carente de uma figura paterna/materna, buscada em cada um de seus relacionamentos.

Deste modo, Macedo estabelece um debate com seus próprios meios de composição, na medida em que os imperativos de sua obra são tomados como modelares para a jovem Natália. A questão é: a ficcionalização de Macedo no universo da diégese responde a uma revisão crítica de sua obra? Ou se afirma como modelo a ser seguido, do qual nem a personagem nem o autor conseguiram se afastar?

Vejamos. As questões metaliterárias são as mesmas: os fatos históricos são postos em dúvida, seja por causa dos limites do ponto de vista e da subjetividade da narradora, seja porque as versões que lhe chegam são essencialmente contraditórias. Além disso, e apesar do estilo "descuidado", a prosa de Natália guarda muito do estilo macediano, como se nota na recorrência de antinomias, bem como no uso do condicional e nas calculadas referências intertextuais:

> Se a minha intenção ao escrever isto fosse fazer literatura à custa da história dos meus pais, começaria logo por misturar poetas. Poderia dizer, por exemplo, que se vivia naquele tempo num engano d'alma ledo e que a fortuna não deixou durar muito (...) (MACEDO, 2009, p. 12).

A referência a Camões, bem como ao procedimento de ficcionalizar a história da família, indicam continuidade do projeto iniciado em *Partes de África*, o de sempre misturar "factos e ficções", de modo que "nunca era fácil distinguir o que era o quê" (MACEDO, 2009, p. 29). Da mesma maneira que em *Partes de África* se sobrepunham fragmentos de textos de diferentes naturezas, em *Natália* são histórias de sonhos e lendas brasileiras, contadas pelo avô, que se intercalam às entradas do diário. São dois discursos opostos, de estatutos diferentes: o diário é datado, cronológico, supõe linearidade e historicidade; já o sonho não possui data ou cronologia determinada e, miticamente, é reencenado ritualmente. Nenhum dos dois registros possui primazia sobre o outro, e terminam por se equiparar no conjunto da narrativa e na demanda pela identidade de Natália. Entre nossos rastros históricos, balizando-os, estão os mitos.

Além disso, também como em seu romance de estreia, Macedo disfarça um romance sob a forma de um texto memorialístico, dessa vez o diário. Segundo Lejeune, o diário, nos dias de hoje, teria o poder de "compensar a pulverização e despersonalização da vida social":

> Desde a Antiguidade, no Ocidente, assistimos a uma progressiva individualização do controle da vida e da gestão do tempo. É o que já se chamava antigamente de "foro íntimo", bela expressão que designa a

> passagem de uma jurisdição externa e social (fórum) a um tribunal puramente interior e individual, o da consciência. O desenvolvimento atual do diário corresponde talvez a essa delegação de poder: cada indivíduo tem de administrar a si mesmo, com seu próprio setor de contenciosos e seus próprios arquivos (LEJEUNE, 2008, p. 259).

Escrever, para Natália, é organizar esse foro íntimo, em que os réus são seu avô e seus pais. E cujo objetivo é investigar sua própria identidade. Quem é ela? Uma moura, como diz o poema de Florbela Espanca, referido continuamente na narrativa? Ou realmente a filha portuguesa de um casal de guerrilheiros? Seu convencimento por essas ou outras identidades possíveis é, indiscutivelmente, uma decisão íntima. Que, de certa forma, funda-se no estabelecimento de uma memória. Mais uma vez recorrendo a Lejeune:

> A anotação quotidiana, mesmo que não seja relida, constrói a memória: escrever uma entrada pressupõe fazer uma triagem no vivido e organizá-lo segundo eixos, ou seja, dar-lhe uma "identidade narrativa" que tornará minha vida memoriável. É a versão moderna das "artes da memória" cultivadas na Antiguidade. O diário será ao mesmo tempo arquivo e ação, "disco rígido" e memória viva (LEJEUNE, 2008, p. 262).

O diário é o registro de uma identidade em construção. Vale lembrar que o próprio nome da personagem, Natália, é inventado pelo homem que a salvou da morte, e foi aceito naturalmente pela família. Desse modo, ela perde, como indicou Teresa Cristina Cerdeira, o "gesto inaugural que funda toda a identidade": o seu nome (CERDEIRA, 2009, p. 245). De modo que assumir seu nome fictício é assumir-se, ela própria, uma ficção. A questão está em controlar o discurso que funda essa identidade, ou seja, controlar através da escrita os rastros dessa história. De novo, Lejeune:

> [quando eu escrever um diário] Terei um rastro atrás de mim, legível, como um navio cujo trajeto foi registrado no livro de bordo. Escaparei desse modo às fantasias, às reconstruções da memória (LEJEUNE, 2008, p. 261).

Em Helder Macedo, não se trata exatamente de se fugir das fantasias, mas de ser tornar responsável pela sua elaboração, e pela criação e estabelecimento dos rastros. Para Joana, Júlia e Natália, a palavra representa independência e controle sobre sua própria história. No caso de Natália, porém, é preciso pôr fim ao diário: "Mas quando é que um diário termina? E quando é que um romance não é um diário?", ela se pergunta

(MACEDO, 2009, p. 132). Se esse gênero memorialístico não possui formalmente um fim, podendo se manter, no limite, até a morte de seu autor, Natália decide, findo seu percurso pessoal, apagar seus registros, gesto aparentemente intempestivo, mas na verdade emancipatório.

Leitora atenta dos romances macedianos, Maria Lúcia dal Farra acredita que deletar o diário é afirmar "sua inteira liberdade de ação, procedendo (talvez pela primeira vez) na contramão daquilho que lhe dizem para fazer":

> Títere do avô, que lhe contava histórias para efabular a sua vida; escrava de um passado enigmático, cujos alçapões a confundem sempre mais; cativa do nicho de uma fantasmática mãe que a converte em seu simulacro; prisioneira de um ex-marido que a concebe como um corpo intermediário, "prosopopeico"; presa de um amante das artes plásticas que a transforma numa "instalação"; à mercê de uma mulher que a usurpa da identidade e dos bens afetivos da memória – Natália se alforria e quebra o encanto que a paralisava, tal como no poema de Florbela que desde cedo a anuncia (DAL FARRA, 2010, p. 92).

Se o diário for destruído, o livro que estamos lendo não existe materialmente, nunca foi publicado e, nesse caso, o que teríamos em mãos seria um "texto possível". Não é outro, afinal, o estatuto da ficção para Helder Macedo: a ficção é uma possibilidade, nem sempre verossímil, que os personagens criam para si mesmos; Paula, Joana, Júlia e Natália atravessam, cada qual ao seu modo, um processo de amadurecimento que consiste em, se não viver, ao menos estarem atentas às vidas possíveis, sem se submeter às identidades pré-determinadas imposta pelo colonialismo, pelas relações de gênero, pelos limites da historiografia ofical ou pela por qualquer otra forma de autoritarismo. De modo que, estabelecendo esse diário como uma possibilidade, Macedo está reafirmando seu caráter ficcional. Mais um disfarce entre tantos nesse romance.

Mas há uma outra volta no parafuso: a opção de que o livro que temos em mãos tenha sido escrito pelo tal escritor que ela entrevistara, e que, descobrimos, está prestes a lançar um romance com esse mesmo nome, *Natália*. Lido sob essa chave, o desfecho do livro é a prova de que fomos, leitores, trapaceados. Natália não é tão livre como havíamos suposto: o autor reivindica sua autoria, recusando assim a ilusão romanesca

que criara, e adotando uma postura em tudo oposta à que vinha mantendo nos romances anteriores, a saber, a da manutenção dessa ilusão de independência por parte das personagens, e de um processo de emancipação que seria consolidado com a assunção de uma voz. Nesse sentido, Macedo estaria revelando o óbvio: não se espera que o leitor acredite literalmente que um personagem alcançaria a liberdade a ponto de "escrever-se" a si mesmo; esse movimento só pode ser encenado ficcionalmente em um espaço vigiado pela figura do autor, que se faz notar não apenas na capa do livro, mas na composição da imagem do autor implícito, imagem que se estabelece, entre outros meios, através do diálogo com suas obras anteriores. Nesse sentido, o personagem escritor de *Natália* assemelha-se ao narrador de *A mulher do tenente francês*, de John Fowles, que surge ao final do livro contemplando os personagens, e sugerindo que o romance permanerá em aberto, e que os personagens decidirão o seu futuro. Contudo, a simples aparição desse narrador — que não é o autor empírico, John Fowles, mas uma entidade ficcional — termina, de certo modo, por reafirmar seu controle, como um titereiro, sobre a diegese.

De qualquer modo, é preciso compreender o jogo de ambiguidade de Macedo como parte de seu projeto literário. Em *Natália*, Helder Macedo refaz o percurso memorialístico de *Partes de África*, mas, dessa vez, cedendo a voz a uma personagem em busca de emancipação. Fragilizar o texto, veículo dessa emancipação, veículo da busca pela identidade pessoal e nacional, faz parte do jogo. Estamos, para usar a expressão de Maria Lúcia dal Farra, sob um "regime de incertezas": identidades em crise e em transformação, contradições, oxímoros, sentidos nebulosos que indicam um "movimento sempre oscilatório de um leque de possibilidades que quase nos tira o ar" (DAL FARRA, 2010, p. 93).

Restaurar o passado, já vimos nos romances anteriores de Macedo, é impossível. Ele, o passado, só se representa como ficção, e mesmo a ficção tem seu sentido fragilizado pelos jogos inter-meta-textuais e pela estrutura de antinomias que se estabelecem a cada página, no nível dos personagens, dos eventos, do próprio enunciado e, finalmente, no nível da própria obra macediana, no conjunto de seus romances. Em *Natália*, o excesso do jogo literário obscurece um sentido final; mas o desfecho do romance estabelece uma última antinomia, em relação ao movimento emancipatório desenhado por seus personagens nos romances anteriores. Aqui, a emancipação é barrada, fragilizada, pela insinuada onipotência de um autor narrador que reclama seu

papel de criador. Um projeto literário que, em certa medida, nega a si próprio, levando a reflexão sobre a impossibilidade da literatura a um grau extremo de paroxismo.

Referências bibliográficas

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

CERDEIRA, Teresa Cristina. Recensão crítica a *Natália*, de Helder Macedo. *Colóquio/Letras*, n. 172, p. 244-247, set. 2009.

DAL FARRA, Maria Lúcia. No desfiladeiro de incertezas: *Natália*, de Helder Macedo. *Outra travessia*. Florianópolis, Editora da UFSC, n. 10, p. 91-96, 2º sem. 2010.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOWLES, John. *A mulher do tenente francês*. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico* – de Rousseau à internet. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha; Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

MACEDO, Helder. *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MACEDO, Helder. *Vícios e virtudes*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MACEDO, Helder. *Sem nome*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MACEDO, Helder. *Natália*. Lisboa: Presença, 2009.

TUTIKIAN, Jane. Entrevista com Helder Macedo. *Outra travessia*. Florianópolis, Editora da UFSC, n. 10, p. 119-125, 2º sem. 2010.

FEMINISMOS EM CONSTRUÇÃO: A MULHER PERANTE A TRADIÇÃO E A POLÍTICA EM VIRGÍNIA DE CASTRO E ALMEIDA E ALFONSINA STORNI

Henrique Marques Samyn[39]; Lina Arao[40]

RESUMO: O trabalho tenciona analisar as reflexões em torno da condição e dos direitos das mulheres propostas pela escritora portuguesa Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945) e pela escritora argentina de origem suíça Alfonsina Storni (1892-1938), considerando as peculiaridades de sua participação no desenvolvimento dos movimentos feministas de países situados em regiões periféricas.

Palavras-chave: História do Feminismo; Virgínia de Castro e Almeida; Alfonsina Storni.

RESUMEN: El trabajo tiene como objetivo analizar las reflexiones sobre la condición y los derechos de las mujeres planteadas por la escritora portuguesa Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945) y por la escritora argentina de origen suizo Alfonsina Storni (1892-1938), teniendo en cuenta las peculiaridades de su participación en el desarrollo de los movimientos feministas de países ubicados en regiones periféricas.

Palabras-clave: Historia del Feminismo; Virgínia de Castro e Almeida; Alfonsina Storni.

Introdução: sobre a construção do feminismo na modernidade

Em diversos pontos se assemelham as trajetórias da portuguesa Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945) e da argentina Alfonsina Storni (1892-1938). Ambas mulheres que viveram entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX em regiões periféricas, não obstante ousaram aproximar-se de um dos mais revolucionários

39 Professor adjunto (LIPO – UERJ).

40 Professora substituta (Departamento de Letras Neolatinas – UFRJ).

movimentos políticos que naquele momento se vinha fortalecendo em âmbito global: o moderno feminismo, de matriz europeia. Nesta comunicação, tencionamos abordar comparativamente o modo como Castro e Almeida e Storni pensaram o feminismo em alguns de seus escritos, o que nos permitirá lançar alguma luz sobre o modo como o referido movimento político se estruturava em âmbitos socioculturais bastante diversos em um mesmo momento histórico. Devido à concisão própria de todo texto elaborado para ser apresentado como uma comunicação, o que se torna ainda mais problemático quando o que se pretende é aproximar duas autoras que reagiam a contextos muito diferentes entre si, não pretendemos avançar para além de um cotejo inicial, lançando mão de textos específicos que nos deverão facultar, ao menos, uma visão parcial de seu ideário, porventura ensejando novas investigações futuras. Também com o fim de viabilizar uma aproximação mais profícua entre as reflexões de Castro e Almeida e Storni, optamos por concentrar nossa leitura em dois problemas fundamentais: o modo como percebiam a situação da mulher perante a tradição e a política.

É preciso, em primeiro lugar, proceder a uma contextualização histórica, a fim de delinear em traços gerais as condições em que se encontrava o feminismo em fins do século XIX e no princípio do século XX. Modalidade europeia dos processos emancipatórios de mulheres, o feminismo se fortaleceu significativamente após a Revolução Francesa -- sobretudo a partir da constatação de que as promessas de liberdade, fraternidade e igualdade não se iriam concretizar, uma vez que grupos já politicamente marginalizados, inclusive as mulheres, continuavam a ser excluídos da nova ordem social e política. Em decorrência disso, diversas militantes que se dedicavam ao ativismo político começaram a reivindicar que direitos até então concedidos exclusivamente aos homens fossem, de fato, universalizados, o que não raro ensejou violentas reações -- mencione-se, à guisa de exemplo, o caso de Olympe de Gouges, perseguida e executada em 1793. Um século depois e apesar da resistência dos setores que buscaram preservar as estruturas patriarcais, o feminismo já havia conquistado muitos espaços não apenas na Europa, mas também nos Estados Unidos, onde em 1848 ocorrera a convenção de Seneca Falls; disso decorreria um processo de internacionalização crescente, que ainda ao longo do século XIX alcançaria a América Latina e o Japão, no âmbito da Restauração Meiji. Evidentemente, esse processo de difusão do ideário feminista implicou sua aclimatação aos diferentes âmbitos culturais, o que eventualmente ensejava uma síntese com movimentos emancipatórios já

existentes. Falar em "feminismos em construção" implica enfatizar a pluralidade de desenvolvimentos possíveis para o ideário feminista a partir das demandas específicas de mulheres pertencentes a diferentes contextos políticos e sociais.

No caso da época de que trata este trabalho -- ou seja, o fim do século XIX e o início do século XX --, conquanto o direito à educação fosse um item constante na agenda política dos coletivos e associações feministas por toda a parte, outras questões demandavam um tratamento mais diversificado. O direito de voto, por exemplo, era um assunto particularmente polêmico, sendo muitas vezes reivindicado de modo parcial pelas próprias feministas -- caso da irlandesa Frances Power Cobbe, por exemplo, que defendeu o sufrágio feminino censitário (cf. Walters, 2005, p. 69) --, havendo mesmo aquelas que optavam por abdicar desse direito num primeiro momento para concentrar-se na busca pela igualdade de direitos no trabalho, no casamento e na família -- caso da francesa Maria Deraismes, que o fez por temer a influência dos padres sobre o voto feminino, embora viesse posteriormente a defender o sufrágio universal (cf. Michel, 1982, p. 63). É considerando a influência das especificidades locais que buscaremos ensaiar uma análise, em perspectiva comparativista, de algumas das considerações em torno do ideário feminista registradas nos textos de Virgínia de Castro e Almeida e Alfonsina Storni.

1. Virgínia de Castro e Almeida: a busca por um caminho moderado

De ascendência aristocrática, Virgínia de Castro e Almeida se increve naquele momento em que, buscando afirmação em Portugal, o feminismo tendeu a assumir uma orientação reformista, o que pode ser compreendido como uma estratégia política que visava a atrair simpatizantes e a garantir alguma base de apoio; ainda a esse respeito, importa considerar que, desde o fim do século XIX, no país se havia fortalecido o discurso antifeminista que fazia do movimento uma terrível ameaça à estrutura familiar e, consequentemente, à ordem política, motivo pelo qual muitas militantes consideravam necessário "limpar" o nome do feminismo a fim de atrair menos oposição popular. Nessa medida, se as posições políticas defendidas por Castro e Almeida podem hoje parecer excessivamente moderadas, é preciso considerar que correspondem ao que

constituía o tom dominante do feminismo em Portugal naquela época, quando predominavam os discursos que enfatizavam a orientação "pacífica" do movimento -- vincando que não se tratava de estimular mulheres a emularem o comportamento masculino ou de afastá-las de suas atribuições domésticas, mas apenas de garantir-lhes direitos fundamentais. Pode-se observar, a propósito, que posições semelhantes seriam defendidas por Emília de Sousa Costa, uma década mais tarde.

Por essa via é possível perceber como, no pensamento de Virgínia de Castro e Almeida, a condição política da mulher -- e sua possível transformação -- está profundamente vinculada à tradição. É basilar para a autora a crença de que a "missão mais legítima e mais sagrada" da mulher é ser esposa e mãe, por exemplo, ainda que se mostre consciente de haver muitas mulheres que permanecem solteiras ou que não dão à luz; para elas, Virgínia defende o acesso a uma educação profissional que lhes permita não recorrerem a empregos humilhantes ou não se "perderem" na prostituição (1913, p. 131-12). O que está em questão, por conseguinte, não é defender uma mudança nas relações de gênero passível de colocar em risco as estruturas fundamentais da sociedade, mas de preservar o equilíbrio social garantindo uma melhoria na condição das mulheres. "O feminismo não é uma força que se levanta *contra o homem*", reforça a autora, "é a voz da mulher instruida, forte, equilibrada e pura, que aspira nobremente a um logar ao lado do seu companheiro para compartilhar as suas dores, os seus trabalhos, os seus cuidados e as suas alegrias" (Almeida, 1913, p. 20).

O ingênuo reformismo advogado por Virgínia de Castro e Almeida transparece de modo mais claro quando ela aborda o país que lhe parece modelar no que tange ao tratamento das mulheres: a Suíça. Ainda que naquele país haja um movimento feminista, a este resta um campo de atuação bastante limitado, uma vez que as mulheres já têm garantido amplo acesso aos seus direitos justamente em decorrência da tradição. "A cultura geral, o bom senso e a bondade extraordinarios da pequena republica" são os fatores que fazem com que na Suíça, "de um modo natural e simples, sem intervenção de luctas, sem campanhas nem paixões [...] a equidade e o equilibrio floresçam de um modo inevitavel e tranquillo" (Almeida, 1913, p. 221). O que há de exemplar na Suíça, portanto, é precisamente o fato de que ali nenhuma revolução é necessária, tampouco qualquer tipo de transformação que possa constituir algum risco de abalo à ordem social: as mulheres têm respeitados os seus direitos por força da tradição, a tal ponto que "as leis, que lhe são favoraveis, a elevam de um modo simples e natural á igualdade

que tão bem merece"; decorre daí que não lhe seja necessário qualquer tipo de envolvimento político: "A mulher é feliz e é livre; e o homem estima-a e respeita-a como a um igual. Que mais vantagens lhe poderia dar o direito ao suffragio, dignas de um esforço e de uma lucta que iria abalar talvez a harmonia e a paz que hoje reina em torno dos seus deveres e da sua felicidade?" (Almeida, 1913, p. 238).

O "feminismo pacífico" defendido por Virgínia de Castro e Almeida, ressalte-se, não é uma exceção no cenário político de Portugal nas primeiras décadas do século XX. Se hoje discursos desse tipo podem soar demasiadamente condescendentes, cabe observar que, massacradas por uma massiva propaganda antifeminista que desde o oitocentos grassava em uma sociedade já notoriamente conservadora, as militantes feministas daquele momento pareciam buscar os meios de viabilizar um movimento político que parecia fadado ao fracasso.

2. Alfonsina Storni: o questionamento das estruturas patriarcais

Em outro contexto sociocultural encontramos uma escritora também bastante preocupada com a situação feminina: a argentina Alfonsina Storni. Embora o traslado ao longo dos espaços geográficos seja considerável, a pressão social sobre as mulheres obedece a padrões similares, uma vez que estamos tratando de duas sociedades – a portuguesa e a argentina – patriarcais, onde, além disso, encontramos setores católicos influentes e conservadores. Distintamente de Castro e Almeida, Storni nasceu em 1892, na parte italiana da Suíça, em uma família da pequena burguesia que se mudou para a Argentina e sofreu um processo de decadência financeira, sobretudo depois da morte do pai da poetisa. Alfonsina, então, teve que ingressar no mercado de trabalho muito cedo, empregando-se em fábricas primeiramente e, depois de terminados seus estudos, como professora, ainda na pequena cidade de Rosario. Nesse período, a autora de *Languidez* tem um envolvimento amoroso com um homem casado e, quando se descobre grávida, resolve viver em Buenos Aires para cuidar do filho sozinha e tentar investir em sua carreira de escritora. Sua biografia revela desde cedo ideias progressistas e emancipatórias no tocante aos direitos da mulher, o que se reforça pela sua participação em movimentos feministas e em eventos culturais e políticos promovidos pelo Partido

Socialista. Desse modo, além de sua importante e célebre obra poética, que a consagrou como uma das maiores escritoras latino-americanas, sua produção compõe-se de inúmeros ensaios e textos escritos para jornais da época, nos quais discute vários dos assuntos concernentes à mulher, desenvolvendo ideias sobre feminismo, trabalho feminino e direito ao voto.

Nas primeiras décadas do século XX, havia um intenso contexto de discussões políticas e sociais na Argentina, devido, em parte, ao processo de modernização do país, que passava pelo incremento industrial e tecnológico. Disso decorria a inserção de mulheres em trabalhos externos ao âmbito doméstico, principalmente daquelas que, como Alfonsina, precisavam ajudar a sustentar suas famílias. De acordo com Stella Longo, o ingresso no mercado industrial fez com que as mulheres, por sua parte, também começassem a participar de movimentos sindicais, reivindicando direitos trabalhistas iguais aos dos homens (2007, p. 468), colaborando para construir um ambiente propício para os questionamentos de ordem feminista frente aos movimentos católicos e nacionalistas conservadores (cabe lembrar que essas décadas também se caracterizaram pelos movimentos sindicais e pelo desenvolvimento de uma classe média baixa formada por descendentes de imigrantes que começaram a conformar-se como público consumidor e produtor de literatura devido às reformas educacionais e universitárias que permitiram o acesso dessa parte da população aos estudos). Storni dedicou várias de suas crônicas e ensaios à questão do trabalho feminino, criticando a péssima remuneração recebida por elas, muito menor que a dos homens, e apontando o fato de que se procurava "invisibilizar", como afirma Alicia Salomone, a existência de mulheres trabalhando fora de casa, dificultando, desse modo, sua representação sociocultural, em nome de um conservadorismo machista que insistia na manutenção de um sistema que confinava as mulheres a um espaço privado: se algumas delas precisavam trabalhar, que fosse uma condição transitória, até que a jovem pudesse encontrar um marido que a sustentasse, de acordo com as regras sociais tradicionais (2006, p. 302).

Quanto ao questionamento dos papéis sociais impostos aos gêneros, Alfonsina escreveu textos em que unia a crítica aos modelos sociais de perfeição feminina à discussão política do sufrágio. Na revista *La Nota*, Storni publicou, em 1919, um texto intitulado "Votaremos", no qual irônica e satiricamente se dirige a uma "senhora", ou seja, à leitora comum, estereótipo da mulher domesticada que está sempre alheia aos

acontecimentos políticos e sociais que a rodeiam. Essa mulher, de repente convertida em cidadã, será então bombardeada de ideias gritadas por um punhado de homens que procura persuadir seu "coração ingênuo de mulher" com palavras que chegarão ao seu ouvido, e ela quererá "segui-las, como o raio ao fio condutor, até chegar à alma de quem fala, à sua consciência de homem responsável, e se colidirá com um mundo artificial de enganos, astúcias, falsidades e mesquinhos interesses." Tais pensamentos relacionam-se com as restrições que Storni fazia ao voto feminino, que seria válido se esse direito fosse concedido juntamente com, segundo as palavras de Salomone, "uma práxis que possibilitasse sua transformação em cidadãs capazes de assumir opções políticas desde critérios próprios" (2006, p. 324, tradução nossa). Como humoristicamente Storni revela em sua crônica, a repentina metamorfose da mulher em cidadã, desacompanhada de uma formação política e educativa apropriadas, fazem dessa "ingênua" personagem uma mera marionete nas mãos de homens que, deliberadamente, constroem discursos persuasivos e eficientes para chamar a atenção de eleitores incautos.

Mais do que o direito ao voto, Storni atenta para a necessidade de leis que assegurassem a igualdade dos direitos civis, dando autonomia às mulheres para gerenciarem seus próprios patrimônios, e que também protegessem as mães solteiras (o pai deveria pagar pensão e ajudar na criação do filho, mesmo que não fossem casados), e enfatiza que era fundamental uma mudança de mentalidades, tanto de homens como de mulheres, conscientizando-os das desigualdades "sexogenéricas" presentes em todas as relações, públicas ou privadas, que, por sua vez, envolvem necessariamente a existência de dominadores (homens) e dominadas (mulheres). A luta feminista de Alfonsina Storni requer, portanto, uma transformação social radical que se associasse às mudanças pelas quais passavam o país: o feminismo, como símbolo de novos tempos, encontrava seu pior obstáculo precisamente em mentalidades e leis avessas ao novo e arraigadas a velhos paradigmas machistas e conservadores.

Conclusão: os diferentes rumos da emancipação

A partir dessa brevíssima análise comparatista de algumas das reflexões trazidas por Virgínia de Castro e Almeida e Alfonsina Storni, vislumbraram-se as distintas formas

com que cada escritora construiu sua expressão de descontentamento e repúdio à condição feminina de subalternidade. O entorno sociopolítico e o desenvolvimento dos movimentos feministas em cada país, bem como suas trajetórias biográficas, certamente influenciaram nas elaborações de um feminismo mais "pacífico" no caso da portuguesa e de um mais "combativo" da argentina, refletindo-se em um enfrentamento menos ou mais explícito aos problemas semelhantes que enfrentavam em sociedades conservadoras e patriarcais. Ainda que hoje as reflexões e propostas políticas aqui sintetizadas possam parecer ingênuas, inadequadas ou de eficácia discutível, importa considerar que tanto Castro e Almeida quanto Storni participavam de movimentos feministas que, em Portugal e na Argentina, definiam seus contornos basilares; cabe, por conseguinte, reconhecer nelas o estatuto de pioneiras na construção de um processo político que, indiscutivelmente, viria a situar-se entre os mais importantes da história recente.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, V. de C. e. *A mulher*: historia da mulher -- a mulher moderna -- educação. Lisboa: Livraria Classica Editora, 1913.

LONGO, Stella M. La prosa periodística de Alfonsina Storni por los derechos civiles de las mujeres. Alfonsina Storni y el campo intelectual. In: GUARDIA, Sara Beatriz (Ed.). *Mujeres que escriben en América Latina*. Lima: CEMHAL, Facultad de Letras y Ciencias Humanas Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007.

MICHEL, A. *O feminismo*: uma abordagem histórica. Trad. Angela Loureiro de Souza. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

SALOMONE, Alicia. *Alfonsina Storni*: mujeres, modernidad y literatura. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2006.

STORNI, Alfonsina. Votaremos. Disponível em: http://www.nodo50.org/mujerescreativas/Votaremos.htm . Acesso em: 20/07/2013.

WALTERS, M. *Feminism*: a very short introduction. Nova Iorque: Oxford University Press, 2005.

A POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA DE MELO E CASTRO

Isaac Ramos[41]

RESUMO: Melo e Castro em alguns textos e falas, costuma se assumir como autor do primeiro livro de poesia concreta editado em Portugal: *Ideogramas* (1962). Serão destacados alguns trabalhos de Melo e Castro e apresentado um esquema de análise literária. O poeta é o pioneiro em videopoesia naquele país.

Suas experiências com ciberpoesia e infopoesia o colocam como autor em permanente vanguarda. Possui significativa bibliografia na área de teoria literária.

Palavras-chave: Melo e Castro; Poesia experimental; Ciberpoesia; Vanguarda.

ABSTRACT: Melo e Castro habitually claims to be the author of the first book of concrete poetry published in Portugal: *Ideogramas* (1962). Some of Melo e Castro's works will be highlighted and a plan for literary analysis will be presented. The poet is the pioneer in videopoetry in that country. His experiences with cyberpoetry and infopoetry place the author in the permanent avant-garde. He has produced significant literature in the field of literary theory.

Keywords: Melo e Castro; experimental poetry; cyberpoetry, avant-garde.

Diferentemente do Brasil, Portugal acompanhou de perto as vanguardas europeias do começo do século XX. A expressão portuguesa das vanguardas é precursora na Península Ibérica, todavia diverge da espanhola – que é aberta a todas as

[41] Departamento de Letras de Alto Araguaia UNEMAT – Universidade Estadual de Mato Grosso.

tendências – recebendo a influência futurista dos italianos. O canal de divulgação dessas ideias vanguardistas em Portugal deu-se, principalmente, através das revistas literárias. *Águia*, do Porto (1910), a que se seguem *Orpheu* (1917), *Portugal Futurista* (1917), *Contemporânea* (1922), *Athena* (1924) e *Presença* (1927). O poeta português Fernando Pessoa participou de todas elas. Na primeira, como um ensaísta polêmico. A de melhor lembrança pode ter sido *Orpheu*, organizada pelo amigo Sá Carneiro, a qual não chegou ao terceiro número, devido o organizador ter se suicidado. Pessoa publicou quase sozinho a *Athena***.** Teve cinco números. Nela estiveram presentes o espírito e a arte do melhor Caeiro e do melhor Reis, mesmo quando seus nomes não assinavam o que vinha escrito. Pessoa morreu de cirrose hepática, aos 47 anos, quase completamente desconhecido do grande público.

Ao se mencionar neste espaço crítico a situação vivida por Pessoa, pretende-se apenas mostrar que passados mais de cinquenta anos a crítica às vanguardas permanece, mudaram apenas os autores. Continua a haver resistência a uma prática de vanguarda, além das críticas negativas, contribui no reconhecimento tardio dos chamados poetas experimentais, em Portugal.

Melo e Castro, no começo da década de 60, no século XX, foi quem colocou a poesia experimental portuguesa em pé. Ernesto Manuel de Melo e Castro é um poeta que tem uma postura/atitude de vanguarda em estado de permanência. Nasceu em 1932, em Covilhã, Portugal. Publicou seu primeiro livro *Sismo* (1952) quando tinha 20 anos de idade e, no ano seguinte, *Salmos* em (1953). No entanto, *Ideogramas* (1962) é considerada a primeira obra concretista publicada em Portugal. Esta contribuiu significativamente para alinhá-lo aos demais poetas que trabalhavam com visualidade em Portugal, no Brasil e demais países do mundo ocidental. Esse texto tecerá algumas considerações de crítica e análise literária de trabalhos desse período e de outros posteriores.

Durante quarenta e cinco anos Melo e Castro exerceu a profissão de engenheiro têxtil paralelamente a de escritor, dedicando-se também ao ensino tecnológico. Sua prática profissional pode ter contribuído para o afinamento do olhar e de seu fazer poético. Dentre as antologias de poesia experimental, destaco *Trans(a)parências*, (1989), livro que ganhou o grande prêmio de poesia Inaset – Inapa de 1990, em Portugal e *Antologia efêmera: poemas 1950-2000*, publicada pela Nova Aguilar, no ano de 2000.

Melo e Castro possui mais de 30 títulos de poesia e 17 de ensaios de crítica e teoria literária. É pioneiro em videopoesia (*Rodalume*, 1968). Entre 1985 e 1989 desenvolveu na Universidade Aberta de Lisboa um projeto de criação de videopoesia denominado *Signagens*. Há alguns anos vem produzindo infopoesia e realizando seminários de discussão e produção de infopoesia. A invenção e radicalidade podem ser consideradas como marca estética desse autor.

Sobre o autor, considerando artigos de livros, revistas e jornais, há mais de 75 textos, conforme informação postada no *site* www.po-ex.net, o mais completo e documentado *site* português sobre poesia experimental, que possui farto material para pesquisadores, simpatizantes e leigos, com ilustrações a partir de originais. A responsabilidade fica a cargo de uma grande equipe da UFP (Universidade Fernando Pessoa), de Portugal, coordenada por Rui Torres, sete professores, três bolsistas, dois consultores (um deles o próprio Melo e Castro, em 2005; outro, o brasileiro Sergio Bairon, em 2006) e muitos amigos do projeto. Da mesma forma que no Brasil, arquivos digitais disponibilizados na internet vêm suprir a falta de bibliografia no mercado e nas bibliotecas.

É como poeta Melo e Castro permanece. O autor costuma afirmar que é o pioneiro em videopoesia, em Portugal. Ele declarou certa vez que o sucesso de sua primeira obra concreta, *Ideogramas*, de difícil assimilação, teria sido facilitada pela publicação em Portugal de uma compilação da poesia concreta do grupo paulista *Noigrandes*, organizada pela embaixada do Brasil em Lisboa, no ano de 1962.

Aponta dois acontecimentos que antecederam o aparecimento em Portugal de manifestações originais da poesia experimental. Primeiro, seria a rápida visita a Lisboa de Décio Pignatari em 1956, segundo ele sem resultados significativos, após o histórico encontro com Gomringer[42]; segundo, a publicação da coletânea há pouco referida. Conforme Castro "em Portugal, nunca houve, no entanto um grupo organizado de poetas concretos, tendo a Poesia Concreta interessado a determinados poetas em determinada altura, como via de alargamento da sua pesquisa morfossemântica"[43],

[42] Poeta suiço-boliviano que foi responsável por reunir artistas plásticos e poetas em vários países da Europa, sendo o principal interlocutor dos participantes do grupo *Noigrandes*.

[43] Esse texto encontra-se em *PO-EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Moraes Editores: Portugal, 1981.

afirma no capitulo intitulado "A poesia experimental portuguesa" (CASTRO & HATHERLY: 1981, p.9). Para entendermos melhor a trajetória da poesia experimental portuguesa é fundamental ler essa obra. É importante frisar que não se trata de uma compilação de manifestos como foi o livro *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960,* organizado pelos concretistas paulistas do *Noigandres*.

Para Castro (1993, p.41), "moda e consumo são duas facetas fundamentais da vida atual" e a razão por que um livro insólito como *Ideogramas* tenha encontrado editor estaria estruturalmente justificada e corresponderia ao esnobismo mental das elites consumidoras de obras de arte de Portugal. Mesmo diante dessa situação um tanto insólita, do ponto de vista estético, o autor reconhece que depois de ter vivido experiências de criação poética com os livros *Entre o som e o sul* (1960), *Queda* l*ivre* (1961) e *Mudo mudando* (1962), teria adquirido "uma técnica espacial do verso, de uma sintaxe não-discursiva e de uma dimensão plástica da imagem" (op.cit., p.42). E, curiosamente, alega que somente em 1961, teve conhecimento profundo e complexo sobre os trabalhos dos irmãos Campos, Pedro Xisto, Décio Pignatari e Eugen Gomringer. Após conhecê-los, afirmou ter sentido uma enorme alegria e que teria encontrado o que ele próprio desejava e sentia que era urgente se realizar. Talvez isso ajude a explicar os diversos diálogos sintático-visuais dos seus ideogramas com trabalhos de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

Mesmo tendo chamado seus "Ideogramas" de poesia concreta, Castro – juntamente com seus contemporâneos – logo adotaria a terminologia poesia experimental para nominar o que produziam. Cabe esclarecer que a realidade política em Portugal era bem diferente da vivida no Brasil. Era o tempo da ditadura salazarista e os poetas portugueses encontraram outros temas para compor seus trajetos. Na época em que participaram como colaboradores da revista *Poesia Experimental* (1964), esses poetas não eram de todo jovens. Castro tinha 32 anos; Hatherly, 35; Aragão (editor juntamente com Herberto Helder), 39 e Sallete, 42. A maioria dos participantes tinha publicado mais de um livro. No entanto, essas publicações não possuíam, necessariamente, uma postura estética assumida como poética visual. A revista em si teve dois números intercalados por dois anos, cujo nome, que denominava os adeptos dessa poética, foi dado pelos editores Aragão e Hélder.

Castro entende que pela primeira vez se propôs no seu país uma posição ética de recusa e de pesquisa, que em si própria seria um meio de destruição do obsoleto, uma

desmistificação da mentira, uma abertura metodológica para a produção criativa. Amparado nesse primeiro princípio, o segundo seria o de que essa referida produção se projetaria no futuro e encontraria o modo certo para agir no momento exato, quando o povo e a língua dela necessitassem [44] (CASTRO, 1981, p. 11).

Nos seis primeiros livros de Melo e Castro, não ocorreram momentos de ousadia estética ou radicalidade na mesma proporção em que ocorre em *Ideogramas*. Para entendermos um pouco mais esses movimentos, é importante conhecermos as origens da chamada poesia concreta e para podermos remeter aos diversos tipos de poemas visuais da atualidade. Explicamos: todo poema concreto pode ser considerado visual, mas nem todo poema visual é concreto. Partindo da expressão utilizada por Augusto de Campos, verbivocovisual (verbal + voz + visual) e empregada largamente pelos concretistas de *Noigandres*, pode-se dizer que não é tarefa fácil entender as relações paradigmáticas e mesmo sintagmáticas do referido movimento.

Melo e Castro partiu da palavra poética para chegar à visualidade. Foi um percurso consciente, experimentador e, sobretudo, revolucionário. Isso pode ser constatado nos casos que virão a seguir.

ver

não ler

ter ver

não ler

ler ser

ver não

ser ler

ver sim

ter

[44] Na opinião do poeta e crítico isso teria acontecido logo após o 25 de abril de 1974, com a explosão visual que teria invadido cidades, vilas, aldeias e estradas de Portugal.

O primeiro poema de *Ideogramas* (1962) é constituído, morfologicamente, por três verbos (“ver”, “ler” e “ter”) e dois advérbios: “não” em três estrofes (negação) e “sim” em uma estrofe (afirmação). Esses últimos estão dispostos de forma isolada de forma a envolver cada grupo de três versos. A leitura discursiva dele pode ser feita na horizontal ou na vertical. Na vertical pode ser lido da seguinte forma: ver ler ter ler ver ser ver ler ser ler ver ter. Dentre os verbos dois têm relação com a visão (“ver” e “ler”) e dois com a existência (“ser” e “ter”). Trata-se do dilema dicotômico da existência. Esse contrassenso é fruto de uma cadeia de paradoxos presente em grande parte de sua obra.

O segundo caso parte de um poema discursivo: “círculo aberto ritmo liberto” (Fig.1).

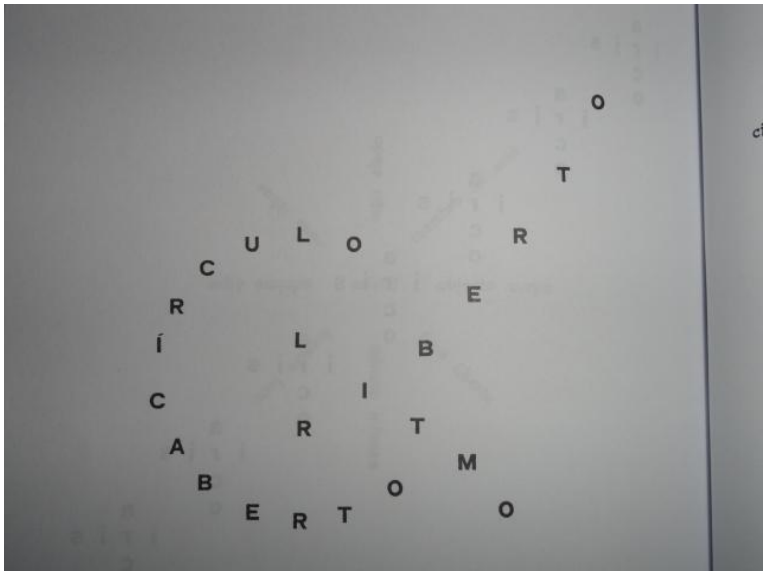


Fig. 1 “Círculo aberto” de *Ideogramas*

Geometricamente aparece uma das figuras recorrentes que é o círculo. Nesse sentido a disposição espacial das palavras sugere um globo ocular, dentro do qual estão contidas as palavras que varam a retícula da imagem plástica. É o olhar do poeta que perpassa de forma atomística a conjunção das vanguardas em que ele esteve presente. A visão e audição sinestesicamente compõe a planilha rítmica do poema. Aliás, a imagem pictórica do globo ocular aparece em diversos poemas desde a fase de *Ideogramas* até a produção mais recente, esta última engloba a produção de infopoesia feita com recursos computacionais.

O poema seguinte é "Pêndulo" (Fig. 2). Trata-se de um caligrama, segundo a concepção Apollinaire, constituído pelas letras que compõe a palavra: P, Ê, N, D, U, L, O. A primeira letra aparece 8 vezes, a segunda 6, depois 5, 4, 3, 2 e 1, respectivamente. Temos uma imagem diante do olhar que pode até hipnotizar.

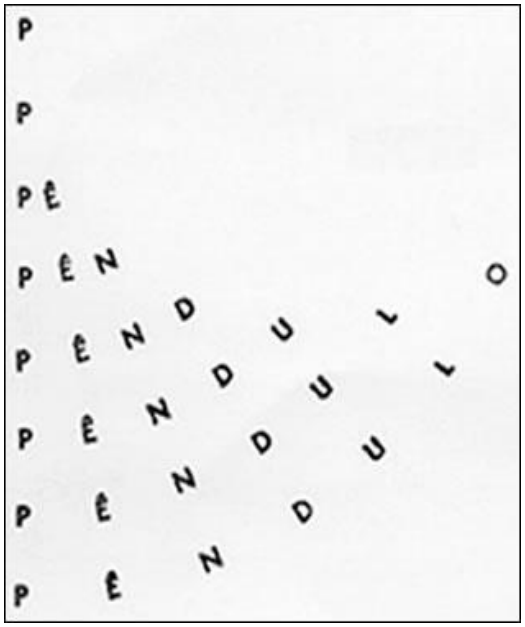


Fig. 2 "Pêndulo" de *Ideogramas*

Fig. 3 "Tontura" de *Ideogramas*

Outro poema é "Tontura" (Fig. 3). A palavra título aparece quatro vezes e quatro círculos concêntricos, totalizando dezesseis vezes. Obtém-se novamente uma imagem circular. A tontura é sentida, pode ser provocada ou pode vir como estado poético derivado da palavra matriz. Pode-se dizer, inclusive, em combinações seriais ou matemáticas. Melo e Castro utiliza esse recurso em diversos momentos na sua obra. Não se configura necessariamente como a poesia matemática dos concretistas brasileiros, todavia reflete um conhecimento da álgebra, geometria composicional e outros recursos advindos da matemática e da estatística. "Tontura" é um libelo aos sentidos do leitor. Mesmo quem não seja um leitor iniciado em poema visual pode muito bem atestar a sensação estética do texto de Melo e Castro.

Em situação semântica semelhante, o poema "Hipnotismo" (Fig. 4).

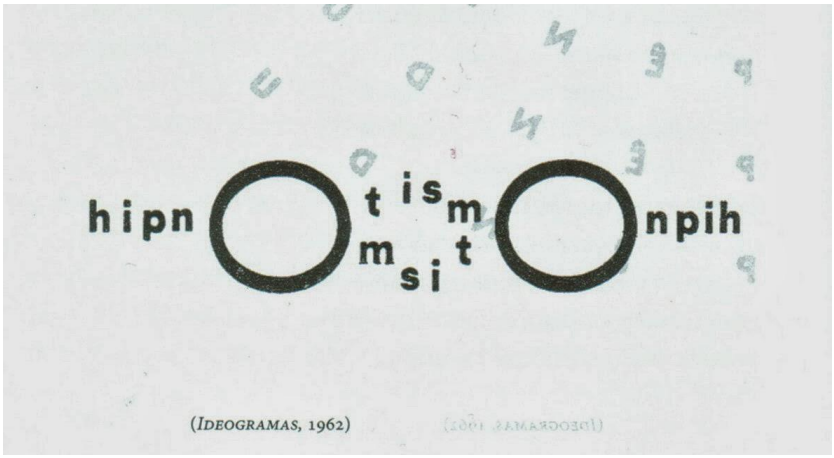


Fig. 4 "Hipnotismo"

Formado pela escrita em ordem direta e inversa, traz em destaque a letra "O", a qual aparece duas vezes. Essa vogal aparece ampliada no corpo poético como se fossem duas lentes ou dois olhos a observar o texto e por que não dizer o próprio leitor. As duas direções letrais e poéticas cruzam-se com a haste da vogal "O" que sustentam o corpo do poema e da ontologia do ser. Naturalmente, vem-me a imagem plasmática discursiva do dilema de Hamlet "Ser ou não ser eis a questão". Shakespeare ficaria lisonjeado com a homenagem. Simbolicamente, a imagem das letras em um sentido e a outra em sentido reverso, incluindo as duas vogais "O", lembram o símbolo do infinito: ∞.

Um poema interessante é chamado de "Combinatória existencial", retirado do livro *Versus – in – versus* (1968), contido na *Antologia efêmera*. Ele traz uma matriz sígnica, composta pelas letras A, B, C, D, F, G, E, H, e uma matriz verbal: "A vida mata-me. O amor imola-me. A noite ofusca-me. A razão desola-me". A primeira série combinatória das letras se apresenta em quatro quartetos tendo doze letras por linha as quais se apresentam de três em três, como: "ABA ADA AFA AHA". Ao todo há quarenta e oito letras por estrofe e cento e noventa e duas no total da primeira série combinatória.

Quanto ao desenvolvimento verbal traz nomes ("vida", "amor", "noite", "razão") e verbos ("mata", "imola", "ofusca", "desola"). O eixo sintagmático do poema é construído por nome + verbo + nome. Essa estrutura sintática se ergue em cadeias semânticas que se multiplicam através de séries combinatórias ou combinações matemáticas. O recurso estilístico predominante é o paradoxo, próprio de Melo e Castro

que, a exemplo do paulista Haroldo de Campos e o mato-grossense Silva Freire, pode ser chamado de neobarroco. Na (des)montagem do poema temos dezesseis quartetos com três palavras-chave por verso, conforme apresentado no eixo sintagmático. A apresentação do eixo paradigmático pode ser ampliada além do que veio no texto através do uso de séries combinatórias. Por exemplo:

A vida mata-me a vida

A vida mata-me o amor

A vida mata-me a noite

A vida mata-me a razão

O amor mata-me a vida

O amor mata-me o amor

O amor mata-me a noite

O amor mata-me a razão

Igualmente bem interessante é "A revolta do texto" do livro *As palavras só-lidas* (1979). No eixo sintagmático temos um sujeito e um predicativo do sujeito. Trata-se de um poema item ou poema caso. Morfologicamente temos artigo + substantivo + adjetivo + verbo de ligação + adjetivo. Sintaticamente temos: adjunto ADN + suj +adj ADN + pred. nominal + predicativo. do sujeito. Trata-se de anáforas metafóricas no exercício da metalinguagem. Predominam a função poética e a metalinguística.

A revolta texto

O texto revolta: é revolto, é revoluteante, é revoltoso, é revoltado, é revoltante, é revolitado, é revolvido.

O texto ruído: é rugido, é ruim, é rubídio, é ruivo, é ruína, é rúptil, é rumoroso, é rútilo, é ruptura, é rumorejo, é rugoso, é ruço.

O texto uso: é urze, é usura, é urubu, é urso, é ustão, é usurpador, é útero, é utopia, é útil, é urro, é uva, é uzifuro.

O texto muro: é música, é mútuo, é musa, é murro, é múmia, é mundial, é múnus, é murcho, é mural, é mutilado, é museu, é mutação, é mortal.

O texto vivo: é vário, é vazio, é vacina, é vaga, é vagaroso, é vagina, é vaivém, é vapor, é vândalo, é válvula é válido, é valete, é vaia, é vagem, é varíola, é varapau.

O texto pau: é pauta, é pávido, é pavio, é paz, é patim, é patente, é pastoril, é parente, é pássaro, é pai, é pasquim, é passageiro, é passível.

O texto impossível: é tórax, é traço, é três.

O texto volta: é volátil, é voltaico, é vômito, é voluta, é vogal, é volúpia, é volume, é vontade, é vulva, é vulnerável, é voz, é voraz, é revolta.

O poeta se utiliza de um amplo leque de possibilidades semânticas e sistêmicas. Anaforicamente temos a palavra texto que se complementa com uma série de adjetivos ("revolta", "ruído", "uso", "muro", "vivo", "pau", "impossível" e "volta") e vai (circuns)crevendo a partir da primeira letra e adotando combinações rítmicas e sonoras. O texto poético adquire uma velocidade inaudita. E o poeta vai tecendo sua teia lírica que encorpa texto, vomita e volita significados inusuais. Em interessante jogo de palavras o poema mostra suas faces inter e intratextuais. Há uma série de reflexões contidas em cada "discurso poético". O texto se renova e encadeia ressemantizações.

Nessa breve mostra de trabalhos do poeta português Melo e Castro, procuramos mostrar um pouco de sua poética que contempla não apenas as vanguardas europeias e brasileiras como imprime uma poética singular. O autor já declarou, por mais de uma vez, que não tem preferência por poemas visuais ou discursivos. Isso facilita o trabalho do leitor e do crítico, porque não é preciso ficar preso a discussões estéreis sobre se o que está sendo lido e/ou visto é poema ou não. Melhor é saber desfrutar da leitura de um texto literário e, sobretudo, de um grande poeta contemporâneo.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta:* textos críticos e manifestos 1950-1960. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CASTRO, E. M. de Melo e. *Livro de releituras e poiética contemporânea*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008. (Coleção Obras em Dobras).

_____. *Antologia efêmera [poemas 1950-2000]*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

_____. *O fim visual do século XX & outros temas críticos*. GOTLIB, Nádia (org.). São Paulo: Edusp, 1993.

_____ & HATHERLY, Ana. *PO-EX:* textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa**.** Lisboa: Moraes Editora, 1981.

RAMOS, Isaac Newton Almeida. *Vanguardas poéticas em permanência*: a revalidação de Wlademir Dias-Pino e Silva Freire. Tese (doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo – 2011. Disponível em http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-04052012-090630/pt-br.php. Acesso em: 17 dez. 2013.

POESIA EXPERIMENTAL. Disponível em http://www.po-ex.net/ . Acesso em: 17 dez. 2013.

O DISFARCE COMO LINGUAGEM CÊNICA: OUTROS *LAÇOS INESPERADOS* ENTRE GIL VICENTE E BERTOLT BRECHT

Jamyle Rocha Ferreira Souza[45]

RESUMO: A análise de Antônio José Saraiva, no ensaio "Gil Vicente e Bertolt Brecht: o papel da ficção na descoberta da realidade" (1961), suscita novos olhares e demonstra que há um processo dialético entre textos de diferentes gerações. Nessa perspectiva, nossa leitura parte das possibilidades de um estudo comparativo entre Gil Vicente e Bertolt Brecht para perceber como os dramaturgos multiplicam as máscaras do teatro através da linguagem cênica do disfarce.
Palavras-Chave: Teatro; Gil Vicente; Bertolt Brecht; Estudo Comparado.

RESUMEN: El análisis de Antônio José Saraiva, en el ensayo "Gil Vicente e Bertolt Brecht: o papel da ficção na descoberta da realidade" (1961), posibilita nuevas miradas y demuestra que hay un proceso dialéctico entre textos de distintas generaciones. En esta perspectiva, nuestra lectura parte de las posibilidades de un estudio comparativo entre Gil Vicente y Bertolt Brecht para percebir como los dramaturgos multiplican las sombras del teatro a traves del lenguage cênica del disfrace.
PALABRAS-CLAVE: Teatro; Gil Vicente; Bertolt Brecht; Estudio Comparativo.

Antônio José Saraiva, em sua tese de doutoramento, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, defendida em 1942, considerou que a arte cênica vicentina havia sido encerrada em si mesma e não teria existido continuidade ou uma possível evolução. Supunha, assim, que as formas do teatro vicentino não haviam chegado ao teatro dito moderno. No entanto, ao se deparar com uma apresentação da peça de Bertolt Brecht, *O Círculo de Giz Caucasiano*, Antônio José Saraiva descobre que entre o teatro do dramaturgo português e o teatro do dramaturgo alemão encontram-se "laços inesperados, um encontro surpreendente" (SARAIVA, 1961, p. 323).

Por isso, escreve o arguto ensaio "Gil Vicente e Bertolt Brecht: o papel da ficção na descoberta da realidade" (1961), reconhecendo um ponto de contato central nas duas dramaturgias: a narração através de quadros cênicos. O crítico português reconsidera, então, sua tese de doutoramento e compreende que a criação artística do Mestre Gil, "embora um fecho maravilhoso" (SARAIVA, 1961, p. 309), não fincou apenas seus pés na Idade Média. Suas formas estéticas caminharam por outras sendas e encontraram abrigo na modernidade.

[45] Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, na Universidade Federal da Bahia. Professora de Língua e Literatura no Instituto Federal Baiano, *campus* Valença.

A análise de Saraiva, portanto, suscita novos olhares e demonstra que há um processo dialético entre textos de diferentes gerações que nos permite um melhor entendimento das formas estéticas perpassando a leitura de uma pela outra. Dentro desse enfoque, propomos outro encontro entre Gil Vicente e Bertolt Brecht. A peça brechtiana, *O Círculo de Giz Caucasiano*, possibilitou outros *laços inesperados*, dessa vez, com a peça vicentina, *A Comédia do Viúvo*. Romperemos novamente as fronteiras do tempo que separam esses dois autores e mostraremos mais uma vez que tradição e modernidade de alguma maneira tecem alianças.

Ambas as peças encenam duas personagens que fazem parte do universo cortesão e usam um mesmo dispositivo cênico: a troca de identidade. Através da estratégia do disfarce ou travestimento, os dois nobres, o Grão Duque de Brecht e o Príncipe Rosvel de Vicente, burlam sua condição social, apesar de suas motivações serem diferentes. A partir de uma identidade transitória, exibem as diferentes faces das relações sociais.

O quarto quadro d' *O Circulo de Giz Caucasiano* têm por personagem principal o Juiz Azdak, um velho escrivão da província, homem da gente, plebeu, bêbado constante que se acha intelectual e repugna a aristocracia. Antes mesmo de se tornar juiz, eleito pelo povo, Azdak encontra disfarçado de mendigo o Grão Duque, líder absoluto antes do primeiro golpe. O escrivão leva-o para casa, abriga-o, acreditando se tratar de um mendigo qualquer.

O Grão Duque lança mão da camuflagem para passar-se por um pobre mendigo na tentativa de driblar aos couraceiros que o buscam na noite da caça aos governadores. No entanto, sua proteção pela aparência de mendigo se vê abalada devido à falta de mestria no tratamento do seu novo *status* social. O deslizamento das marcas – nobre/rústico, rico/pobre – se acentua num campo movediço e seu disfarce fica comprometido. Azdak logo percebe que não se trata de um pobre e afirma:

> Azdak – Não mastigue assim, que nem um porco ou um grão-duque: isso é uma coisa que eu não suporto! Só gente muito importante é que a gente precisa aguentar como Deus quis. Não é o seu caso. [...] Por que não diz nem uma palavra? (Duro:) Me deixe ver sua mão! Está surdo? Mostre a mão! *(O fugitivo estende a mão trêmula.)* Que mão branquinha! Você nunca foi mendigo! É um impostor, é uma mentira ambulante! E eu escondendo você aqui, pensando que era uma pessoa séria... Está fugindo de quem, se é um dos ricos também? Pois isso é o que você é, não queira me tapear: estou vendo, na sua cara, que você tem alguma culpa no cartório.

> Fugitivo – Eu, perseguido. Favor muita atenção: eu fazer proposta.
>
> Azdak – Vai me fazer o quê? Uma proposta? É o cúmulo do descaramento! Ainda quer me fazer propostas! O sugado puxa o dedo sangrando e a sanguessuga ainda vem com uma proposta... Fora daqui, já disse!
>
> Fugitivo – Compreender ponto de vista, convicção. Pagar cem mil piastras uma noite. Sim?
>
> Azdak – Está pensando que pode me comprar? Só com cem mil piastras? É pouco... Digamos cento e cinquenta mil! Onde estão?
>
> Fugitivo – Natural não estar aqui comigo, Chegar logo. Esperar, não duvidar.
>
> (BRECHT, 1977, p. 84-85).

O diálogo segue nesse tom nada amistoso e quase inegociável por parte de Azdak. O disfarce do Grão Duque como estratégia para dissimular seu lugar social e, assim, se livrar das mãos dos couraceiros que o procurava para matá-lo, parece não funcionar. Na verdade, se atentarmos para as falas do fugitivo, elas se configuram elípticas, isto é, omite vários conectivos da língua. Tem-se a impressão que o Grão Duque quer tornar sua fala menos comprometedora possível. É fácil perceber que seu modo de falar pode denunciar seu *status* social já que a linguagem é um indicativo que geralmente define a condição social do indivíduo. Desse modo, a fala pode ser um dos elementos fundamentais na construção do disfarce. Segundo Patrice Pavis,

> o travestimento se efetua, em geral, graças a uma troca de figurino ou de máscara (portanto, de convenção própria de uma personagem). Porém, ele é também acompanhado por uma mudança de linguagem ou de estilo, por uma modificação de comportamento ou por uma interferência nos pensamentos ou sentimentos reais (PAVIS, 2011, p. 104).

É importante considerar que no jogo dos possíveis enganos "nem sempre se necessita do recurso mais óbvio ao figurino e a outros elementos de caracterização. Muitas vezes bastam os desejos e temores das personagens para investir alguém de atributos falsos", como sinaliza Cleise Mendes, em *A Gargalhada de Ulisses* (MENDES, 2008, p. 167). No entanto, as cenas de disfarce aqui analisadas se realizam através de diversos elementos e a linguagem pode ser o elemento fundamental nessa

troca de identidades. Grão Duque fala por fragmentos, omite marcas da sua fala para que não comprometa seu estatuto de mendigo. O disfarce vai se enfraquecendo e me parece que a intenção de Brecht é justamente brincar com as máscaras sociais e refletir as maneiras pelas quais elas se apresentam. Azdak percebe que se trata de um fingimento, porém salva a vida do antigo governante. Antes disso lhe dá uma baita lição de como um pobre se comporta:

> Quer que eu lhe ensine como a gente pobre faz? *(Força o outro a sentar-se e torna a lhe pôr na mão um pedaço de queijo.)* O caixote é a mesa. Ponha os cotovelos na mesa, e agarre o queijo com as duas mãos, como se fossem tirá-lo de você a qualquer momento. Onde é que está a sua segurança? Segure a faca como se fosse uma foice pequena, e não olhe para o queijo com tanta avidez: tenha muito cuidado, porque de repente ele pode sumir, como tudo que é bom (BRECHT, 1977, p. 86).

O disfarce na cena explora o transviamento de signos do pobre e do rico. Brecht transforma a convenção do disfarce em estratégia artística para pensar sobre o artifício de construção dos fatores que delimitam as classes sociais. A cena apresenta a experiência da simulação e do fingimento no ritual cênico. Deste modo, a situação dramática mostra que "o disfarce 'superteatraliza' o jogo dramático, que já se baseia na noção de papel e de personagem que travestem o ator, mostrando deste modo não apenas a cena, mas também o olhar dirigido à cena" (PAVIS, 2011, p. 104). Assim sendo, Brecht explora a exaustão os signos da atuação e da caracterização através do jogo entre rico e pobre, entre nobre e rústico. Constrói uma cena que revela de forma "superteatralizada" os marcos distintivos que estabelecem uma ruptura entre o refinamento e a rudeza. A aula de etiqueta de Azdak é pelo avesso, subversiva, mas, também, burlesca.

Se o príncipe de Brecht dribla sua posição social para salvar a vida, o príncipe de Gil Vicente, n'*A Comédia do Viúvo*, se disfarça por amor. A personagem vicentina, Rosvel, é um príncipe apaixonado pelas filhas de um viúvo, sim, apaixonado pelas duas, e usa o disfarce como estratégia de aproximação. A didascália nos indica a caracterização da personagem:

> Segue-se como Dom Rosvel, príncipe de Huxónia, se namorou destas filhas do viúvo; e porque não tinha entrada nem maneira pera lhes falar, se fez como trabalhador ignorante, e fingiu que o

> arrepelaram na rua, e entrou, acolhendo-se em sua casa (VICENTE, 1983, p. 423).

O príncipe Rosvel se aproxima do viúvo e das filhas disfarçado de rústico e à procura de trabalho. O viúvo o admite por um ano para os mais baixos serviços: cuidar dos porcos e trazer lenha. É bastante provável que o rapaz de berço real tenha se apresentado com um chapeirão, um tipo de capa que encobre a vestimenta, como indica a didascália no momento da revelação do disfarce: *"Tirou dom Rosvel o chapeirão ficou vestido como quem era"*. Vejamos como ele se identifica:

> Soy d' acullá,
> del Villar de la Cabrera.
> Llámome Juan de las Broças,
> de en cabito del llugar
> natural,
> hermano de las dos moças:
> sé hazer priscos y choças
> y un corral (VICENTE, 1983, p. 423).

Seu novo nome, *Juan de las Broças*, sua nova procedência, *Villar de la Cabrera* e seu novo ofício: «sé hazer priscos y choças y um corral» denunciam o universo rústico da personagem. No entanto, o disfarce de Rosvel é principalmente linguístico. Ele fala em saiaguês, um dialeto castelhano usado para identificar os pastores como rudes serranos, durante o século XVI e o XVII e que ficou sendo na literatura a algo convencional linguagem do *vilão*.

Atente-se que *A Comédia do Viúvo* é escrita em espanhol. Nos 46 textos dramáticos que compõem a obra vicentina, quinze autos são em português, doze totalmente em espanhol e dezenove são escritos nas duas línguas. Os números colhidos pelo crítico francês Paul Teyssier, em *A Língua de Gil Vicente*, constatam a importância que teve a língua de Castela na carreira literária vicentina. Desse modo, então, se interroga por qual motivo levou o "mestre Gil" a escrever um número relevante dos seus textos na língua castelhana.

Paul Teyssier nos chama a atenção para três razões principais que possivelmente tenham sido as mentoras para a escolha da língua espanhola para determinados peças e / ou personagens. A tradição literária foi uma das tendências que motivou Gil Vicente a conservar a língua castelhana nos seus autos, já que vários gêneros literários provinham de Castela e, seguramente, influenciou a obra do dramaturgo português, como é o caso

da tradição rústica castelhana desenvolvida pelo dramaturgo espanhol Juan del Encina. Um outro aspecto é a verossimilhança. Logo que, alguns dos seus autos bebiam da fonte literária castelhana, o escritor era incitado a ter por modelo à própria realidade**,** muitas das vezes intimamente relacionada com a língua. E a última alternativa é a da hierarquia das duas línguas. É verossímil que a língua de Castela naquele período era considerada nobre e distinta do português, e, por esse motivo, muitas personagens que representavam à nobreza receberam espontaneamente o espanhol como língua (TEYSSIER, 2005, p. 357-361).

Dentro dessas três causas apresentadas, *A Comédia do Viúvo* se distingue por não fazer parte das categorias propostas por Teyssier. Até então se desconhece claramente a fonte inspiradora que Gil Vicente utilizou para a construção desta comédia. Não obstante, é muito provável que essa fonte seja espanhola, o que, de certa forma, justifica que o espanhol seja para Gil Vicente a língua da comédia romanesca e cavaleiresca (TEYSSIER, 2005, p. 357-358).

Contudo, o que nos interessa é o fato de Gil Vicente empregar o dialeto castelhano, o saiaguês, estilizado como fala rústica no final do século XV por Juan del Enzina e, também, se tornou regra geral para um outro dramaturgo espanhol, Lucas Fernández, ambos conterrâneos de Vicente, como alicerce do disfarce do príncipe Rosvel. Uso este motivado pela tradição linguística saiaguesa que faz parte da construção das personagens rústicas castelhanas de Gil Vicente, predominante nas suas primeiras obras. Anne Ubsfeld salienta que em alguns casos, acreditamos que seja o caso em Vicente,

> [...] a personagem usa uma "língua" à parte: há, na camada textual da qual é *sujeito*, particularidades linguísticas realçadas pelo teatro. Em todos esses casos particulares, a linguagem serve para conferir à personagem um estatuto de "estrangeiro"; é o caso das personagens populares, mostradas como aquelas que não sabem usar a língua de seus amos (UBERSFELD, 2005, p. 173).

Gil Vicente lança mão do dialeto justamente com a intenção de explorar os contrastes entre vilão e cortesão, que constituem a chave de um sistema de valores construído efetivamente sobre uma oposição entre a cortesia e a vilania. A chamada do dialeto rústico aos palcos palacianos abre a possibilidade de caracterização cômica das personagens. Mas não esqueçamos que o dialeto rústico é uma convenção literária que

não tem o compromisso de respeitar a realidade linguística do lugar que lhe serviu de inspiração, a região de Sayago, perto de Salamanca, Zamora e Ledesma.

Formado por um vocabulário rústico, marcado pela repetição de partículas e vocábulos, com frequente aférese e palatalizações do "l" em "ll" e do "n" em "ñ", ao saiaguês estava associado não só a ideia de quem falava de modo rústico, mas a de quem não se vestia bem. Nos séculos XVI e XVII, o saiaguês agrega o sentido de pessoa idiota, estúpida. Maria Victória Naves afirma que "estavam criadas as condições para que se recorresse aos rústicos saiagueses quando fosse necessário ridicularizar, divertir ou pôr em relevo aspectos cômicos e/ou grotescos, através da linguagem" (NAVES, 1989, p. 17).

Percebe-se, assim, que de alguma maneira a linguagem, seja por meio dela ou sendo ela própria cômica, tem forte relação na manifestação do cômico. A personagem fala uma voz inconfundível revelada na expressão fonética, no vocabulário e nas fórmulas de tratamento, conforme o «estilo pastoril». Com efeito, após uma leitura atenta dos diálogos que constituem o disfarce linguístico de Rosvel é inquestionável o uso reiterado de aspectos do dialeto saiaguês. Usando como base os estudos feitos por Paul Teyssier, pontuaremos aqui as características mais notáveis da fala rústica usada pelo príncipe.

A aférese, um dos traços constantes do saiaguês, é uma característica que se nota na fala de Rosvel, como vemos na palavra *prisco* por *aprisco*: «sé hazer priscos e choças». No entanto, lidar com este aspecto é um problema para Vicente por existir também no português e no espanhol normal. No exemplo já referido não se aplica dúvidas porque, segundo Paul Teyssier, é um saiaguismo real e consciente por tratar de um vocábulo «prisco» especificamente saiaguês. Logo, em outras situações, como por exemplo, quando Rosvel declara seu amor às filhas do viúvo, ele usa o termo *enamorar* por *namorar*, um vocábulo sem aférese e que não podemos afirmar que se trata de um deslize vicentino porque a personagem nesse momento pode se esquivar do disfarce e, também, não faz parte do vocabulário saiaguês. É tanto que na fala da personagem do viúvo que utiliza a palavra da mesma raiz *namorado* por *enamorado* se apresenta com uma aférese (TEYSSIER, 2005, p. 444).

Entretanto quiçá o exemplo que mais se encontra nessa peça é a palatalização do "l" em "ll" e do "n" em "ñ", dois dos leonismos do saiaguês e um recurso que Gil Vicente faz uso muito à vontade por não ter interferência de qualquer lusismo, já que este era um problema para Vicente, lidar com as semelhanças entre o português e o

castelhano. A palatalização está presente nas palavras validas por Rosvel como *acullá*, *llugar*, *valliente*, *ñovia*, *ñotas* e *ñifrerias*, ratificando o saiaguismo.

Certas expressões também justificam a rusticidade do disfarce, como *Juri a*: «nada nada *juri a* san / venia yo haciendo / tu ru ru ru ru ru» (VICENTE, 1983, p. 425). Vale fazer referência à outra expressão, *Mia fe*, variante rústica de *mi fe.* Gil Vicente a utiliza em seus dois primeiros autos e volta a utilizá-la nesta peça só que como *mi fe* e não como normalmente utilizaria em um contexto rústico, *mia fe*. Apesar deste encalce, o uso desta maneira não deixa de ser um saiaguismo na fala de Rosvel porque Teyssier verifica que as personagens vicentinas não saiaguesas dizem *por mi fe* (TEYSSIER, 2005, p. 67). Quando Paula, uma das moças, lhe pergunta sobre sua vida, Rosvel responde:

> (...)Yo quisiérame casar,
> la ñovia, *mi fe*, no quiso:
> pues, ni yo;
> antes quiero ca morar (VICENTE, 1983, p. 424).

Um prefixo interessante presente na fala do sujeito do disfarce é o "per", um elemento básico do estilo pastoril vicentino. Rosvel diz: «(...)Ya persoy médio guaitero» (VICENTE, 1983, p 424). Teyssier diz que "o prefixo *per-* confere aos verbos um valor aspectual de acção completamente acabada e aos adjetivos um valor de superlativo" (TEYSSIER, 2005, p. 46).

Há também como sugere Teyssier saiaguismos que se ocupam sobretudo pela rima. No diálogo entre Melícia, uma das filhas do viúvo, e Rosvel temos um exemplo que atesta esta afirmação.

> Melícia: Tienes padre o madre tú?
> Rosvel: Esso, há:
> plázeme, quierooslo dezir!
> Ya mi padre se há *moru*.
> n'el limbo está (VICENTE, 1983, p. 423).

Moru é uma fórmula artificial usada neste contexto e parece que nasceu da rima para acentuar a impressão estranha que deve oferecer o estilo pastoril (TEYSSIER, 2005, p. 87).

Em linhas gerais, me parece que Gil Vicente está mais à vontade no início do disfarce de Rosvel porque quando chega mais para o final ele dar ares de não labutar o

saiaguês com mais cuidado e precisão, é o que também aponta Alina Villalva em seu estudo sobre a peça (VILLALVA, 1990, p. 17). Pressente-se que a personagem depois de um tempo deixa escapar um espanhol com formas normais que está distante dos traços rústicos do saiaguês. Pergunto-me se não é proposital por parte de Gil Vicente nesta situação de disfarce linguístico, em uma cena burlesca, onde é perfeitamente natural para uma personagem neste tipo de contexto. No entanto, outro fato que vale ser evidenciado é o de que Gil Vicente emprega o saiaguês nesta peça já distante da tradição castelhana muito presente em suas primeiras peças, onde indica talvez uma imitação menos segura. Já que, é necessário dizer, como afirma Teyssier "o saiaguês foi sempre para Gil Vicente uma espécie de língua artificial aprendida nos livros e manuseada com certa imprecisão" (TEYSSIER, 2005, p.88). O que mais nos interessa, portanto, é que o dramaturgo português faz uso deste dialeto como recurso cênico fundamental na construção do disfarce da personagem.

A experiência estética do teatro dentro do teatro já estava em Gil Vicente e foi compartilhada por Bertolt Brecht. É bem verdade que a configuração dos dois nobres, vicentino e brechtiano, é distinta. O Grão Duque é um líder do governo impostor que sendo procurado pelos couraceiros encontra na simulação uma maneira de fugir da justiça. Seu disfarce é cômico, mas é também provocador. Exibe a teatralidade e performatividade dos comportamentos sociais. Brecht diverte seu público, mas, também adverte sobre os mecanismos de fabricação através dos quais se processa a construção das classes sociais.

Rosvel faz parte de outro universo. É um príncipe apaixonado e usa a troca de identidade como estratégia de aproximação. Ele faz parte de um ideal estético exercido pela cortesia que se constitui em torno do ritual da cavalaria, a investidura dos cavaleiros, que se processou a cristalização da distinção social dos nobres. Seu disfarce é o artífice dramático que põe em evidência o abismo social que existe entre rústico e nobre. Desse embate, os rústicos vão ser quase sempre figuras cômicas e dentro do labiríntico mundo do fingimento, as categorias, corte e campo, se desdobram e se multiplicam, acentuando ainda mais o tom burlesco.

Gil Vicente e Bertolt Brecht deram corpo e voz a dois personagens que se reinventaram através da linguagem cênica do disfarce. Por amor ou pela vida, de uma maneira ou de outra, pertencem à nobreza, assumem outras identidades, brincam de ser outro e expõem as diversas máscaras do ser humano que se revelam em função de seus

desejos e projetos. Ambos pertencem à imensa galeria de personagens que se disfarçam e multiplicam as máscaras do teatro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRECHT, Bertolt. **Teatro III.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1977

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**: a catarse na comedia. São Paulo: Perspectiva / Salvador: Fundação Gregório de Matos, 2008.

MILLER, Neil. **O elemento pastoril no teatro de Gil Vicente**. Inova (Coleção Civilização Portuguesa, V. 6), Porto. 1970.

NAVES, María Victoria. **Pastoril Castelhano**. Quimera: Lisboa, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TEYSSIER, Paul. **A Língua de Gil Vicente**. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa. 2005.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VICENTE, Gil. **Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente**. Introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: INCM, 1983, v. 1.

VILLALVA, Aline. **Viúvo**. Quimera: Lisboa. 1990.

SARAIVA, António José. Gil Vicente e Bertolt
Brecht: o papel da ficção na descoberta da realidade. In: _____**Para a história da cultura em Portugal**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1961. V. II, p. 309-29.

O EROTISMO PATÉTICO NA LITERATURA MÍSTICA PORTUGUESA

LIMA NETO, José Carlos de[46]

RESUMO:

O presente trabalho observa a linguagem erótica na obra *Boosco Deleitoso* (BD), publicada no início do século XVI. A intenção de BD é conduzir o leitor a buscar Deus em sua essência, característica mística da obra; para isso, o autor se valerá habilmente da retórica. Este estudo demonstra o erotismo textual como recurso persuasivo (*pathos*), a fim de conquistar o leitor não mais pela razão, mas pelo suscitar das emoções.

Palavras-Chave: Literatura Portuguesa - Mística - Retórica

ABSTRACT:

The present work observes the erotic language in the workmanship *Boosco Deleitoso* (BD), published at the beginning of century XVI. The *BD* intention is to lead the reader to search God in its essence, mystic characteristic of the workmanship; for this, the author will use itself the rhetoric skillfully. This study it demonstrates the literal erotism as persuasive resource (pathos), in order to not more conquer the reader for the reason, but for exciting of the emotions.

KEY WORDS: Portuguese Literature – Mystic - Rhetoric

1. **Sobre o *Boosco Deleitoso***

Publicado em 1515 a pedido da "*reinha dona Lianor, molher do poderoso e mui manífico rei dom Joam segundo de Portugal*" (MAGNE, 1950, p. 1), o *Boosco*

[46] Mestrando em Literatura Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ.

Deleitoso é uma obra de caráter místico da literatura portuguesa. Apesar de a publicação ter ocorrido em pleno século XVI, estudiosos afirmam, pelas características linguísticas, que a obra fora redigida no final do século XIV e início do XV (SPINA, 1974, p. 74).

No que tange a sua relação com os estudos literários, percebe-se um cenário com algumas controvérsias. Entre elas, pode-se destacar a queixa a respeito da falta de originalidade da obra (SARAIVA e LOPES, 1976, p. 153), acusando o autor português, anônimo, de compor o *Boosco Deleitoso* a partir de uma tradução livre da obra *De vita solitária*, de Francesco Petrarca. Tal discussão é inconcebível diacronicamente, pois se sabe que noções de autor/autoria e originalidade na Idade Média eram diferentes das que se concebem atualmente. De toda forma, alguns eruditos[47], a partir da edição do *Boosco Deleitoso* feita por Augusto Magne em 1950, dividida em 153 capítulos, conseguiram mapear as partes 'originais' e as que eram consideradas cópias. Percebeu-se que os quinze capítulos iniciais e os posteriores ao centésimo décimo sétimo são partes ditas autênticas da obra; portanto, praticamente um terço do *Boosco Deleitoso* pode ser considerado genuinamente português.

A intenção principal do livro é despertar no leitor o desejo de uma vida espiritualizada por meio da solidão, direcionando-o a encontrar o caminho que o leva a Deus. No prólogo, o autor explica o título do livro:

> Êste livro é chamado Boosco Deleitoso porque, assi como o boosco é um lugar apartado das gentes e áspero e êrmo, e viven enele animálias espantosas, assi eneste livro se conteem muitos falamentos da vida solitária e muitos dizeres, ásperos e de grande temor pera os pecadores duros de converter. Outrossi, em no boosco há muitas ervas e árvores e froles de muitas maneiras, que som vertuosas pera a saúde dos corpos e graciosas aos sentidos corporaaes. (...) E assi eneste livro se conteem enxempros e falamentos e doutrinas muito aproveitosas e de grande consolaçom e mui craras pera a saúde das almas e pera mantiimento espiritual dos coraçoões dos servos de Nosso Senhor, e pera aqueles que estam fora do caminho da celestrial cidade...(MAGNE, 1950, p. 1-2)

Observa-se nestas linhas que o autor tinha interesse em instruir o leitor na fé cristã por meio de *exempros*, *falamentos* e *doutrinação* tendo em vista a sua salvação

[47] Dentre eles, pode-se destacar o prof. Segismundo Spina.

espiritual. Para alcançar tal objetivo, fica explicito que o autor português lança mão de um discurso altamente persuasivo, dispondo de técnicas retóricas para isto. Considerando esta peculiaridade da obra, serão feitas breves considerações sobre a arte da persuasão, atentando-se para as observações práticas feitas por Aristóteles em seu livro *Retórica.*

2. As provas retóricas

Aristóteles (2005, p. 89) definiu a retórica como uma forma de argumentação semelhante à dialética; com isso, ele elevou a arte da persuasão ao nível filosófico. Chegou a dizer que, sem a retórica, a verdade e a justiça poderiam ser arruinadas em um debate (ARISTÓTELES, 2005, p. 93).

A eficácia argumentativa do discurso retórico se centra nas provas (ARISTÓTELES, 2005, p. 96), podendo ser divididas em duas categorias: provas técnicas, quando os argumentos são adquiridos por meio de documentos e testemunhos, existindo independentemente do orador; e as provas artísticas ou técnicas, consideradas procedimentos persuasivos criados pelo orador. Consideram-se três espécies de provas artísticas:

a) *Ethos:* provas que se centram no caráter moral do orador/escritor; a sua figura desperta confiança no auditório ou leitores, levando-os confiarem nas palavras e propostas apresentadas no discurso. Aristóteles diz que

> Persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas de que não há conhecimento exacto e que deixam margem para dúvida (ARISTÓTELES, 2005, p. 96).

b) *Pathos:* provas que procuram despertar emoções no auditório ou nos leitores; são denominadas, também, de provas patéticas. Aristóteles afirma que

> Persuade-se pela disposição dos ouvintes, quando estes são levados a sentir emoção por meio do discurso, pois os juízos que emitimos variam conforme sentimos tristeza ou alegria, amor ou ódio (ARISTÓTELES, 2005, p. 97).

c) *Logos:* provas que se focam no caráter racional do próprio discurso. Segundo Aristóteles, é a persuasão 'pelo discurso, quando mostramos a verdade ou o que parece verdade, a partir do que é persuasivo em cada caso particular' (ARISTÓTELES, 2005, p. 97).

3. O humanismo, a retórica e a prosa doutrinária: breve contextualização histórica

Em fins do século XIV, tem início, em Portugal, com D. João I, a Dinastia de Avis. Os compêndios de história portuguesa são unânimes em afirmar que Portugal ingressa num período em que se nota a renovação da cultura devido o empenho original de D. João I em desenvolver econômica e socialmente o país. É importante destacar que o rei teve uma educação exemplar na infância e a sua predileção pelo saber foi seguida por seus sucessores[48]; cita-se o exemplo de D. Duarte[49], cognominado de '*O Rei Filósofo*'.

Pode-se traçar, a partir da Dinastia de Avis, o perfil de uma corte em que a educação ganha lugar de destaque, onde se percebe a preocupação com o desenvolvimento de um espírito crítico e a importância do conhecimento. Todas estas características são importantes para o florescimento, na área das Letras, de personalidades eruditas, dentre elas, destaca-se Fernão Lopes (SPINA, 1974, p. 78).

Todo este clima de intelectualidade propicia a inauguração do Humanismo literário em Portugal. Vê-se, neste período, que historiadores da literatura costumam demarcar entre 1434 e 1527, o desenvolvimento da Historiografia, tendo o já sobredito Fernão Lopes como a figura de destaque neste cenário. A poesia ganha lugar de destaque nas cortes, classificada como Poesia Palaciana, diferente da que fora cultivada no Trovadorismo, pois agora está separada da música: a poesia, a partir desta época

[48] É a denominada "Ínclita Geração", termo cunhado por Camões, em *Os Lusíadas,* para designar boa preparação intelectual, moral e militar dos príncipes da dinastia de Avis.

[49] Foi um rei muito erudito; possuía uma biblioteca com 84 livros, entre eles, autores clássicos, como Platão, Aristóteles, Cícero; doutores da Igreja, como S. Agostinho, S. Bernardo, Raimundo Lulio, entre outros. Refletia sobre questões linguísticas, chegando a afirmar na descrença da existência de sinônimos. Enfim, foi um rei muito culto que acabou favorecendo o desenvolvimento intelectual da sua corte. Esta mentalidade culta iniciada na corte foi importante para os desdobramentos histórico-culturais que beneficiaram diretamente o desenvolvimento do Renascimento português. (SPINA, 1974, p. 121)

literária, é criada para ser declamada. O Humanismo, em seus momentos finais, gerou o teatro português com Gil Vicente; não há registros de produção dramatúrgica antes dele, somente encenações religiosas durante todo período medieval e registros em alguns documentos de um teatro alegórico, na época de D. João II, sem maiores detalhes (SPINA, 1974, p. 84). As peças vicentinas, repletas de conhecimentos relativos à área de teologia e filosofia, demonstram que o autor era um homem erudito e que provavelmente tenha frequentado alguma universidade da época (SPINA, 1974, p. 156). E, por fim, o Humanismo literário nos legou a Prosa Doutrinária, literatura criada para a educação e formação da nobreza portuguesa da época. A cultura, que se queria transmitir, relacionava-se às regras de comportamento social, livros sobre a moralidade do fidalgo, tratados de equitação e caça, como forma de exercício corporal e obras de cunho religioso, dividindo-se em dois campos: obras teológicas (como *O Livro da Corte Imperial*), destinando-se ao conhecimento da fé católica, e obras místico-espirituais, visando ao aprimoramento da alma. Nota-se que a literatura pretende abordar o ser humano em seus vários aspectos: mental, moral, corporal e espiritual, demonstrando que há uma mudança na forma de pensar, ainda atado à mentalidade medieval, contudo já dando indícios do movimento Renascentista, através da valorização do homem.

Ao se tomar contato com textos literários da Prosa Doutrinária, vê-se, explicitamente, a retórica vinculada à ideia da *psychagogia* platônica, isto é, a condução da 'alma' do leitor para a verdade[50]; assim, a literatura da época assume esta condição de direcionar os nobres ainda em formação a ter vida correta, guiada por bons princípios.

A educação dos séculos XIV e XV em Portugal estava orientada pelos princípios medievais, tendo o *Trivium* (BRAGA, 2005, p. 364) por base do ensino fundamental dado às elites. Em consequência disso, esta mesma elite, ao se dedicar à escrita, colocará em prática as técnicas próprias da retórica para a redação de seus textos. Portanto, as obras referentes à prosa doutrinária colocam em ação as estruturas redacionais ditadas pela técnica retórica, tanto para a eficácia da defesa dos ideais ali expostos, quanto por ser uma prática usual redigir o texto em prosa sob o suporte da

[50] Platão não via com bons olhos a retórica justamente por ela não se preocupar com a verdade, mas com a verossimilhança e a beleza do discurso. A retórica, para o filósofo, só teria verdadeiro sentido quando utilizada para conduzir o ouvinte à contemplação da verdade.

técnica retórica. Teófilo Braga (2005, p. 363), confirmando a importância do estudo da retórica em Portugal no século XV, testemunha sobre a presença de *Cataldo Siculo*, professor humanista de retórica em Pádua, que se mudou para Portugal a fim de atuar como educador da aristocracia portuguesa.

4. O *Boosco Deleitoso* e a retórica

Como visto inicialmente, o *Boosco Deleitoso* é uma obra declaradamente persuasiva. Constata-se plenamente isto quando autor lança mão da atuação fictícia de Cícero e Quintiliano, figuras ilustres da retórica romana, defendendo, persuasivamente, suas ideias, positivas ou negativas, sobre a vida solitária. Lembra-se aqui que grande parte do discurso da obra estudada se volta para a defesa da vida solitária, entendida como o único meio de se alcançar a pureza e a elevação na vida espiritual. Como exemplo, no capítulo XXX do *Boosco Deleitoso*, *Dom Cicerom* surge defendendo a vantagem da vida secular[51], afirmando que esta é muito mais proveitosa para a sociedade do que aquela, pois a vida solitária faz com que o indivíduo pense somente em si mesmo, buscando seu próprio crescimento espiritual, esquecendo-se do próximo. Um personagem contra-argumenta as palavras de *Dom Cicerom* afirmando que "*nom é o êrmo ao solitário escola de retórica pera bem falar, mas escola de vida pera bem viver; nem teemos mentes nem entendemos em a vaã-grória da língua, mas em haver folgança firme da mente e da alma."* (MAGNE, 1950, p. 73). É interessante observar, nas palavras deste personagem, que a ideia do *bem viver* proporcionado pela vida solitária não será ofuscada pelas belas e sedutoras palavras da retórica; porém, este mesmo personagem atenta que não se deve descartar as técnicas persuasivas para a salvação das almas, lembrando as ideias de Santo Agostinho sobre a utilização da retórica, tida por todos, no início do cristianismo, como pagã; contudo, de acordo com o bispo de Hipona, seu uso para a conversão poderia ser muito eficiente (SANTO AGOSTINHO, 2002, p. 208) : "*Eu nom enjeito as palavras fremosas per estudo e bem compostas per arte pera saúde e salvaçom de muitos."* (MAGNE, 1950, p. 73 grifo nosso). Este excerto incontestavelmente demonstra que o autor do *Boosco Deleitoso* procurou se valer das técnicas persuasivas da arte retórica para tornar seu discurso doutrinário mais eficiente.

[51] Entende-se por vida secular a contraposição à vida religiosa.

5. A linguagem erótica do *Boosco Deleitoso* e o patético

Um discurso com pretensões retórico-doutrinárias, como o *Boosco Deleitoso*, deve-se valer de técnicas persuasivas para ser eficaz. Como este trabalho se delimita a abordar a linguagem erótica no *Boosco Deleitoso*, direciona-se a atenção para a técnica persuasiva que pretende sensibilizar os leitores.

Estruturalmente, *Boosco Deleitoso* é uma obra narrativa que relata a história de um peregrino pecador que, após ser convencido de que a solidão é o meio mais adequado para ter uma vida espiritualizada, alcançou a contemplação beatífica de Deus, mantendo espiritualmente uma relação íntima de amor com ele. Ao mesmo tempo, todo processo de convencimento deste personagem se baseou na retórica, fazendo crer que havia, por trás do texto, toda uma estrutura persuasiva: convencendo o personagem peregrino, consequentemente persuadiria o público leitor de suas ideias. Na dedicatória da obra, que foi publicada a pedido da rainha D. Leonor, esposa do Rei D. João II, lê-se que o livro não foi impresso com intenção de deleite literário, mas para ser exemplo de busca espiritual e doutrinação:

> A muito esclarecida e devotissima reinha dona Lianor, molher do poderoso e mui manífico rei dom Joam segundo de Portugal, como aquela que sempre foi enclinada a toda virtude e bem-fazer, zeloza grandemente de sua salvaçam e de toda alma cristaã, mandou emprimir o seguinte livro chamado Boosco Deleitoso, vendo Sua Alteza nele tanta duçura espiritual e prosseguindo ele com tantos enxempros e figuras, por convidar a muitos a doutrina de nosso Redentor Jesu Cristo, em nome do qual começa o dito livro. (MAGNE, 1950, p. 1 grifo nosso)

Grande parte do *Boosco Deleitoso* irá se ocupar da conversão e doutrinação do peregrino, onde se vê a atuação clara das técnicas retóricas em meio ao discurso narrativo. Nos capítulos finais, há uma mudança significativa no andamento da obra: após a preparação doutrinária do peregrino, chega o momento crucial em que ele irá se encontrar com Jesus. A beleza deste encontro reside no fato de ser todo ele relatado por meio da linguagem erótica, um estilo que denota a ânsia do encontro amoroso. O peregrino deseja ardentemente se encontrar com Deus e o vê como seu amado:

> A minha alma entom ouvia a voz do Senhor Deus, seu esposo e seu amado, quando se nembrava dele; e entom havia grande desejo de o veer e entom o viia, quando se maravilhava de sua majestade e beijava-o polo grande amor que lhe havia e abraçava-o pela grande deleitaçom que enele havia. (MAGNE, 1950, p. 323)

Para que haja erotismo, é imprescindível que o corpo compareça evidenciando justamente a fruição e a satisfação deste encontro. Como exemplo, o excerto abaixo demonstra o corpo que estremece de prazer ao ver seu amado:

> E primeiro o buscava e ouvia sua voz, e depois viia-o em contempraçom e encendia-se e depois ficava esbafarida e desfalecia do estado humanal e saía fora de si mesma, assi como já hei dito. (MAGNE, 1950, p. 330)

Como se falou, a primeira parte da obra coloca para o leitor que a religiosidade do peregrino é fruto de uma piedade religiosa comum, que reside basicamente em todo homem; mas, com o desenrolar dos fatos, esta piedade se torna um amor intenso, ao ponto de Deus ser denominado por esposo pelo peregrino. No fragmento a seguir, vê-se a personagem expressar o medo de não poder se encontrar com seu esposo por causa da sua alma suja pelas faltas cometidas:

> Outrossim me trabalhava, com grande desejo, estar prestes pera receber o meu verdadeiro esposo da minha alma e pera o receber quando veesse e a chamasse. E enesto era meu grande cuidado, que quando ele veesse subitamente, nom achasse a minha alma desapostada, em guisa que nom podesse entrar enela. (MAGNE, 1950, p. 322)

É interessante observar que a linguagem erótica, comumente utilizada para a expressão íntima do amor, é igualmente empregada por Deus, que, no excerto abaixo exprime o seu desejo de tomar a alma do peregrino por esposa, selando este amor que defronta o espiritual e o carnal:

> Levanta-te minha amiga, minha esposa, e vem-te ao paaço celestrial. Cá ja passou o inverno da vida do mundo, que assim como o frio te apertou ataa ora. Já trespassarom as chuvas das muitas mizquindades sem conto, que passaste. As froles das tuas obras aparecerom ante mi e derom boõ odor de virtudes em na terra celestrial. Levanta-te trigosamente, amiga minha, fremosa minha, poomba minha, esposa minha, e vem-te, ca eu cobiiço a tua fremosura. (MAGNE, 1950, p. 339)

Esta segunda parte da obra, caracterizada pelo erotismo, é considerada o clímax do enredo narrativo, que se iniciou com a defesa da vida solitária, culminando com o encontro amoroso do peregrino com Deus. Apesar de se considerar a primeira parte como a que mais foi influenciada pela retórica, este segundo momento da obra também tem um caráter persuasivo expresso de forma diferente, não se centrando na lógica discursiva, mas procurando mover os afetos do público leitor. Este movimento persuasivo não está evidente no texto, contudo, nota-se que, por meio das imagens amorosas propostas, o autor quer atrair seu público, levando-o, vagarosamente, a desejar a mesma experiência do peregrino.

Quando o autor de *Boosco Deleitoso* consegue cativar as emoções de seu público leitor através da beleza proporcionada pela linguagem erótica, ele torna seu discurso eloquente, capaz de convencer, não mais pela razão, mas pelo sentimento. Além de Aristóteles, Cícero não somente abordou a questão do *pathos*, mas o aprofundou, atribuindo destaque à conduta 'patética' do orador.

> Na verdade, há umas coisas que, bem tratadas pelo orador, tornam a eloquência admirável. Uma delas, que os gregos chamam de ética (*ethos)*, é apropriada aos temperamentos, aos costumes e a toda conduta de vida; a outra, que eles chamam de patética (*pathos)*, serve para perturbar e excitar os corações, e é nela que triunfa a eloquência. A primeira é afável, agradável, próxima para nos conciliar com a bondade; a outra é violenta, inflamável, impetuosa, obtém sucesso à força e, quando chega como uma torrente, não há meio de lhe resistir. (...) E nunca se conseguiria empolgar um ouvinte sem lhe apresentar um discurso bem inflamado. (CÍCERO, *apud*, LICHTENSTEIN, 1994, p. 80)

Cícero afirma que a eloquência 'patética' surge primeiro do orador a fim de contagiar seu público; nota-se este mesmo 'patético' brotar inicialmente do *Boosco Deleitoso* por meio do erotismo, para, em seguida, afetar o leitor. Exemplo claro deste

'patético' é a oração do peregrino que pede a morte após ter momentos inenarráveis de prazer com Deus:

> - Fremoso e aposto és tu, meu amado; tira-me depós ti, e eu correrei em odor dos teus inguentos; porque, assi como deseja o cervo as fontes das águas, assi desejo a ti, meu Senhor Deus. Grande sede e grande desejo hei de ti, Senhor Deus, fonte viva. Quando irei e aparecerei ante a tua face? Quando me trespassarei ao lugar da tua celestrial grória e tua morada e maravilhosa casa da tua majestade, em que veja tua face craramente? Quando serei avondado e farto? Certamente, Senhor, eu nom posso seer farto, nem minha alma avondada, senom quando vir a tua grória, que é a tua face. Senhor, tira-me desta carne e leva-me pera tua grória. (MAGNE, 1950, p. 339 grifo nosso)

A beleza do encontro amoroso leva o peregrino a pedir a própria morte, considerada o único meio de sair definitivamente de sua condição carnal para viver eternamente ao lado do esposo. A personagem atua de forma dramática, buscando a impetuosidade necessária a fim de manifestar as suas emoções, para, a partir deste sentimento nascido dentro dele, agir sobre os sentimentos do leitor, persuadindo-o a aspirar ao que é espiritual.

Observa-se que o erotismo, encontrado na segunda parte da obra, atribui beleza ao texto literário, dando-lhe vida e sentimento, ao contrário da primeira parte, que se caracteriza pelo discurso de defesa, sendo mais técnico em suas argumentações. O erotismo pode ser considerado o ingrediente necessário para o despertar dos sentimentos e emoções que faltavam a obra.

Considerações Finais

O *Boosco Deleitoso* pode ser considerado a expressão mais acabada da mística portuguesa e, ao compará-lo a outras obras místicas do mesmo período medieval, nota-se uma verdadeira harmonia de ideias entre elas.

Atentando-se para o misticismo da obra, percebe-se que o autor conseguiu expor com requinte o movimento subjetivo da personagem em direção a Deus, demonstrando que somente o absoluto pode preencher o vazio existente na alma humana.

A obra, desde o prefácio, intencionava a doutrinação na fé cristã; neste sentido, a linguagem erótica foi utilizada como meio patético de persuasão, buscando-se convencer, não por meios racionais, como se vê na primeira grande parte da obra, mas por meio do *aflorar das emoções*.

Por fim, pode-se considerar o *Boosco Deleitoso* como uma das primeiras expressões da mística na Península Ibérica, antecipando aquilo que terá seu ápice com a literatura religiosa de São João da Cruz e Santa Tereza D'Ávila

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona (354-430). *A doutrina cristã:* manual de exegese e formação cristã / Santo Agostinho – São Paulo: Paulus, 2002.

ARISTÓTELES. *Retórica.* 2ª edição revista. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução: Centro Bíblico Católico. 34. ed ver. São Paulo: Ave Maria, 1982.

BOOSCO DELEITOSO (séc. XVI). Compilado por Augusto Magne. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1950.

BRAGA, Teófilo. *História da Literatura Portuguesa.* 3ª Edição. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, Vol. I.

DICIONÁRIO DE MÍSTICA. Dirigido por L. Borriello, E. Caruana, M.R. Del Genio, N. Suffi. – São Paulo: Paulus: Edições Loyola, 2003.

FERRATER MORA, J. *Dicionário de Filosofia.* Tomo IV 2ª Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

GRÜN, Anselm. *Mística:* descobrir o espaço interior; tradução de Luiz de Lucca. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente.* Tradução de Maria Elisabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Sciliano, 1994.

LOYN, Henry R (org.). *Dicionário da Idade Média.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Fernão Lopes e a retórica medieval.* Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

MARTINS, Mário. *A bíblia na Literatura Medieval Portuguesa*. Livraria Bertrand, Portugal: 1979.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 34ª edição. São Paulo: Cultrix, 2006.

NUNES JUNIOR, Ario Borges. *Êxtase e clausura*: sujeito místico, psicanálise e estética. São Paulo: Annablume, 2005.

PINTO-CORREIA, João David. *Boosco Deleitoso*. In Caloust Gulbenkian – *História e antologia da Literatura Portuguesa* - Séc. XV: Textos Hagiográficos e Místicos. Ed. Caloust Gulbenkian, Lisboa, n: 9. p. 17. Março de 1999.

PLATÃO. *Górgias. O Bamquete. Fedro.* Tradução de Manuel de oliveira Pulquério, Maria Teresa Schiappa de Azevedo e José Ribeiro Ferreira. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1973.

SÃO JOÃO DA CRUZ. *Cântico espiritual*. São Paulo: Paulinas, 1980.

SARAIVA, António José, LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: 9ª Ed. Porto, 1976.

SPINA, Segismundo. *Presença da Literatura Portuguesa:* Era Medieval. 5ª Ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1974.

O PRIMO BASÍLIO: CRÍTICA GASTRONÔMICA DA BURGUESIA LISBOETA

José Roberto de Andrade[52]

RESUMO:

Este trabalho analisa a utilização da gastronomia na caracterização e na problematização de alguns personagens de *O Primo Basílio,* de Eça de Queirós. Eça incorpora a comida para criticar, com fina ironia, as singulares condições, perspectivas e limitações da sociedade portuguesa do século XIX. As refeições do romance concretizam o descompasso entre o ideal de grandeza e a pequenez cotidiana, a estereotipia do olhar destinado ao outro e a reificação das relações humanas.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa; Eça de Queirós; Gastronomia; O Primo Basílio.

ABSTRACT:

This paper analyses the use of gastronomy in the characterization and problematization of some characters featured in O Primo Basílio, by Eça de Queirós. Eça makes use of food to, through fine irony, criticize the singular conditions, perspectives and limitations of nineteen-century Portuguese society. The meals portrayed in the aforementioned novel provides concrete expression to the imbalance between the ideal of grandeur and the pettiness of everyday life, the stereotyping look towards the other(s) and the reification of human relations.

Key-words: Portuguese literature; Eça de Queirós; Gastronomy; O Primo Basílio.

[52] Professor do Instituto Federal da Bahia (IFBA), campus Jacobina, e doutorando na Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: andrade.escolas@gmail.com. Este artigo é resultado parcial da investigação de doutorado que está sendo realizada na UFBA.

Eça de Queirós (1845-1900) não se destacou como grande cozinheiro, mas sua literatura deixou marcas na cozinha portuguesa. Eça deixou clara a importância da gastronomia em vários de seus textos jornalísticos, dos quais o mais exemplar e programático talvez seja o artigo conhecido como "Cozinha Arqueológica", publicado em 1893, na *Gazeta de Notícias.* Nele, Eça afirmou: "a mesa constituiu sempre um dos fortes, se não o mais forte alicerce das sociedades humanas" e "O caráter de uma raça pode ser deduzido simplesmente de seu método de assar a carne" (III, p.1226)[53]. A declaração ressalta a intrínseca relação entre comida e sociedade, que Eça reforça, ao adicionar: "a cozinha e adega exercem uma tão larga e direta influência sobre o homem e a sociedade", por isso "dize-me o que comes, dir-te-ei o que és" (III, p.1226). Penso que o escritor não se incomodaria se acrescentasse "com quem" e "como", a este último período: "diga-me o que comes [como comes e com quem comes] e dir-te-ei quem és". O acréscimo é apropriado, pois Eça destaca a necessidade de se fazer a "arqueologia" ― daí o título do artigo ― do sistema culinário greco-romano, ou seja, dizer o que, com quem e como a sociedade comia para entender as relações entre cozinha, processos de cozimento e relações sócio-políticas. As asserções de Eça, tomadas na perspectiva da proposta de representação realista da sociedade portuguesa, significam, em alguma medida, considerar a cozinha e a comida como forma de caracterizar personagens e sociedade. Seria também matéria a ser observada e moldada nas narrativas. No caso de Eça de Queirós, essa interpretação torna-se mais consistente à medida que se lê a obra. O escritor português não só propôs a observação da cozinha nas sociedades clássicas, ele considerou, em certa medida, a gastronomia como *arqué* — elemento básico — das representações da sociedade portuguesa. *Arqué* que foi notada por vários de seus leitores e críticos.

Já em 1878, Machado de Assis teve sua atenção despertada pela comida. Na conhecida crítica sobre *O Primo Basílio,* Assis arrolou "a pilha de doces", da confeitaria em que se encontram casualmente Sebastião e Juliana, e "o longo jantar do Conselheiro Acácio" entre os itens que configurariam a exagerada preocupação de Eça pelo acessório. A excessiva ênfase no acessório decorreria das preocupações com os princípios da escola realista: "O sr. Eça de Queirós não quer ser um realista mitigado, mas intenso e

[53] Os trechos da obra de Eça de Queirós foram retirados da edição, em quatro volumes, publicada pela editora Aguilar, sob a coordenação de Beatriz Berrini. Nas citações, referir-me-ei simplesmente aos volumes (I, II, III e IV) e às páginas.

completo" (ASSIS, 1997, p. 908). Sem a visão do todo, Assis não conseguiu intuir que, para ser zeloso com os princípios da escola, Eça poderia ter dado atenção somente ao guarda-roupa. Mas foi zeloso com a comida, também. Ao argumento do excesso, portanto, pode-se contrapor o da coerência gastronômica que se constitui ao longo da obra. O cuidado com a comida só fez aumentar de quantidade e qualidade nas obras e versões posteriores, reforçando a hipótese de que o autor de *Os Maias* pode ter escolhido a cozinha como elemento fundamental de seu projeto de representação de Portugal. Elemento fundamental que foi percebido por vários estudiosos da sua obra. José Werneck (1946), Alfredo de Campos Matos (1988), Alves (1992), Maria José de Queirós (1994), José Quitério (1997), Beatriz Berrini (1995 e 1997), e Ana Luísa Vilela (1997 e 2012) notaram que o tratamento zeloso da comida não foi, como imaginou Assis, um exagero de escola. Nas narrativas ecianas, as cenas gastronômicas estruturam o ambiente moral e material, servem à caracterização das personagens, ao desenvolvimento do enredo e ao exercício da crítica e da sátira. Assim, a cozinha ordena o universo narrativo de Eça e revela uma importante possibilidade de interpretação de seu projeto de representação da sociedade portuguesa.

Em artigos anteriores procurei destacar como esse projeto se materializa em *O Crime do Padre Amaro, Os Maias, A Relíquia* e *O Mandarim*. Aqui, analisarei o célebre e "longo" jantar, a que Assis se referiu, oferecido por Conselheiro Acácio, para comemorar sua nomeação **"**ao *Grau de Cavaleiro da Ordem de São Tiago*, atendendo aos seus grandes merecimentos literários, às obras publicadas de reconhecida utilidade, e mais partes..." (I, p. 678). A análise procurará exemplificar como Eça de Queirós, elabora e "tempera", com esmero e cuidado de grande "cozinheiro", personagens e enredo.

O Primo Basílio, publicado em 1880, tematiza a família da burguesia média de Lisboa. O casal Jorge e Luísa vive a placidez e a estabilidade de um casamento burguês. As exigências do trabalho de Jorge, um engenheiro de minas, levam-no a viajar pelo Alentejo e deixar Luísa, solitária e entediada, em Lisboa. Nesse momento, volta do Brasil o primo Basílio, com quem Luísa conviveu e namorou na adolescência. Ele se reaproxima da prima, inicia um jogo de sedução e é correspondido. E "o adultério de Luísa é a causa de sua destruição" (REIS, 2000, p.50). A criada, Juliana, apodera-se de uma carta de amor dirigida a Basílio e chantageia a patroa. Com a ajuda de Sebastião, amigo fiel do casal, a carta é recuperada e Juliana morre, mas Jorge descobre a traição e

a tragédia atinge o núcleo familiar. O jantar acontece no capítulo XI. Jorge já voltou do Alentejo, mas ainda não suspeita da traição da esposa.

Alfredo de Campos Matos caracterizou Acácio como "símbolo da gravidade balofa e da respeitabilidade burguesa convencional" (MATOS, 2009, p. 447). A personagem mantém relações amistosas com figuras da burguesia lisboeta, entre elas Jorge e Luísa, faz declarações laudatórias aos poderes estabelecidos e produz "obras patrióticas", que vão lhe render, também, sua nomeação ao "Grau de Cavaleiro da Ordem de São Tiago".

Vimos anteriormente que a "arqueologia" gastronômica deve considerar três aspectos: a comida (o que comes), a companhia (com quem comes) e o comportamento à mesa (como comes). Começarei pelo segundo item; passarei ao terceiro e, por fim, voltarei ao primeiro.

Com quem comes

Acácio convida os amigos "para um [...] modesto jantar de rapazes" (I, p. 678). Além do anfitrião, serão cinco os convidados. Três já conhecidos do leitor, nos primeiros capítulos do romance: Jorge, Sebastião e Julião. Na casa do Conselheiro, eles vão partilhar a mesa com mais dois convivas:

O Sr. Alves Coutinho:

> quando o seu olhar parvo se fixava nas pessoas, com pasmo, o seu bigode pelado arreganhava-se logo por hábito, num sorriso alvar que mostrava uma boca medonha cheia de dentes podres; falava pouco, [...] concordava em tudo; havia nele o ar de um deboche banal e de um embrutecimento antigo. Era um empregado do ministério do Reino, ilustre pela sua boa letra. (I, p. 679)

e o conhecido Saavedra

> redator do *Século*. A sua face branca parecia mais balofa; o bigode muito preto reluzia de brilhantina; as lunetas de ouro acentuavam o seu tom oficial; trazia ainda no queixo o pó-de-arroz, que lhe pusera momentos antes o barbeiro; e a mão, que escrevia tanta banalidade e tanta mentira, vinha aperreada numa luva nova, cor de gema de ovo. (I, p. 679)

Anfitrião e convidados compõem uma boa representação da burguesia média masculina da Lisboa do XIX: Jorge, Julião e Sebastião, já apresentados, mais um funcionário do reino, dono de boa letra, ar debochado, dentes podres e sorriso de tolo; e

um mentiroso redator do Século. Essa diversidade também vai garantir uma conversação animada: O inconformado Julião e o mentiroso Saavedra vão apimentar a conversa com provocações dirigidas os pacatos Jorge, Sebastião e, principalmente, Acácio, que também terá o papel de mediador dos debates. Alves Coutinho vai concordar e se satisfazer com o que for conveniente.

Como comes

O comportamento abrange desde mastigação e manejo de talheres até a conversação. Aqui, tratarei dos diálogos e da relação de anfitrião e convidados com talheres, bebidas e comida.

O comportamento de anfitrião e convidados não só seria modelo de um cavalheiro, se considerássemos a conhecida ironia de Eça de Queiros. Ele vai pinçar e qualificar os gestos, trejeitos e hábitos das personagens, para confirmar e reforçar a descrição que se fez deles. Dos seis, só Jorge e Sebastião são poupados. Os outros serão tratados com acrimônia.

A acidez dedicada a Julião e Acácio é menor. Enquanto Filomena serve vitela assada, o primeiro pousa "os cotovelos sobre a mesa" e escabicha "os dentes com a unha" (I, p. 683). E o segundo é flagrado usando o garfo como extensão do dedo: "Não dê ouvidos a estas doutrinas! — Com o garfo mostrava a figura biliosa de Julião. — Mantenha a sua alma pura" (I, p. 683).

A Alves Coutinho e Saavedra, Eça dispensa um tratamento mais corrosivo. O segundo, num dos momentos do jantar, "esvaziou o copo e limpou os beiços", para, em seguida, meter "as mãos nos bolsos, firmando-se nas costas da cadeira" (I, p. 683). Conversa e pede "mais arroz. Devorava" (I, p. 682). Nos momentos em que a temática é tensa ou que não é conveniente se posicionar, ele enche "a boca de vitela" (I, p. 684) ou "calava-se, ocupado com o alimento". E para arrematar: desabotoa "a fivela do colete"; espalhava-se-lhe no rosto gordo uma cor de enfartação, e sorria vagamente, inchado" (I, p. 685). Alves Coutinho é pintado de "olho afogado" pelo "cozidinho" (I, p. 681). Também usa uma estratégia típica dos glutões: "calava-se, [...] engolindo buchas de pão" (I, p. 684). Nas pilherias e provocações de Saavedra, Coutinho demonstra prazer e sua boca "dilatava-lhe numa admiração sensual" (I, p. 682). Dessa personagem, Eça

também destaca a paixão incontida pelos "belos doces". No momento da sobremesa, ele extasia-se com "a abundância das travessas de doce" e chega a esquecer

> as mulheres, e, voltado para Sebastião, discutia gulodices. Indicava as especialidades: para os folhados, o Cocó! Para as natas, o Baltreschi! Para as gelatinas, o Largo de S. Domingos! Dava receitas; contava proezas de lambarice, revirando os olhos (I, p. 687)

Alves parece preferir doces a mulheres, mas não deixa de procurá-las: "o tempo que não dedicava ao serviço do Estado, dividia-o, com solicitude, entre as confeitarias e os lupanares" (I, p. 687). A gula do empregado do Ministério do Reino por doces e a preferência pelos amores de serralho justificam, em certa medida, sua boca cheia de dentes estragados e suas atitudes pouco polidas à mesa.

A relativa falta de polidez à mesa ou a polidez de ocasião e de aparência vai ser reforçada na conversação, que também caracteriza as personagens. No jantar do Conselheiro, a conversa inicia na constituição italiana, passa pelo casamento, tematiza as mulheres, a oposição alma/corpo e finda com um brinde à família real. Na dinâmica da conversação, Acácio é provocado por Julião e Saavedra, mas revela-se hábil para conduzir o diálogo e manter a "respeitabilidade do lar burguês". Como a cena é extensa, procurarei sumarizar as passagens e dar destaque a dois ou três momentos, começando pela intenção do Anfitrião:

> Conselheiro que julgava do seu dever dar à conversação nobreza e interesse, disse, limpando devagar o bigode da gordura da sopa:
>
> — Dizem-me que é muito liberal a Constituição da Itália!" (I, p. 681).

A imagem que Acácio faz de uma conversação nobre é diferente da imagem que fazem Saavedra e Julião; este logo apimenta a conversa: "se a Itália fosse liberal devia ter há muito expulso a coronhadas o Papa, o sacro colégio, e a sociedade de Jesus!" (I, p. 681). A sugestão de escorraçar os símbolos da igreja dão outros rumos à nobreza imaginada pelo anfitrião. Acácio ainda pede "a benevolência [...] para o 'chefe da Igreja'" (I, p. 681), na tentativa de manter o "nível elevado", mas Saavedra e Julião se juntam para alfinetar a carolice de Acácio, que se vê obrigado a se defender e se revelar que não é "ultramontano", nem defende "o restabelecimento da perseguição religiosa", mas crê em Deus e entende que :

> [...] a religião é um freio
>
> — Para os que o precisam... — interrompeu Julião.

> Riram; [...]. O Conselheiro respondeu, dispondo na travessa as rodelas do paio:
>
> — Não o precisamos nós decerto, que somos as classes ilustradas. Mas precisa-o a massa do povo [...]. Senão veríamos aumentar a estatística dos crimes.
>
> [...]
>
> O Conselheiro continuava, explicando:
>
> — Como dizia, sou liberal, mas entendo que algumas litografias ou gravuras, alusivas ao mistério da Paixão, têm o seu lugar num quarto de cama, e inspiram de certo modo sentimentos cristãos. Não é verdade, meu Jorge? (I, p. 682)

Para as classes esclarecidas, os motivos religiosos podem decorar o quarto e inspirar sentimentos cristãos. Para o povo, deverá servir de freio. E o tema é motivo de ironia e sarcasmo e pretexto para tiradas libertinas de Saavedra: "Eu, num quarto de dormir, as únicas pinturas que admito são uma bela ninfa nua, ou uma bacante desenfreada!" (I, p. 682). Os convivas acham graça e voltam às mulheres. E o redator do *Século* aproveita para falar das preferências — "aos quinze anos gosta-se de uma matrona cheia, aos cinqüenta de um frutozinho tenro..." (I, p. 686) — e fecha com o bordão do solteirão assumido: "o casamento era um fardo; não havia nada como a variedade..." (I, p. 686).

Além de política italiana e mulheres, também se fala da situação política de Portugal: "E o ministério, cai ou não cai?" (I, p. 683). A pergunta de Julião não motiva a exposição de princípios políticos. Os convivas tomam-na como pretexto para falar de suas insatisfações pessoais. Saavedra "declarou que [...] aquele escândalo podia continuar!". O escândalo a que ele se refere foi o grupo do poder tê-lo preterido na nomeação de um parente:

> — Ele tinha-os apoiado, não é verdade? E com lealdade. [...] Sempre o fora em política! Pois bem, não lhe tinham despachado o primo recebedor de Aljustrel, tendo-lho prometido! E nem lhe tinham dado uma satisfação. Assim não era possível fazer política! (I, p. 683-684)

E Jorge não é diferente:

> Jorge alegrava-se que viessem outros; talvez lhe dessem de novo a sua comissão no Ministério; e ele o que queria era estar quieto ao seu cantinho... (I, p. 684)

A mudança é uma maneira para reconquistar o prestígio perdido. Só Julião defende uma modificação mais radical:

> — Ou que caiam ou que fiquem — disse Julião — que venham estes, ou que venham aqueles... Obrigado, Conselheiro — e recebeu o seu prato de vitela — ... é-me inteiramente indiferente. É tudo a mesma podridão! [...] e esperava breve que, pela lógica das coisas, uma revolução varresse a porcaria... (I, p. 684)

A "revolução" desperta reações conservadoras. Alves Coutinho assusta-se. Conselheiro lembra "os excessos da Comuna..." (I, p. 684). E Saavedra surpreende e, talvez incomodado com a possibilidade de mudanças radicais, declara sua simpatia pela República:

> — Eu no fundo sou republicano...
>
> — E eu — disse Jorge.
>
> — E eu — fez o Alves Coutinho, já inquieto. — Contem-me a mim também!
>
> — Mas — continuou o Saavedra — sou-o em princípio. Porque o princípio é belo, o princípio é ideal! Mas a prática? Sim, a prática? — E voltava para todos os lados a sua face balofa.
>
> — Sim, na prática! — exclamava o Alves Coutinho, em eco admirativo.
>
> — A prática é impossível! — declarou o Saavedra. E encheu a boca de vitela. (I, p. 684)

A revolução está associada ao medo, pela lembrança dos acontecimentos recentes da Comuna de Paris, e a República aparece como uma possibilidade menos traumática. Além disso, a adesão é de ocasião, teórica, aparente. "Ser", aqui, significa "estar", de acordo com a conveniência.

Mesmo no momento em que se questiona a lamentável condição do povo e dos trabalhadores, a maior parte do grupo tergiversa. Sebastião, questionado sobre o regime monárquico, cora, considera-se inapto para falar do tema, mas descreve sua percepção dos fatos:

> parecia-lhe que os operários eram malpagos; a miséria crescia; os cigarreiros, por exemplo, tinham apenas de nove a onze vinténs por dia, e, com família, era triste....
>
> — É uma infâmia! — disse Julião encolhendo os ombros.
>
> — E há poucas escolas... — observou timidamente Sebastião.
>
> — É uma torpeza! — insistiu Julião.
>
> [...]
>
> — Meus bons amigos, falemos de outra coisa. É mais digno de portugueses e de súditos fiéis. (p. 684-685)

Só Julião apoia as observações sobre as horríveis condições de trabalho e educação. Saavedra cala-se, sorri e come. E Conselheiro fecha a conversa com um apelo para voltarem à dignidade de súditos fiéis. A considerar a atitude discursiva e gestual das personagens, a revolução assusta; antes dela, talvez seja possível pensar na República, desde que o *status quo* não se modifique.

Durante o jantar, os seis homens conversam, às vezes exaltadamente, demonstram suas simpatias e antipatias, mas não insistem na sua defesa de ideias nem na manutenção de temas polêmicos. Considerados assim, são ótimos convivas, pois passam de um assunto a outro e não se apegam a nenhum, animando a conversa, sem deixar que as possíveis diferenças alterem demais os ânimos. Acácio é hábil para conduzir o debate e não se deixa irritar pelas provocações de Julião e Saavedra, que cedem aos pedidos do anfitrião e mantêm a dignidade e fidelidade de súditos portugueses. Por isso, no final do jantar, a avaliação de Acácio é positiva. Ele sente "prazer [...] passar assim as horas entre amigos, de reconhecida ilustração, discutir as questões mais importantes, e ver travada uma conversação erudita" (I, p. 687).

Conversação que termina com champanhe e discursos laudatórios. No primeiro, Saavedra homenageia o anfitrião:

> Conselheiro, é com o maior prazer que bebo, que todos bebemos, à saúde de um homem, que [...], pela sua respeitabilidade, a sua posição, os seus vastos conhecimentos, é um dos vultos deste país. À sua saúde, Conselheiro! (I, p. 687)

Não deixa de ser ironia, Eça ter escolhido Saavedra, conhecido pelas mentiras que escreve no *Século*, para propor o brinde e destacar o conhecimento e a importância de Acácio para o país. Ficará sempre uma dúvida: os elogios são falsos? Essa pergunta tem uma resposta possível, mas depois dos licores e dos charutos. Antes de chegar neles, há o discurso de conselheiro. Um pouco longo, mas vale a pensa retomar os parágrafos finais:

> Não esqueçamos, [...] de fazer votos pelo ilustrado monarca, que deu às neves da minha fronte, antes de descerem ao túmulo, a consolação de se poderem revestir com o honroso hábito de S. Tiago! Meus amigos, à família real! [...] à família modelo, que sentada ao leme do Estado, dirige, cercada dos grandes vultos da nossa política, dirige... [...] a barca da governação pública com inveja das nações vizinhas! A família real!
>
> — À família real! — disseram com respeito. (I, p. 688)

O brinde final não deixa dúvidas sobre a arquitetura moral de Acácio: conservador, monarquista, patriota e tudo mais que o fez merecer a distinção da Ordem de São Tiago. A conversação também não deixa dúvida sobre os pilares morais dos convidados: machos, celibatários ou casados, monarquistas ou republicanos de ocasião, que não querem a revolução. Até aceitam uma mudança de regime, desde que mantenham seu pecúlio, suas propriedades, sua posição social e sua influência. Têm, na ponta da língua, exclamações de repúdio à miséria, à pobreza, mas, como veremos a seguir, não se incomodam de manter as criadas a soldo baixo em casa, para inclusive, outros fins que não trinchar o assado e servir os licores.

O que comes e quem serve a comida

As opções do cardápio são simples e podem ser encontradas em outros jantares e almoços das obras de Eça[54]: "sopa muito quente, [onde se] agitavam os longos canudos brancos e moles do macarrão", cozido, assado de vitela, peixe, acompanhados com o "arrozinho" e vinho, doces variados, licores, champanha e café. No jantar do Conselheiro, a particularidade não está nos pratos em si, mas em três dados adicionais: na qualificação do repasto, nas criadas que recebem os convidados e servem os pratos e no espaço em que a ação ocorre.

"Não esperem o festim de Lúculo: é apenas o modesto passadio de um humilde filósofo!" (I, p. 681), diz Acácio quando a criada avisa que o jantar vai ser servido. A afirmação do Conselheiro pode ser lida como modéstia, pois o menu não é, nem de longe, comparável àqueles dos festins dados por Lícínio Lúculo, general romano morto cerca de 56/57 a. C. Esse general passou para a história pela batalhas que travou e por oferecer faustosos banquetes, que o historiador Roy Strong (2004) classificou como dignos de "sibaritas" — referindo-se à fama dos habitantes da antiga cidade grega de Síbaris: muito ricos e cultores dos prazeres físicos, da voluptuosidade e da indolência. Se o jantar de Acácio não se assemelha aos de Lúculo, a comparação demonstra, além de uma relativa modéstia, que o anfitrião conhece a história e talvez aprecie a indolência

[54] Com poucas diferenças, os itens do cardápio podem ser encontrados, por exemplo, no jantar do Abade da Cortegaça, n´*O Crime do Padre Amaro*, e em cenas d´*Os Maias*. Quanto à composição e serviço da mesas da burguesia portuguesa, veja Braga, 2004. Veja-se também Andrade, 2012.

e a voluptuosidade. O cultivo dos prazeres físicos, que não se revelou no discurso, vai se mostrar nas criadas e nos objetos da casa.

As criadas são três:

a) A "rapariguita" que recepciona os convidados: "Na quinta-feira, os três, [...] eram introduzidos por uma rapariguita vesga, suja como um esfregão, na sala do Conselheiro" (I, p. 678).

b) Filomena, "uma criada, de avental branco, muito nutrida" (I, p. 680), que anuncia o jantar e, depois, se encarrega do serviço dos pratos.

c) E Adelaide que, já no final do jantar, Acácio pede para "trazer os licores" e que os convidados podem, então, conhecer:

> uma bela mulher de trinta anos, muito branca, de olhos negros e formas ricas, com um vestido de merino azul, trazendo numa bandeja de prata, onde tremelicavam copinhos, a garrafa de *cognac* e o frasco de curaçau.
>
> — Boa moça! — rosnou com o rosto aceso o Alves Coutinho.
>
> Julião quase lhe tapou a boca com a mão. E falando-lhe ao ouvido, [...] recitou:
>
> Não ouses, temerário, erguer teus olhos
>
> Para a mulher de César!

A reação de Alves Coutinho e de Julião indica que talvez Acácio não mantenha uma rapariga jovem e bonita somente para o serviço do licor. Várias interpretações podem ser dadas à manutenção de três criadas com essas características. A mais produtiva, parece-me, considera a prospecção e interiorização do espaço do Conselheiro. Da porta da rua para o quarto, vai-se do feio ao belo, do sujo ao limpo, do assexuado ao sexuado, do casto ao devasso. Por isso, Julião percebe imediatamente que Adelaide é a "a mulher de César", e que a sob a capa de cordeiro celibatário está um lobo devasso.

Nesse momento da cena, Conselheiro já levara os amigos para conhecer os espaços da casa. Apresentou a sala decorada com um quadro representando uma cena da Ilíada, o mudo e triste piano e a mesa de jogo sobre a qual jaziam "dois castiçais de prata, uma galguinha de vidro transparente" e, a peça mais quente pelo uso, "uma caixa de música de dezoito peças!" (I, p. 678); a mesma caixinha que, depois do brinde final dedicado à família real, toca a marcha nupcial, enquanto Acácio distribui charutos e Adelaide serve os licores.

No escritório, ou "*Sanctus Sanctorum*!", com a escrivaninha de trabalho, "o tinteiro de prata, os lápis muito aparados, as réguas bem dispostas", E arrematando o arranjo, "a *Carta Constitucional* ricamente encadernada" e "encaixilhada, na parede, pendia a *carta régia* que o nomeara Conselheiro; defronte uma litografia de el-rei". No escritório, Julião também percebe pilhas de livros cobertos com um "xale-manta pardo".

O quarto o leitor conhece porque Julião pede para "lavar as mãos", antes de sentar à mesa para o repasto:

> Julião, sempre curioso, observou, surpreendido, duas grandes litografias [...] — um *Ecce homo*! e a *Virgem das Sete Dores.* [...] Abriu então a gavetinha da mesa-de-cabeceira, e viu, espantado, uma touca e o volume brochado das poesias obscenas de Bocage! Entreabriu os cortinados fechados; e teve a consolação de verificar, — que havia sobre o travesseiro duas fronhazinhas chegadas de um modo conjugal e terno! (I, p. 680-681)

O movimento nos espaços também se faz do exterior para o interior. E é no quarto que o leitor tem diante de si, à vista, os motivos de inspiração cristã: Cristo e a Virgem. Na gaveta ou entre os cortinados, estão a luxúria e a devassidão: o volume das poesias obscenas de Bocage e as "fronhazinhas". Quando Adelaide traz o licor, Julião compreende imediatamente: é dona da fronhazinha para quem a marcha nupcial toca.

Acácio cultiva, nos espaços públicos e aparentes, a imagem de celibatário, de ilustrado, de monarquista, respeitador dos bons costumes burgueses, mas é um libertino, em sua própria casa, amancebado com a criada. Acácio é uma figura simbólica da elite burguesa lisboeta do período, que procura viver de aparências, que lhe rendem um bom soldo, uma boa casa, boa comida, o amor das criadas, amigos respeitáveis, boa conversação à mesa e, vez ou outra, uma distinção do Rei. Não por acaso, a revelação final do jantar é a descoberta dos livros escondidos sob o xale-manta:

> enquanto se bebia o curaçau, Julião pé ante pé dirigiu-se ao escritório, e foi erguer a ponta do xale-manta pardo que tanto o preocupava; eram rumas de livros brochados, atadas com guitas — as obras do Conselheiro intactas! (I, p. 689)

Revela-se aqui mais uma faceta dessa sociedade de aparências. A ordem de São Tiago foi dada a Acácio também pelos livros que escreveu, mas nunca foram lidos. O estoque inteiro está lá, intacto. Saavedra estava mentindo, portanto. Ele nunca leu as obras de Acácio para saber se elas contribuíram para o engrandecimento de Portugal. Talvez não seja coincidência, Saavedra ter qualificado o Conselheiro de um "dos grandes vultos" da política portuguesa. Vulto, além de "importante", pode se referir à

"falta de nitidez" de uma imagem. Falta de nitidez que Acácio não deixa de cultivar. Nesse episódio do jantar, Acácio é o alvo central da irônica pena de Eça. O zelo de Eça seria para evidenciar o caráter ambíguo da personagem, sem expô-lo repentinamente. A imagem de Acácio, embora revelados os detalhes íntimos, permanece socialmente "intacta". A as críticas que se fazem a ele podem ser estendidas a toda a uma casta da burguesia lisboeta do XIX. Burgueses que se mostram liberais e preocupados com a condição popular, mas se aproveitam da Monarquia como se aproveitariam da República, pois suas posições são sempre de conveniência. Julião que o diga. Depois do jantar e antes do final do romance, ele participa de um concurso e, preterido, faria

> um escândalo, mas... — e teve um risinho — amansaram-me! Estou num posto médico, deram-me um posto médico! Atiraram-me um osso!"
>
> [...]
>
> — Agora, roê-lo.
>
> [...] O posto médico não é mau... Em definitivo, a situação melhorara...
>
> — Mas mesquinha, mesquinha! Não saio do atoleiro...
>
> Estava farto de Medicina, disse depois de um silêncio. Era um beco sem saída. Devia-se ter feito advogado, político, intrigante. Tinha nascido para isso! (I, p. 730-731)

O mais combativo e provocador dos convidados do jantar amansa-se com o osso que lhe atiram para roer e reconhece que, no país em que almoça e janta, teria sido melhor se dedicar à advocacia, à política ou à intriga, enfim.

Referências Bibliográficas

ALVES, Dario Moreira de Castro. *Era Tormes e Amanhecia: dicionário gastronômico cultural de Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Nordica, 1992.

ANDRADE, José Roberto de. Comer e comer: um verbo, dois (re)cortes em *O Crime do Padre Amaro. Revista Eletrônica do IFBA.* Ano 3, Nº 3, Julho-Dezembro/2012, pp. 33-45. Disponível em <http://www.revistapindorama.ifba.edu.br/ed_atual.php>. Acesso em 16 jan. 2013.

ANDRADE, José Roberto de. Culinária e modificações do gosto em Eça de Queirós: *O Crime do Padre Amaro* e *Os Maias.* In: Petrov, Petar; Sousa, Pedro Quintino de; Samartim, Roberto López-Iglésias & Torres Feijó, Elias J. (eds.). *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas. De Eça de Queirós a Fernando Pessoa.* Santiago de

Compostela—Faro: Associação Internacional de Lusitanistas—Através Editora, 2012, pp. 141-158.

ASSIS, Machado. Eça de Queirós: O Primo Basílio. In: _____. *Obra Completa*. V. III. Rio de Janeiro; Aguillar, 1997, pp.903-913.

BERRINI, Beatriz (Org.). *Comer e beber com Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Index, 1995.

BERRINI, Beatriz. Eça de Queirós e os prazeres da mesa. *Semear*, Rio de Janeiro, v. 01, n. 01, p. 53-66, 1997.

MATOS, Alfredo de Campos (Org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2. ed. Lisboa: Caminho,1988.

MATOS, Alfredo de Campos. *Eça de Queirós. Uma biografia*. Porto: Edições Afrontamento, 2009

MONTANARI, Massimo. *La Comida como cultura*. Espanha: Ediciones Trea, 2004

QUEIRÓS, Eça de. *Obra Completa: quatro volumes*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.

QUEIRÓS, Maria José de. *A Literatura e o gozo impuro da Comida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

QUITÉRIO, José. *Livro do bem comer: crônicas de gastronomia portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim,1987.

REIS, Carlos. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Ed. Imprensa Nacional, 2000.

SAVARIN, Brillart. *A fisiologia do gosto*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

STRONG, Roy C. *Banquete: uma história ilustrada da culinária e dos costumes e da fartura à mesa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

WERNEK, Francisco José dos Santos. *As ideias de Eça de Queirós*. Rio De Janeiro: Livraria AGIR Editora, 1946.

EÇA DE QUEIRÓS NO PANORAMA DO ORIENTALISMO LITERÁRIO PORTUGUÊS: REPENSANDO LEITURAS

José Carvalho Vanzelli[55]

RESUMO:

O presente trabalho é parte integrante do nosso projeto de mestrado desenvolvido junto ao programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH-USP. Neste texto visamos discutir alguns aspectos fundamentais de nossa pesquisa, que serviram como motivação para o desenvolvimento do trabalho. Através de um panorama geral do orientalismo literário português, vamos apresentar onde Eça de Queirós se encaixa dentro desse cenário, debatendo alguns pontos que, julgamos, merecem ser revisitados.

Palavras-chave: Oriente; Ocidente; Orientalismo Oitocentista Português; Século XIX.

ABSTRACT:

This work is part of our master's project developed in the program of Comparative Studies of Portuguese Language Literature in FFLCH-USP. In this text we aim to discuss some fundamental aspects of our research, which we used as motivation for the development of the work. Through an overview of the Portuguese literary Orientalism, we present where Eça de Queirós fits within this scenario, discussing some points that must be revisited.

Keywords: East; West; Portuguese Orientalism; 19th Century.

Portugal está intimamente ligado ao Oriente[56] em sua história desde o século XV, pois, como afirma António Manuel Hespanha:

> Foi no Oriente que se fizeram nossos santos e os nossos heróis. A "nossa" Goa foi a Roma do Oriente e o Padroado Português foi o "do Oriente", também. Foi no Oriente que o nosso Império começou e é nele que, em 1999, ele irá acabar. (HESPANHA, 1999, p. 15).

Deste modo, representações desse Oriente, seja o das possessões portuguesas ou não, já aparece na literatura lusitana deste o século XVI, com as crônicas humanistas de

[55] Mestre pelo programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na FFLCH-USP e bolsista FAPESP. Desenvolveu o projeto "Eça de Queirós e o Extremo Oriente" sob orientação da Profa. Dra. Aparecida de Fátima Bueno.

[56] Embora o conceito de "Oriente" possa ser bastante discutível, fato é que existe, no senso-comum de nossa sociedade, uma fronteira virtual que divide o mundo em dois grandes blocos. Neste trabalho, trato, portanto, de "Oriente" dentro deste conceito, sem debater as limitações de tal classificação.

João de Barros, Diogo do Couto, entre outros. Também se faz presente em obras mais famosas como *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, na prosa, e *Os Lusíadas* de Camões, na poesia.

Do século XVII até meados do XIX, o Oriente apareceu de maneira mais escassa na literatura portuguesa, cabendo aos missionários jesuítas estabelecer o "saber colonial" (HESPANHA, 1999, p. 19) da época. Neste cenário destaca-se, na poesia, Bocage que, com suas visitas às colônias portuguesas na Ásia e com sua comparação a Camões[57], deixou em seus versos algumas imagens dessas regiões visitadas.

No século XIX, o Oriente recebe representações diversas em Portugal e no restante da Europa. No velho continente, desde o final dos setecentos, um novo movimento começa a surgir nas artes: o "orientalismo", conforme moldado pelas teorias sociológicas desenvolvidas na segunda metade do século XX[58]. Deste modo, o Oriente – sempre sem limites geográficos claramente demarcados – foi constantemente evocado nas artes deste período, influenciando a literatura, a pintura, a arquitetura, a decoração de interiores e outras artes. Na literatura, verifica-se a forte presença de ecos orientais no romantismo de França, Inglaterra e Alemanha[59]. Esta "evocação" oriental se dá por diversos motivos, dentre os quais podemos destacar: a decifração de formas de escrita até então ilegíveis à intelectualidade europeia[60] – como os hieróglifos e os ideogramas chineses –, dando, assim, acesso a novas formas de pensamento; a rápida expansão industrial que, com viagens de navio mais rápidas e seguras, e a acelerada expansão das linhas ferroviárias, desenvolveu o turismo; e as políticas imperialista e colonialista do

[57] Cf. o famoso poema de Bocage "Camões, grande Camões quão semelhante / Acho o teu fado ao meu, quando os cotejo!..."

[58] Como exemplo de teorias sociológicas orientalistas, cito duas leituras aparentemente opostas de como o Ocidente enxergou o Oriente: a teoria de Raymond Schwab e seu *La Renaissance Orientale* (1950), em que se destaca o lado positivo dessa relação Ocidente-Oriente, sendo este último fonte de inspiração para a intelectualidade europeia se repensar; e a teoria de Edward Said e seu *Orientalismo* (1978), que procura demonstrar como o Ocidente manipulou a imagem do oriental a fim de legitimar sua política colonialista e imperialista.

[59] É extensa a lista de autores que refletem o orientalismo em suas obras. Para citar apenas alguns, temos Flaubert (1821-1880), Nerval (1808-1855), Chateaubriand (1768-1848), Lamartine (1790-1869), Vigny (1797-1863) e Hugo (1802-1885), na França; Byron (1788-1824) e Thomas Moore (1779-1852), no Reino Unido; na Alemanha, entre tantos outros, Herder (1744-1803) e Goethe (1749-1822).

[60] Schwab (1950, p. 19) considera este o ponto inicial da influência (positiva) do Oriente no pensamento europeu.

velho continente que obrigou a Europa a estudar cultura, religião e modo de vida dos inúmeros povos asiáticos.

Portugal, no entanto, não representou o Oriente em sua literatura da mesma forma que outras nações europeias. Com o protagonismo em âmbito internacional sendo perdido desde o fim da época das Grandes Navegações, o império lusitano, nesta época, já se encontrava na periferia da sociedade industrial europeia. No entanto, o principal motivo de Portugal não ter desenvolvido concomitantemente ao resto da Europa imagens orientais em sua literatura se deu, principalmente, ao fato de a metrópole lusitana se ver envolvida em inúmeras questões internas: as invasões napoleônicas e a mudança da família real ao Rio de Janeiro; a independência do Brasil; a guerra civil; o *ultimatum* inglês de 1890; entre outros fatos. Tais acontecimentos impediram que seus principais intelectuais voltassem seus olhos para o Oriente e sua influência na Europa. Portanto, se na literatura francesa, inglesa ou alemã, é tema recorrente para escritores, em Portugal, o Oriente surge como uma espécie de tema secundário, impulsionado principalmente pelas literaturas de viagens que se multiplicam sobretudo na segunda metade do século.

Obviamente, não é lícito dizer que não houve uma representação desse Oriente na literatura portuguesa oitocentista. Mas, diz Isabel Pires de Lima: "quando o Oriente pontualmente nela emerge é como representação da ideia de exílio mais até do que como espaço físico de viagem mítica ou real" (LIMA, 1999, p. 148). Ainda, de acordo com a mesma estudiosa, o Oriente só será representado na literatura romântica de maneira tardia:

> Só tardiamente alguns remanescentes românticos manifestam um certo gosto difuso pelos ambientes orientais e sobretudo pelo Oriente nacionalista mítico e heroico: são os casos do oficial da marinha Francisco Maria Bordalo, autor do romance histórico *Sansão na Vingança!* (1854); do médico e deputado goês Francisco Luís Gomes, que publicou um dos primeiros romances de ambiente indiano na Europa, *Os Brahamanes* (1866); de Tomás Ribeiro, que para além de textos em prosa intitulados *Jornadas* e da peça *A Indiana* (ambos de 1873), escreveu poesia de inspiração orientalista, *Vésperas* (1880); de Pinheiro Chagas, que situa em Goa o seu romance de intriga romântica, *A Marquesa das Índias* (1890), e será autor de diversos romances históricos que narram viagens à Índia; de Henrique Lopes Mendonça, com a publicação do romance histórico, *Os Órfãos de Calecut* (1894); do profícuo Campos Júnior, o qual, na onda dos romances históricos glorificadores da viagem de Vasco da Gama, por ocasião das comemorações do IV Centenário, publica, em 1898, *Guerreiro e Monge* (a par de Artur Lobo de Ávila, com *A Descoberta e Conquista da Índia* e de Lourenço Cayolla, com *O Despertar de um Sonho*), e mais tarde, *Luís de Camões* (1901), *A Estrela de Nagasáqui* (1907), *Santa Pátria* (?); ou o caso mais tardio ainda de Eduardo Noronha, que dá a lume, em 1927, um romance sobre a vida de S. Francisco Xavier, *O Missionário* (LIMA, 1999, p. 148-149).

Deste modo, "será preciso esperar pela Geração de 70 para que o Oriente adquira matizes originais e significativos na literatura portuguesa oitocentista" (LIMA, 1999, p. 149)[61]. É neste quadro que se insere as principais figuras da célebre Geração de 70, como Antero de Quental e Eça de Queirós, de quem trataremos mais detidamente.

A partir da virada do século XIX para o XX, o Oriente passa a ganhar maior representação na literatura portuguesa, principalmente na poesia, com as figuras de Camilo Pessanha, António Feijó, entre tantos outros. Na prosa, se destaca Wenceslau de Moraes e suas crônicas escritas do Japão. Outros autores se sucederam e imagens orientais aparecem também ao longo de todo o século XX. No entanto, não avançaremos mais na reconstrução de um panorama do Orientalismo literário português, pois a contextualização de nosso autor aqui enfocado, Eça de Queirós, já está feita.

O quadro até aqui retratado é comum à maioria dos textos que aceitam o desafio de traçar um panorama do orientalismo na literatura portuguesa[62]. É necessário destacar que todo panorama, por mais detalhado que seja, apresenta inevitavelmente suas limitações, pois é obrigado a selecionar autores-chave de cada época focalizada e ler de maneira rápida as obras, em sua maioria complexas, de cada um desses artistas. Não será diferente neste caso, já que, por exemplo, um orientalismo literário colonial, isto é, produções literárias produzidas em Goa, Macau e Timor Leste são normalmente excluídas deste quadro.

Eça de Queirós, ao contrário, está sempre presente nestas visadas amplas. Como se pode perceber, estudiosos como António Manuel Hespanha e Isabel Pires de Lima consideram o autor de *O Primo Basílio* como um dos primeiros – quando não o primeiro – a retomar de maneira original a temática oriental na literatura lusa. Entretanto, visões um pouco diversas também estão presentes na crítica de um modo geral. Não é raro encontrarmos interpretações em ensaios e teses acadêmicas bastante recentes que, ao posicionar Eça de Queirós dentro deste quadro, leem o Oriente queirosiano como "caricatural"; a busca pelo exótico; ou como resultado de um "modismo do *fin-de-siècle*". Ao longo de nossa pesquisa, muito nos intrigou esta chave de leitura, pois, se Eça de Queirós foi um homem que representou com maestria

[61] António Manuel Hespanha compartilha da mesma visão, pois afirma que "os românticos portugueses procuraram o pitoresco, não no exotismo, mas nos tipos medievais ou populares. É preciso esperar por Eça de Queiróz para encontrarmos referência ao Oriente" (HESPANHA, 1999, p. 26)

[62] Um dos principais textos é *O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa*, de Álvaro Manuel Machado (1983).

diversos aspectos da sociedade portuguesa (e europeia), conforme mais de um século de crítica sobre sua obra vem demonstrando, por que teria este autor tratado do Oriente apenas por ser uma referência "da moda"?

Para tentar demonstrar como tal leitura acaba sendo superficial, é necessário vermos em quais momentos nosso escritor entra em contato com o Oriente.

Eça de Queirós teve algumas experiências diretas com o Oriente, principalmente, durante sua juventude. Os contatos foram rápidos, porém fundamentais para sua produção artística. O futuro autor de *Os Maias* em 23 de outubro de 1869, então bacharel recém-formado em Coimbra com 23 anos, embarcou acompanhado de seu amigo e futuro cunhado Conde de Resende em uma viagem ao Egito com o propósito de assistir a inauguração do Canal de Suez. Esta viagem durou aproximadamente três meses, com Eça e Conde de Resende aportando em Lisboa novamente em 3 de janeiro de 1870. Nesta viagem – cujo trajeto permitiu Eça conhecer outras localidades como Cádiz e Gibraltar na Espanha e Malta – o jovem bacharel e seu futuro cunhado não se limitaram a conhecer apenas as terras egípcias. Percorreram também a Terra Santa, visitando a Palestina e a Alta Síria. Jaime de Batalha Reis, na introdução às *Prosas Bárbaras* (1903) resume a importância dessa viagem. Ao relembrar a tarde em que Eça retornara de sua viagem pelo Oriente Próximo diz: "Ouvimo-lo toda aquela tarde, fomos jantar com ele – não o podíamos largar. As ideias estéticas de Eça de Queirós haviam-se, a esse tempo, profundamente modificado" (REIS, 1958, p. 568). Parece-nos fato o afirmado por Jaime Batalha Reis, pois tal viagem fez com que Eça mergulhasse em leituras – antes e depois da excursão – acerca da Terra Santa, a religião cristã e suas principais figuras. Jaime Batalha Reis (1958, p. 568) cita *Vida de Jesus* (1863) e *São Paulo* (1869) de Ernest Renan, *Memórias de Judas* (1867) de Ferdinando Petruccelli della Gattina (1815-1890) e *Salambô* (1862) e a *Tentação de Santo Antão* (1874) de Gustave Flaubert (1821-1880) como leituras feitas por Eça.

Seja através da experiência direta, seja pela literatura que consumiu a partir da possibilidade de conhecimento de terras orientais, fato é que a viagem de Eça foi fundamental para o desenvolvimento de dois tópicos essenciais em sua literatura: As figuras bíblicas e a igreja católica. Dentro da ficção queirosiana são muitas as obras – tanto contos, como *A Morte de Jesus* (1870) quanto romances, como *A Relíquia* (1887) – que dialogam com essa experiência de viagem.

A ida ao Egito, Palestina e Alta Síria, no entanto, não renderá frutos apenas em sua ficção. Talvez influenciado por Flaubert – que também viajara ao Egito e a Jerusalém e deixara escritas suas impressões – talvez na intenção de exercitar seu estilo, Eça redige inúmeras notas de viagem. Embora tivesse a intenção publicá-las (CAMPOS MATOS, 1988, p. 219), Eça nunca levou a público suas anotações. Partes destas foram reunidas e adaptadas por dois dos filhos de Eça, José Maria e Alberto (CAMPOS MATOS, 1988, p. 221) e publicadas em 1926 sob o título de *O Egito*. As anotações que correspondem às impressões da Palestina e da Alta Síria ainda levaram mais 40 anos para serem reveladas, cabendo à filha de Eça, Maria, a versão de 1966 publicada em *Folhas Soltas*. Apesar de nunca ter revisado e publicado suas notas de viagem, estas foram úteis a Eça para compor algumas cenas de sua ficção. Campos Matos diz que "do material [...] sairia depois *A Relíquia*, um capítulo da *Correspondência de Fradique Mendes*, as recordações de Malta utilizada n'*O Mistério da Estrada de Sintra* e a visão do deserto do conto *Santo Onofre*" (CAMPOS MATOS, 1988, p.219-220). Nos textos não ficcionais, ainda encontramos a crônica "De Port-Said a Suez" (1870), publicada em quatro folhetins no *Diário de Notícias* pouco após seu retorno da viagem. O Oriente Próximo ainda aparecerá em outros textos não ficcionais de Eça como "Os Ingleses no Egito" (1882); as *Cartas de Londres* (1877), composta por quinze crônicas nas quais, em sua maioria, é tratado de um conflito bélico entre Rússia e Turquia; e uma reflexão da mulher muçulmana no *Almanaque das Senhoras* (1871).

Retornado de sua viagem ao Oriente, Eça se tornou diplomata português em 1872, função que exerceu até o fim de sua vida em quatro localidades: Havana, nas Antilhas Espanholas (1872-1874); Newcastle (1874-1879) e Bristol (1879-1888), na Inglaterra; e Paris, na França (1888-1900). Em Havana, aconteceu seu segundo contato com Oriente. Lá, teve que interceder por chineses que trabalhavam em um regime de escravidão em fazendas de proprietários espanhóis (BERRINI, 1993, p. 196). A situação dos trabalhadores asiáticos era responsabilidade da autoridade portuguesa na ilha devido às saídas se darem a partir do porto de Macau, então território lusitano. "[...] De acordo com o regulamento de emigração daquela possessão, [os chineses] eram beneficiados da proteção consular portuguesa" (MAGALHÃES, 2000, p. 13), mesmo que suas origens fossem outras regiões da China continental. Após seu retorno à Europa, Eça produziu, em 1874, um relatório que só chegou ao público em 1979, sob o título de *A Emigração como Força Civilizadora*, em que analisa "as feições da emigração livre, a história dos seus movimentos, as suas causas, as suas consequências econômicas, as suas relações

com o Estado, e a possibilidade da sua organização universal" (QUEIRÓS, 2000, p. 2084), dedicando-se também à emigração chinesa, "a mais célebre e a mais discutida das emigrações asiáticas" (QUEIRÓS, 2000, p. 2069).

A partir desse contato, Eça representou o Extremo Oriente por diversas vezes, seja em seus textos literários, seja em suas crônicas jornalísticas. Na sua ficção, destaca-se a novela *O Mandarim* (1880), com parte de seu enredo se passando na China. Ainda, encontramos referências ao Extremo Oriente em *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870), *A Correspondência de Fradique Mendes* (1900), além "da franca utilização de elementos culturais chineses, presentes no pano de fundo de muitas de suas descrições ficcionais" (FIGUEIREDO, 2005, 113), as quais podemos destacar *O Crime do Padre Amaro* (1880, a última versão), *A Cidade e as Serras* (1900), entre outras. No plano dos textos de imprensa, destacam-se artigos escritos ao longo de toda sua carreira jornalística. Em *As Farpas* (1871-1872) encontramos dois textos que tratam das colônias portuguesas no Oriente; em *Cartas da Inglaterra* (1877), a sexta carta trata da fome na Índia; em textos publicados no jornal carioca *Gazeta de Notícias* há diversos artigos, dentre os quais sobressaem o primeiro texto escrito para o periódico, intitulado apenas "Cartas de Paris e Londres", datada de seis de junho de 1880, "A França e o Sião" (1893), "Chineses e Japoneses" (1894), "A Propósito da Doutrina Monroe e do Nativismo" (1896) e "As Catástrofes e as Leis da Emoção" (1897); ainda há um artigo intitulado "França e Sião" (1897) que foi publicado na *Revista Moderna* de Paris.

Em suma, como se pode notar, Eça escreveu sobre o Oriente ao longo de toda sua vida, e nos mais diversos gêneros textuais: relatórios consulares; romances e contos; textos de imprensa; e correspondência pessoal[63]. Assim, apenas com esta visada geral da literatura queirosiana, já se pode perceber que o Oriente de Eça é mais denso do que se julga inicialmente.

Mesmo em obras que o Oriente normalmente é visto como uma representação do exótico ou é lido como parte do "fantástico", como é o caso de *O Mandarim*, na realidade, existem ali representadas questões da relação Ocidente-Oriente mais complexas que se depreende de uma leitura descompromissada. Especificando nosso

[63] Referências orientais aparecerem, por exemplo, na carta de 28 de novembro de 1878, dirigida a Ramalho Ortigão, e em uma carta escrita ao Conde de Arnoso datada apenas com o ano de 1889.

foco à obra *O Mandarim*, não nos é possível apresentar aqui uma leitura detalhada desta obra[64], mas vamos apresentar brevemente alguns pontos que julgamos exemplares.

Parece ser consenso entre os estudiosos deste livro que Eça representa em Teodoro o pequeno burguês lisboeta que vai ao Oriente e de lá nada compreende. Com tal fato, concordamos inteiramente. No entanto, poucos percebem que Eça faz uma análise em "mão dupla" com Teodoro no Oriente. Explico: se Eça, por um lado, realmente faz de Teodoro aquele europeu que vai a China e apenas a vê superficialmente, sem adentrá-la de fato (mas pensando que já domina toda sua cultura)[65], por outro, também mostra como os Europeus são vistos pelos chineses: a visão de um Europeu como bárbaro, a imagem do "diabo estrangeiro", entre outras[66]. Deste modo, o autor mostra como, no fundo, os pré-julgamentos e os preconceitos são similares e mútuos. Portanto, Eça retrata uma relação Ocidente-Oriente bastante original, em que não desenha um chinês estereotipado (ou melhor, o faz para ironizar a visão europeia) – como seria o caminho intelectual mais fácil –, assim como também não toma uma posição de defesa completa dos chineses – como era comum por parte de alguns intelectuais que viajam para terras da China, Índia, Japão e se apaixonavam por suas culturas. Demonstra ter uma visão bastante ponderada, em que se destaca aspectos positivos e negativos de ambas as culturas. Retrata, assim, de maneira inédita para sua época uma relação antiga e conflituosa que perdura até os dias de hoje.

Exercício de olhar semelhante acontece no artigo "Chineses e Japoneses". Nesta crônica, Eça usa como pretexto a Guerra Sino-Japonesa de 1894 para debater sobre a entrada de imigrantes chineses no Rio de Janeiro. Esta discussão tomou grandes proporções na época, tendo diversos intelectuais brasileiros, como Machado de Assis, opinando sobre a questão[67]. No entanto, antes de começar a tratar da questão da emigração, Eça faz a mesma análise "em mão dupla" de *O Mandarim*, mostrando como chineses, japoneses e coreanos eram vistos por europeus e como os chineses enxergavam os povos do velho continente. Por fim, acaba por defender a não utilização de mão de obra chinesa, pois acredita que uma relação harmoniosa entre Ocidente e

[64] Para tal fim, conferir nossa dissertação de mestrado.

[65] Cf. a cena do jantar chinês e do uso da cabaia por parte de Teodoro (capítulo IV)

[66] Cf. a expulsão de Teodoro e Sá-Tó de Tien-Hó (capítulo VI).

[67] Cf. OLIVA, 2008.

Oriente é inviável, uma vez que, quando entram em contato, ambos não tentam aprender nada com o outro, se fechando em colônias e vivendo de uma existência própria[68].

Deste modo, apenas com uma visitação rápida a estes dois textos, pode-se compreender que Eça de Queirós pensa um Oriente contemporâneo e que, portanto, não pode ser resumido a uma busca em terras distantes por um exotismo da moda.

Esclarecemos que não estamos afirmando, obviamente, que o Oriente queirosiano foi mal lido. Mas acreditamos que, em muitos momentos, ele foi interpretado de maneira superficial. Portanto, acreditamos que se faz necessário uma revisitação às representações ecianas do Oriente. Revisitação que tentamos fazer em nosso projeto de mestrado, mas que, claramente, não se encerra em nossa pesquisa. As obras de Eça são abundantes e complexas. Por isso, é preciso estudar com cuidado seus diversos textos que versam sobre temas orientais e verificar detalhadamente como ele se configura.

Concluímos esta apresentação com uma questão: se, ao olharmos com um pouco mais de atenção às obras de Eça, detectamos que, no campo do orientalismo literário, nosso autor não foi lido com a profundidade que deveria, não estariam outros escritores sendo lidos, também, de maneira superficial, ou pior, não sendo lidos? Não poderia, por exemplo, o Oriente de Antero de Quental ter mais coisa a nos dizer do que normalmente é interpretado? Ou representações do Oriente em Camilo Castelo Branco não poderiam transmitir uma imagem mais profunda do que aparenta ter? Ampliando a questão, não poderiam ter autores anteriores a estes que citamos que tenham representado o Oriente, por exemplo, em suas novelas históricas e tenham dito em suas entrelinhas mais do que se julgou até este momento?

Esta é uma questão a ser explorada e que, ainda, há muito a ser debatida.

REFERÊNCIAS

BERRINI, Beatriz. A China na vida e na obra. In: CAMPOS MATOS, A. (org.) *Dicionário de Eça de Queirós***.** Lisboa: Caminho, p. 196-200, 1993.

CAMPOS MATOS, A. (org.). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1988.

FIGUEIREDO, Monica. Entre "coolies" e mandarins, as inscrições chinesas em Eça de Queirós. In: *Literatura Portuguesa Aquém-mar*. FERNANDES Annie Gisele, OLIVEIRA, Paulo Motta (orgs.). São Paulo: Komedi, p.107-121, 2005.

[68] Para uma análise mais detida deste texto, cf. VANZELLI, 2013 ou nossa dissertação de mestrado.

HESPANHA, António Manuel. O Orientalismo em Portugal (séculos XVI-XX). In: RODRIGUES, Ana Maria (coord.) *O Orientalismo em Portugal*. Porto: Edifício da Alfândega, p. 15-37, 1999.

LIMA, Isabel Pires de. O Orientalismo na Literatura Portuguesa (Séculos XIX e XX). In: RODRIGUES, Ana Maria (coord.) *O Orientalismo em Portugal*. Porto: Edifício da Alfândega, p.145-160, 1999.

MAGALHÃES, José Calvet de. Eça de Queirós, cônsul e escritor. In: *Revista Camões*, nº. 9-10. Lisboa: Instituto Camões, p. 8-22, 2000.

OLIVA, Osmar Pereira. Machado de Assis, Joaquim Nabuco e Eça de Queirós e a imigração chinesa – qual medo? In: *Revista da ANPOLL*, n. 24, v. 2. Brasília: UnB, p. 66-84, 2008.

QUEIRÓS, Eça de. A Emigração como Força Civilizadora. In: *Eça de Queiroz Obra Completa*. BERRINI, B. (org.). Vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 1999-2084, 2000.

REIS, Jaime Batalha. Introdução. In: *Obra Completa de Eça de Queiroz*. Vol. 1. Porto: Lello & Irmão Editores, p.543-569, 1958.

SCHWAB, Raymond. *La Renaissance Orientale*. Paris: Payot, 1950.

VANZELLI, José Carvalho. Uma Leitura da China em "Chineses e Japoneses" e O Mandarim de Eça de Queirós. *Estação Literária*, Londrina, vol. 10b, p. 126-141, jan. 2013.

ENTRE FRONTEIRAS E ABISMOS: A ANÁLISE DE MONSTRUOSIDADES EM MIA COUTO

Juliana Ciambra Rahe[69]

RESUMO: Com este artigo – que tem como corpus de análise os romances *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*; *Venenos de Deus, remédios do diabo* e *Antes de nascer o mundo*, do moçambicano Mia Couto – pretende-se demonstrar como a categoria monstro está amarrada a paradigmas que trabalham com aquilo que está fora de uma dada ordem, considerada como lógica. O monstro é uma construção da sociedade, que obriga o indivíduo a abdicar de seu próprio corpo e o priva de ocupar determinados espaços. Nas narrativas de Mia Couto ora em questão, os personagens Dito Mariano, Bartolomeu Sozinho e Silvestre Vitalício se transformam em monstros que chamam a nossa atenção para uma crise de identidade que assola Moçambique após quase três décadas de guerras. Em todos os três romances, o exorcismo do monstro está associado a um resgate das narrativas do passado, que permitem ao sujeito a (re)construção identitária e a reintegração à nação e ao mundo.

Palavras-chave: Monstro; Identidade; Memória; Mia Couto.

ABSTRACT: This article - whose corpus analysis the novels *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*; *Venenos de Deus, remédios do diabo* and *Antes de nascer o mundo*, by Mozambican Mia Couto - aims to demonstrate how the category of monsters is tied to paradigms that work with what is out of a given order, what is considered logical. The monster is a creation of a society, which requires that the individual should give up his own body, and it also deprives the subjects from occupying certain spaces. In the narratives of Mia Couto, the characters Dito Mariano, Bartolomeu Sozinho and Silvestre Vitalício are transformed into monsters which draw our attention to an crisis of identity that plagues Mozambique after almost three decades of war. In all of the three novels, the exorcism of the monster is associated with a redemption of the narratives of the past, allowing the subject to (re) construct its identity and reintegrate to the nation and to the world.

Key Words: Monster; Identity; Memory; Mia Couto.

INTRODUÇÃO

Segundo Julio Jeha, "Os monstros desempenham, reconhecidamente, um papel político como mantenedor de regras sociais" (2007, p. 18). Eles constituem uma manobra para delimitar fronteiras, estabelecendo proibições para alguns comportamentos e valorizando outros.

A análise da categoria do monstro como metáfora da mal, tendo em vista que ele simboliza “um aviso ou um castigo por alguma transgressão de um código – por um mal

[69] Mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

cometido" (JEHA, 2009, p. 20), realizada a partir de uma leitura liberta de conceitos maniqueístas, permite uma melhor compreensão do "horror" tanto na literatura quanto na sociedade contemporânea, já que "[...] a literatura reflete a vida e reflete sobre a vida" (LINS, 1990, p. 31). Além disso, a compreensão do horror através de sua representação literária evita seu silenciamento. Assim, combate o endurecimento humano que pode ser provocado por impactos constantes e extremos de violência.

Nos romances *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*; *Venenos de Deus, remédios do diabo* e *Antes de nascer o mundo*, a compreensão do horror se dá pela análise da transmutação monstruosa dos personagens Dito Mariano, Bartolomeu Sozinho e Silvestre Vitalício como decorrência do apagamento de suas identidades culturais. Os monstros oferecem perigo àqueles que vivem consigo e é por meio dos seus exorcismos, que se dão através da reinvenção identitária por meio da memória, que é possível libertar os indivíduos ao seu redor do risco de se transformarem também em monstros.

I.

O monstro corporifica um momento cultural e possibilita a realização de uma leitura da cultura a partir das relações que o geram. Ele permite, por meio de sua análise, uma compreensão da sociedade. A investigação da monstruosidade das personagens Dito Mariano, Bartolomeu Sozinho e Silvestre Vitalício, personagens dos romances *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, *Venenos de Deus, remédios do diabo* e *Antes de nascer o mundo*, respectivamente, conduz a um entendimento da cultura que os gerou, revelando os limites e traçando fronteiras que não devem ser transpostas na busca pela construção de uma identidade moçambicana, assim como os caminhos a serem percorridos no exorcismo do monstro por meio da (re)invenção identitária que possibilita a reintegração de Moçambique ao mundo após a expoliação sofrida com o processo de descolonização.

Nos três romances, a monstruosidade dos personagens centrais está ligada a uma crise de identidade que toma forma a partir do afrouxamento dos laços que os aproximam da cultura nacional, que é "[...] uma das principais fontes de identidade cultural" (HALL, 2005, p. 47)

Segundo Stuart 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 construídas (2005, p. 50-51).

O horror das quase três décadas de guerras – pela independência e, depois, civil – ocorridas em Moçambique, *locus* onde se dão as narrativas de Mia Couto – constitui uma experiência traumática que é posta em cena nos romances do escritor africano. A incapacidade de compreensão e de assimilação da catástrofe vivenciada e a conseqüente tentativa de apagamento ou higiene mental do evento traumático gera uma crise de identidade que dá origem aos monstros que povoam os romances.

É por meio das narrativas da nação que se constroem os sentidos que garantem ao indivíduo um sentimento de pertencimento e uma noção de identidade. No entanto, Dito Mariano, Bartolomeu Sozinho e Silvestre Vitalício, cada qual a sua maneira, se afastam das memórias e das histórias da nação, metaforizadas em histórias pessoais e familiares, seja pelo embaçamento dos fatos passados, mascarados em diversas versões do mesmo acontecimento – como ocorre em *Venenos de Deus, remédios do diabo* –, seja por mentiras e segredos – como se dá em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* – ou pelo absoluto apagamento do passado – encenado em *Antes de nascer o mundo*.

Os monstros "[...] estão por um aviso ou um castigo por alguma ruptura de um código – por um mal cometido." (JEHA, 2007, p. 22). Segundo Gilmore, o monstro é uma metáfora de tudo aquilo que deve ser repudiado pelo espírito humano. Ele encarna uma ameaça existencial à vida social: "[…] *the caos, atavism, and negativism that symbolize destructiveness and all other obstacles to order and progress, all that which defeats, destroys, draws back, undermines, subverts the human project"*[70] (GILMORE, 2003, p. 12). E por isso, por tudo o que ele representa, o monstro constitui o avesso de

[70] "[…] o caos, atavismo, e o negativismo que simbolizam a destrutividade e todos os outros obstáculos para a ordem e o progresso, tudo o que derrota, destrói, faz recuar, mina, subverte o projeto humano" (Tradução nossa).

um modelo a ser seguido e, portanto, uma manobra que delimita fronteiras, estabelecendo proibições para alguns comportamentos e valorizando outros.

Nesse sentido, o comportamento e as atitudes dos personagens Dito Mariano, Bartolomeu Sozinho e Silvestre Vitalício estabelecem os limites que não devem ser transpostos na construção de uma identidade moçambicana.

Além de entender a função que os monstros exercem na sociedade, sua razão de existir, é possível observar as características que tais seres apresentam, sua horrenda configuração. 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." (COHEN, 2000, p. 42).

Tendo em vista a análise da configuração monstruosa, é possível identificar, como veremos adiante, algumas características comuns às criaturas monstruosas de forma geral que se apresentam nos monstros das três narrativas de Mia Couto, como o hibridismo ou a impureza e o espaço geográfico que habitam.

A impureza relativa ao ser monstruoso deriva da dificuldade de categorização que ele impõe; os monstros "[...] são seres ou criaturas especializadas em ausência de forma, em incompletude, em intersticialidade categorial e em contradição categórica" (CARROLL, 1999, p. 50). Eles resistem à adequação e violam o esquema conceitual cultural da natureza, o que os torna não apenas fisicamente ameaçadores, como também cognitivamente ameaçadores.

A impureza constitui, indubitavelmente, uma característica central da figura monstruosa. Jeffrey Cohen, no ensaio "A cultura dos monstros: sete teses" (2000), conceitua os monstros como os arautos da crise de categorias. Segundo o autor, o monstro se recusa a fazer parte da ordem classificatória das coisas, "[...] ele desintegra a lógica silogística e bifurcante do 'isto ou aquilo', por meio de um raciocínio mais próximo do 'isto e/ou aquilo'" (COHEN, 2000, p. 32).

Bartolomeu se transforma em um ser híbrido como o navio que o fascinara: "entre água e terra, entre peixe e ave, entre casa e ilha" (COUTO, 2008, p. 19). A impureza do personagem é sugerida em diversos momentos, seja quando afirma estar se "lagarteando" – "Diz que tem os pés cheios de escamas. As unhas já lhe crescem fora

dos dedos... [...] ele estava a caminho de se lagartear" (COUTO, 2008, p. 11) , seja nos indícios de sua condição de morto-vivo.

> Dona Munda tem cinqüenta anos. Sabe a idade. Mas não parece ter certeza de estar viva. Certa está da sua antecipada viuvez. Na Vila a conhecem por "semiviúva". Daí a casa sempre obscura. O luto já arrumado poupa nas improvisadas urgências: está-se antecipando o desevendo. (COUTO, 2008, p. 29-30)

O estado de Dito Mariano – portador assintomático de vida – dá a conhecer sua condição de ser híbrido: nem morto, nem vivo. Ele resiste a se enquadrar em uma categoria, situando-se na fronteira entre o dentro e o fora, entre a vida e a morte: "[...] Ele era portador assintomático de vida" (COUTO, 2003, p. 37), "[...] Aquela não era uma morte, o comum fim [71]da viagem. O falecido estava com dificuldade de transição, encravado na fronteira entre os mundos" (COUTO, 2003, p. 41).

Já a impureza de Silvestre Vitalício se configura por meio da mistura de elementos próprios de categorias distintas: animal/humano. Isso se evidencia não em características que compõem o aspecto físico da personagem[72], mas se revela por meio do comportamento. Esta assertiva pode ser verificada se levarmos em conta a relação mantida pelo velho Vitalício com a jumenta Jezibela. A paixão dedicada à burra manifesta a animalização da personagem, indício da impureza monstruosa.

> [...] era o amor que Silvestre lhe dedicava que explicava o esplendor da burra. Nunca ninguém viu tais respeitos em caso de zoológica afeição. Os namoros sucediam aos domingos. Deve ser dito que apenas meu pai tinha ideia a quantas andávamos na semana. Às vezes, era domingo dois dias consecutivos. Dependia do seu estado de carência. Porque no último dia da semana era certo e sabido: com um ramo de flores na mão e envergando gravata vermelha, Silvestre marchava em passo solene para o curral. O homem estava desfilando para cumprir aquilo a que ele chamava "fins de infinito". A uma certa distância do curral, meu velho se anunciava, respeitoso:
>
> – Dá licença?
>
> A jumenta se dobrava para trás, com indecifrável olhar cheio de pestanas, e o meu pai aguardava, mãos cruzadas à frente do ventre, à espera de um sinal.

[72] A respeito da aparência de Silvestre, é importante ressaltar que não há no romance qualquer passagem descritiva a respeito de seu aspecto físico. A monstruosidade de tal personagem, assim sendo, não passa pela feiúra ou pela repugnância de sua configuração exterior, da qual nada sabemos. A composição monstruosa de Silvestre Vitalício se funda em características que dizem respeito mais à maneira como ele se comporta do que à forma como ele se apresenta.

> Qual sinal seria esse, nunca soubemos. A verdade é que, num dado momento, Silvestre anunciava sua gratidão:
>
> – Muito agradecido, Jezibela, trouxe estas imodestas flores...
>
> Ainda víamos a burra mastigando o ramo de flores. Depois, meu pai desaparecia no interior do curral. E nada mais se sabia. (COUTO, 2009, p. 100).

Embora Sivestre tente humanizar Jezibela, comportando-se com respeito e cortejando-a, tais atitudes não conferem à jumenta natureza humana: o propósito das flores se perde, mastigado pelo animal. Ao final, é Silvestre quem se posiciona nos limites que separam o animal e o humano ao se relacionar com a jumenta.

Além da impureza que os personagens apresentam, outra característica comum a seres monstruosos pode ser observada. Os monstros estão geograficamente associados ao conceito de fronteira. Eles habitam um espaço periférico, marginal, em todas as tradições culturais. Condenados a um permanente exílio, os monstros delimitam, por meio de sua morada, os limites entre o real e o irreal e, também, entre o permitido e o proibido.

> [...] a geografia das histórias de horror geralmente situam a origem dos monstros em lugares como continentes perdidos ou o espaço sideral. Ou a criatura vem das profundezas do mar ou da terra. Ou seja, os monstros são originários de lugares fora e/ou desconhecidos do mundo humano. Ou as criaturas vêm de lugares marginais, ocultos ou abandonados: cemitérios, torres e castelos abandonados, esgotos ou casas velhas – isto é, pertencem a arrabaldes fora e desconhecidos do comércio social comum. [...] É tentador interpretar a geografia do horror como uma espacialização ou literalização figurativa da noção de que o que horroriza é o que fica *fora* das categorias sociais e é, forçosamente, desconhecido. (CARROLL, 1999, p. 54. Grifos do autor.)

Fronteiriço é o habitat de Bartolomeu Sozinho, que se encerra em sua casa e se afasta do contato com a sociedade.

> Passara-se assim: ele deixara de sair. Primeiro, de casa. Depois, do quarto. Condenara-se ele mesmo à prisão do quarto. A rua foi se convertendo numa nação estranha, longínqua, inatingível. Não tardaria que a fala humana lhe surgisse estranha, ininteligível. (COUTO, 2008, p. 15)

Além de se recusar a deixar o ambiente doméstico – "[...] Só saio daqui se esta casa sair junto comigo" (COUTO, 2008, p. 23) –, Bartolomeu intensifica o seu exílio, dificultando o acesso a sua morada.

> - Foi Bartolomeu: andou arrancando pedras da calçada, esburacando o pavimento, só para ninguém vir cá a casa.
>
> "Se eu já não saio, então, também ninguém vem cá!" Era isso que ele dizia, enquanto abria as covas, dobrado sobre o chão, pá em riste, a mulher atrás dele para o dissuadir, invocando os ossos que, mais tarde, o iriam castigar. (COUTO, 2008, p. 76)

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, o espaço geográfico do monstro se configura na própria condição de Dito Mariano. Não pertencendo/habitando ao mundo dos vivos, nem ao mundo dos mortos; ao mesmo tempo distante e próximo do humano, Dito Mariano habita um espaço desconhecido e indefinido e embora aparente estar morto - já que é "portador assintomático de vida" - Dito Mariano é capaz de interagir com os vivos, o que se revela nas cartas que envia a Marianinho.

O monstro de *Antes de nascer o mundo* também habita a fronteira. Nos limites da civilização, Jesusalém constitui um território ermo, onde os "últimos viventes" existiam sós.

> [...] Assim que minha mãe morreu, tinha eu três anos, meu pai pegou em mim e no meu irmão mais velho e abandonou a cidade. Atravessou florestas, rios e desertos até chegar a um sítio que ele adivinhava ser o mais inacessível. [...] No final dessa longa viagem, instalámo-nos numa coutada havia muito deserta, fazendo abrigo num abandonado acampamento de caçadores. Em redor, a guerra tornara tudo vazio, sem sombra de humanidade. Até os animais eram escassos. Abundava apenas o bravio mato onde, desde havia muito, nenhuma estrada se desenhava. (COUTO, 2009, p. 19-20).

Além de observar a configuração por meio da qual cada monstro se revela, é preciso entender sua razão de ser. Os monstros são culturalmente específicos. Eles são metáforas que servem para que possamos entender as linhas que delimitam os comportamentos socialmente aceitos no interior de determinada cultura. A hipótese da monstruosidade nas obras de Mia Couto aqui analisada está associada a uma crise identitária que tem suas origens na história recente de Moçambique. O trauma de quase três décadas de Guerras (metaforizado nas narrativas em situações de perdas individuais, como o suicídio de Dordalma, em *Antes de nascer o mundo*; a solidão e o sofrimento da família de Marianinho, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*; a morte de Deolinda, em *Venenos de Deus, remédios do diabo*) e a tentativa de apagamento desse passado traumático conduz a uma crise de identidade que assola os

personagens Dito Mariano, Bartolomeu Sozinho e Silvestre Vitalício, assim como vitima aqueles que com eles vivem.

A transformação de Dito Mariano em um ser monstruoso ocorre em razão do apagamento de sua identidade cultural. O afrouxamento da identificação da personagem com a cultura nacional 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" (COUTO, 2003, p. 126). Entretanto, a desintegração salta aos olhos. Adivinham-se "[...] o desabar da família, o extinguir da terra" (COUTO, 2003, p. 147). 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, Admirança.

Esse desligamento cultural também se revela em Bartolomeu Sozinho,. O personagem, durante o período colonial, trabalhou como ajudante de mecânico no transatlântico Infante D. Henrique, e, "[...] de tanto viver no mar, ele já perdera pátria em terra. Já não era de nenhum lugar. De uma onda, desfeita em espuma: era essa a sua pertença" (COUTO, 2008, p. 27). A crise de identidade de que padece Bartolomeu tem origens na assimilação a que se sujeita durante a colonização e se revela, por exemplo, na alteração de seu sobrenome: "[...] Primeiro, foram os outros que lhe mudaram o nome, no baptismo. Depois, quando pôde voltar a ser ele mesmo, já tinha aprendido a ter vergonha do seu nome original. E se colonizara a si mesmo. E Tsotsi dera origem a Sozinho." (COUTO, 2008, p. 110).

Sofrendo do passado, Silvestre Vitalício migrou da cidade para Jesusalém "[...] a terra onde Jesus haveria de se descrucificar" (COUTO, 2009, p. 11) e ali instaurou um reino povoado por desmemórias e solidão. A maneira como Silvestre interdita a evocação de antepassados revela a medida em que o personagem se afasta da cultura de sua nação. Em Moçambique os mortos não morrem nunca e os antepassados apresentam-se como deuses particulares de um clã, no entanto, "[...] Os Venturas não tinham antes nem depois" (COUTO, 2009, p. 110).

Os monstros dos romances *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*; *Venenos de Deus, remédios do diabo* e *Antes de nascer o mundo* são exorcizados por meio de um processo de reinvenção identitária. Para isso, as figuras femininas – Nyembeti, Deolinda e Marta – apresentam importância fundamental. Cada qual a sua maneira, elas ajudam a libertação do jugo do monstro não apenas pela desconstrução dos elementos que compõem a configuração dos monstros, mas também ao invalidar a função desempenhada pelo monstro – sua razão de ser – colocando em cena uma maneira de se relacionar com o passado que dá lugar à reconstrução identitária.

No projeto exorcismo do monstro Dito Mariano por meio da reinvenção identitária, a redescoberta do passado apresenta-se como parte do processo. Assim, no retorno a Luar-do-Chão, cabe a Marianinho, neto/filho de Dito Mariano, resgatar a história de sua terra e libertar o avô de sua condição monstruosa. Para tanto, é preciso que conheça a história de seus familiares: dos homens, representantes do tempo; e das mulheres, alegorias da terra.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada*, Nyembeti é a corporificação da terra cuja história Marianinho deve desvendar: "Afinal, entendo: eu não podia possuir aquela mulher enquanto não tomasse posse daquela terra. Nyembeti era Luar-do-Chão" (COUTO, 2003, p. 253). Marianinho aos poucos se sente envolvido por Nyembeti, assim como se envolve com o passado da terra – metaforizado nos destinos de seus próprios familiares – que havia abandonado ainda criança.

Em *Venenos de Deus, remédios do diabo* o passado é composto por várias versões inconciliáveis e seu resgate, se não é capaz de libertar Bartolomeu Sozinho de sua condição monstruosa, livra de seu jugo o médico português Sidónio Rosa, que representa a participação portuguesa na história em Moçambique. A colaboração de Deolinda se dá na medida em que todas as histórias do passado giram em torno do seu destino. Metáfora de uma nação que ainda busca elementos que ajudem a reconstruir sua identidade, o passado de Deolinda põe em cena a impossibilidade de eleger um único culpado para a catástrofe das guerras ocorridas em Moçambique: é impossível saber ao certo se fora violada por Suacelência ou por Bartolomeu Sozinho. Desencobrindo os mistérios e os segredos que envolvem a trajetória de Deolinda – uma história em que todos parecem deter uma parcela de responsabilidade – Sidónio abandona Vila Cacimba ao esquecimento.

Em *Antes de nascer o mundo*, a chegada da visitante portuguesa Marta a Jesusalém abala a supremacia de Silvestre Vitalício, revelando o logro sobre o qual se sustentava seu império: afinal, o mundo não havia morrido. Ao promover o abandono de Jesusalém e o reencontro com o passado antes sufocado, Marta colabora com o exorcismo do monstro Silvestre Vitalício, ensinando Mwanito uma forma de se relacionar com o passado e com o trauma por meio da narrativa, dando lugar à reconstrução identitária por meio da memória.

CONCLUSÃO

Os monstros são, como afirma Cohen, "[...] a diferença feita carne" (2000, p. 32). Considerado como o Outro em último grau, o monstro põe em cena, por meio de seu corpo, questionamentos sobre o que constitui e representa aquilo que nós somos, validando os parâmetros em torno dos quais se estabelecem os limites daquilo o que é aceitável pela/na sociedade que o gerou. Dessa forma, a razão de ser do monstro varia assim como varia sua configuração, uma vez que sua criação é uma resposta específica diante de um momento, local e necessidade.

A leitura da monstruosidade, neste trabalho, diz respeito, portanto, a uma cultura e a um momento histórico preciso. Trata-se do presente moçambicano e das consequências que a guerra pela independência e a guerra civil, que ocorreu posteriormente, causaram nos indivíduos dessa sociedade.

A relevância da análise do monstro reside na reflexão que ela desperta sobre a forma como as identidades cultural e individual, em Moçambique, foram abaladas diante do horror experimentado em quase três décadas de guerras e na proposta de reconstrução identitária que o exorcismo do monstro representa. Afinal, o monstro não é criado *ex nihilo.* Ele é um construto cultural. Assim, a monstruosidade de Bartolomeu Sozinho, Dito Mariano e Silvestre Vitalício representa aquilo o que assombra a sociedade moçambicana contemporaneamente. Por outro lado, sua desconstrução propõe uma saída viável para os sujeitos cujas identidades foram abaladas pelo trauma.

REFERÊNCIAS

CARROLL, Noel. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1999.

COHEN, Jeffrey. *Monster theory: reading culture.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

COUTO, Mia. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Venenos de Deus, remédios do diabo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GILMORE, David D. *Monsters. Evil being, mythical beasts and all manner of imaginary terrors*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

JEHA, Julio. (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (Orgs.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SOBRE O TEMPO QUE AINDA ACONTECE: OU ENTRE O NATIVISMO E PROTONACIONALISMO NAS REPRESENTAÇÕES DA *AMÉRICA PORTUGUESA*, DE ROCHA PITA

Manoel Barreto Júnior[73]

RESUMO: O propósito deste artigo será validar alguns aspectos da prática narrativa observados na produção historiográfica *História da América Portuguesa*, de Sebastião da Rocha Pita. De tal modo, a leitura contemporânea desta obra publicada em 1730, evidenciará os aspectos do imaginário de Rocha Pita; que indesejável por parte da academia, para aquele tipo demanda, será, em nosso caso, muito bem vinda ao que concerne à propriedade de revelar às substâncias das quais são feitas as narrativas.

Palavras-chave: Nativismo e protonacionalismo; Representação; América portuguesa; imaginário literário.

ABSTRACT: The purpose of this article is to validate some aspects of narrative practice observed in the historiography work History of Portuguese America, by Sebastião da Rocha Pita. In this way, the contemporary reading of this work published in 1730, reveal the aspects of the Rocha Pita imaginary, that undesirable by the academy, to that demand, but will, in our case, very welcome to respect the property of revealing substances which are made of narratives.

Keywords: Nativism and protonationalism; Representation; Portuguese America; Literary imagination.

A *História da América Portuguesa* é a principal obra de Sebastião da Rocha Pita, um dos nossos maiores intelectuais setecentistas, que por vezes ainda incomoda a crítica literária e historiográfica na contemporaneidade. De tal modo, traçar diálogos conceituais entre aspectos dum suposto nativismo e/ou protonacionalismo em representações desta obra publicada em 1730, será uma tarefa no mínimo inglória. Afinal, pode causar desconfortos teóricos, dado à sua natureza historiográfica que segue infiltrada por possíveis perdas de matizes referenciais, a favor do fluxo do imaginário do autor. Contudo, tais distanciamentos poderão ser atenuados a partir de leituras contextualizadas, a fim de tornar, se possível, a discussão menos arriscada.

[73] Doutorando do Programa de Pós-graduação em Literatura – UnB – Universidade de Brasília. Professor Auxiliar da UNEB – Universidade do Estado da Bahia.

Por esta razão, a narrativa de Rocha Pita, em matéria literária, tem uma forma bastante peculiar, que, portanto, convém evidenciar sua necessidade estética que se anuncia experimental, através do uso estético da linguagem, em pleno século XVIII. A fim de não recorremos a anacronismos, essa abordagem investigativa aciona leituras contextualizadas do período colonial. Entretanto, deve-se, antes, ratificar que Rocha Pita, se teve a intencionalidade de escrever um texto documental sobre a América portuguesa, em algum momento fora traído pelos caminhos do imaginário literário, algo evidente em sua narrativa pelo cruzamento entre o realismo, a fantasia e a documentalidade ao compor a sua versão da América portuguesa.

A constatação desse fato não implica, porém, de modo algum, que a obra deixe de constituir uma unidade conceitual e orgânica, ao ajustar conceitos como nativismo e protonacionalismo, antes mesmo das primeiras interferências dos árcades, diante do um nacionalismo mais aparente. Só devemos, ainda, ponderar acerca do caráter da sistematicidade, que resulta na posição de decoro estético deste intelectual brasílico, em medida aos propósitos político-administrativos da coroa portuguesa, para com sua colônia americana.

Para tanto, tal orientação segue a aforismo da crítica sociológica quando se refere à evolução histórica das sociedades, pelo entendimento de que o homem faz a história, a partir das possibilidades que o tempo histórico lhe apresenta; seguindo este raciocínio e consonante aos pressupostos de Bastos (2006, p. 93), a prática literária é também uma prática política, pois "Antes mesmo de colocar a questão da mimesis literária - isto é, da obra como representação da História - se coloca a questão do escritor como representante da sociedade ou grupo social". Afinal, pela função criadora o sujeito-histórico se manifesta; e, por conseguinte, os homens se criam a si mesmos determinados por circunstâncias objetivas, naturais e sociais o que, portanto, fomenta o essencial para o estabelecimento da eficácia estética nas suas manifestações literárias. Assim, tal movimento só pode ser compreendido e explicado através do quadro histórico de todo o sistema literário; algo incompatível com o vivido na América portuguesa, na primeira metade do século XVIII. Ajuizando sobre esta questão do método sóciocultural, nos lembra Antonio Candido (2012):

> Este anglo de visão requer um método que seja histórico e estético ao mesmo tempo, mostrando, por exemplo, como certos elementos da formação nacional (dado histórico-social) levam o escritor a escolher e tratar de maneira determinada alguns temas literários (dado estético). (CANDIDO 2012, p. 18)

Sem que a explicação deixe de ser casuísta, neste momento histórico, o Estado do Brasil, ainda no século XVIII, era notabilizado como "América Portuguesa", estratégia discursiva que pode ser interpretada em pelo menos dois núcleos discursivos: o elementar incorporado pelos portugueses, que oportunizaram a expressão para firmar sua conquista territorial, a favor da manutenção imperialista; e outra de natureza brasílica, cunhada pelos luso-americanos, que se apropriam da expressão para salvaguardar um juízo crítico identitário de aproximação e reconhecimento como expressão de uma civilização letrada. Ao longo daquele século, com as transformações substanciais que ocorriam no mundo euro-americano – português e espanhol – fora se esboçando no contorno gradativo de subjetividades embrionárias, diria ainda nativistas, entre os luso-americanos. Evidência depois retomada por alguns intelectuais brasileiros do século XX, como Pedro Calmon (1976), em observância aos escritos da época:

> [...] É o confiante amor no elogio fervoroso de um mundo que Rocha Pita definia ardentemente como sendo o nosso mundo. América, sim; porém, de língua portuguesa, bem marcada num mapa povoado de gentis fantasias e exageros poéticos, a América que tinha raiz sadia, alma própria, história conhecida, florões intelectuais, uma formidável ideia de se mesma... para suprir o que faltasse, a imaginação criadora do patriotismo! (CALMON, 1976, p. 16).

Entre as muitas possibilidades de representação, a espacialidade, pelo fluxo narrativo-descritivo da obra florece em apresentar imagens que tratam da realidade colonial, uma vez que o discurso historiográfico envolve demandas de ordem social, cultural, econômicas e religiosas que de maneira intensa influenciam o imaginário do sujeito-históriooco Rocha Pita; que se mostra influenciado e influenciador dos fluxos evolutivos da história. Com efeito, essa posição nos permite entender que o mesmo possuía uma percepção mais arrojada da América portuguesa, na medida em que cria a condição de desconstruir aquela à visão simplista e secular das terras brasílicas, sempre representadas através das relações em torno da cana de açúcar e canaviais, senhores de engenho e escravos, crenças religiosas africanas, o exotismo indígena e, principalmente, o olhar de extrema miséria intelectual.

Contudo, a produção desta autoimagem – criada por um natural brasílico - teve que firmar um passo anterior: ou seja, a diferenciação da América portuguesa – em relação a Portugal, pela concepção de um Estado do Brasil "não europeu", isto é, pela

exploração de traços americanistas, sob o qual favorecia a base duma legitimação protonacionalista ao que concerne a construção de um projeto historiográfico genuinamente autóctone. Afinal, um acontecimento era fato, no discurso de Rocha Pita, não há como disfarçar a "novidade" das vivências e experiências que se produziram na escrita. Assim sendo, a partir do sentimento expressado pelo imaginário deste novo homem é que se passa a construir e a representar a nova realidade de viver nestas terras. E, ainda, experimentar uma posição deslocada, diante do que mais tarde se confirmaria como aspectos nacionalistas.

A partir da perspectiva do desenvolvimento histórico, é impossível analisar o escritor fora do seu ambiente emocional, das suas predileções que aparecem reflexos através do fazer artístico ao lhe empenhar a força da condição letrada, numa terra onde as condições simbólico-intelectuais estavam genuinamente comprometidas. Sobretudo, tendo como referência a alma retumbante de uma época em que as linhas estruturais das composições escritas, segue a lógica dos traços clássicos, que apareciam retorcidos e vestidos sob os ditames da forma, pela consolidação entre os dados histórico-sociais e os dados estéticos, envoltos na produção artística.

A propósito da questão aflorada, o real-histórico e o imaginário literário flui na obra de modo complexo. Entretanto, o leitor contemporâneo poderá constatar intensamente a atividade mais clara a abordagem nacionalista. Afinal a obra é quase toda ela lacunar, pois Rocha Pita não determina o sentido fundamentalmente expresso, mas a apresentação de um todo complexo que reflete nuances de amadurecimento político. Pela aplicação de tais recursos discursivos, a obra é cheia de sincero entusiasmo pelas causas da terra, para cujas belezas só têm palavras de louvor e cantos de exaltada admiração. Uma epopeia brasílica ou, ainda, um hino de amor patriótico que lhe salva o livro; ao posso que a importância memorial da obra consagrou-o antes pelo exagero das descrições, que pela verdade da narrativa histórica.

> É a melhor poção do Brasil; vastíssima região, felicíssimo terreno em cuja superfície tudo são frutos, em cujo centro tudo são tesouros, em cujas montanhas e costas tudo são aromas; tributandos os seus campos o mais útil alimento, as suas minas os mais finos ouro, os seus troncos os mais suaves bálsamos e os seus mares o âmbar mais seleto. (PITA, 1976, p. 19).

Não seria de outro modo, que esta obra foi à fonte de inspiração de muitos dos nossos românticos, além dos árcades que como Santa Rita Durão, que gestou o seu *Caramuru*, das páginas cifradas da *História da America Portuguesa*.

Um propósito bem articulado, pois como grande orador que fora, Rocha Pita tinha a consciência estética de que sua produção distanciava-se dos rigores formais da documentalidade, uma vez que avançava para uma linguagem que não se esgotava em si. Logo, um exemplo eficaz é a da tradução da natureza potencialmente edênica de sua terra, ou ainda, a representação da sociedade luso-americana, articulada a vocação histórica entre aproximações e distanciamentos nas maneiras de se representar o mundo.

Por consequência, ao ponto de vista acima referido passou a crítica naturalista e dela até nossos dias, pela concepção da literatura como um fluxo temporal intenso. Com efeito, validaria esse "processo retilíneo de abrasileiramento" que captava e refletia à realidade colonial; ainda que pela rejeição ou alinhamento à expressão europeia. Consequentemente, essa evolução traduziu nossas identidades mais comuns para o fluxo cosmopolita; próximo ao que Antonio Candido (2011), denomina de "espectrograma", na medida em que filtra as diferenças e culmina no nacionalismo triunfal dos indianistas românticos, fortalecido por Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Araújo Porto entre outros.

Por estas perspectivas, fica evidente que a existência das manifestações literárias do período colonial, só puderam ser compreendidas em observância a todo sistema literário brasileiro. Assim como aconteceu nos momentos finais do século XVIII, com a tomada de consciência de jovens letrados, que desejaram intensamente criar uma literatura autóctone, brasílica – ainda que sem as pretensões separatistas. Note-se o empenho sóbrio e sutil decoro discursivo de Rocha Pita ao equiparar o Brasil a Portugal, em relação à condição de pertencimento e formação intelectual:

> [...] E poderão apetecer a fortuna de pátria do padre Antônio Vieira todas as cidades do mundo, como as de Grécia pleitearam o serem pátria de Homero; mas pela insigne corte de Lisboa se declarou esta prerrogativa, e foi justo que produzisse o mais famoso orador; porém não deixou de ficar à da Bahia direito reservado para outra ação porque vindo a ela o padre desde muito menino, pode litigar se deve tanto a Portugal pela felicidade do horóscopo em que nasceu, como ao Brasil pela influência do clima em que criou; se teve nele mais domínio a força do planeta que o poder da educação; problema ou ponto sobre que disputam muitos autores, mais a favor da criação que do nascimento. (PITA, 1976, p. 19).

Movimento ao qual Rocha Pita orbita através do seu canto protonacionalista ao representar à esquecida colônia portuguesa para o Velho Mundo, articulação representativa que conecta com os pensamentos de Bastos (2006), quando observa:

> [...] nas memórias temos a imitação de uma estrutura histórica por uma estrutura literária". Assim, a originalidade nacional de uma obra está, antes, na realidade representada. A reflexão que elas empreendem, e que dependem da forma estética (para além da crônica documental), é sobre o país verdadeiro, que não é o país pitoresco e do coração, é o das classes sociais. (BASTOS, 2006 p. 96).

Para tanto, a *História da América portuguesa*, agrega o empenho de quase todos os escritores no que tange a representação da realidade; pois a fidelidade ao real, o esforço apaixonado de Rocha Pita em reproduzi-lo na sua integridade, expressa a necessidade do sujeito-histórico sempre influenciado e, principalmente, influenciador das temporalidades das históricas. De maneira que a sua obra é um elemento "barroco" da nossa cultura nacional, na medida em que ilustra a fisionomia autêntica de nosso passado, ao ilustrar a necessidade primeira de comunicar. De tal modo, a firmar uma dialética possível do discurso colonial, que teima em aprisionar no limbo do esquecimento, manifestações literárias entre outras expressões que podem atingir consonâncias significativas de nossa historiografia literária.

E se agora pretendemos esclarecer alguns dos aspectos mais importantes desta situação, deparamo-nos com outra questão: pois se torna a *História da América portuguesa* um substrato excelente da documentação colonial, se revisitada na contemporaneidade. Esta observação reforça a necessidade de (re)apresentação desta obra que precisa ser entendida como um exemplo das nossas primeiras manifestações literárias e, deste modo, capta as noções estéticas do século XVIII, tão injustamente mal fadado em processos comparativos com séculos anteriores e posteriores aos setecentos, do nosso período colonial.

> Do novo mundo, tantos séculos escondidos e de tantos sábios caluniados, onde não chegaram Hanon com as suas grandes navegações, Hércules líbio com as suas colunas, nem Hércules tebano com as suas empresas, é a melhor poção do Brasil. [...] adorável país, a todas as luzes rico, onde prodigamente profusa a natureza se desentranha nas férteis produções [...] (PITA 1976,p. 19).

Não é de modo alheio que Schwartz (1987), atenta que o interesse pelo passado sob o signo da atualidade, não reflete posicionamentos passadistas. Pois, com efeito, se quisermos procurar um critério de valorização e revisão, devemos voltar aos critérios que aludem os reflexos da realidade contextualizada através das representações. Para daí, começarmos a entender as carências de um país que se firma, mesmo

inconscientemente, a criar tradições e a liberdade em relação a si; fomentando as contradições das quais estamos habituados.

Entretanto, faz-se prudente, ainda, refletir sobre a ficcionalidade comunicacional impressas na obra, que reclama o simples direito de comunicar entre as temporalidades; sempre em alinho com outras tantas possibilidades de leituras. Tal orientação tem como consequência criadora os sujeitos envolvidos no desenvolvimento histórico. Afinal, a narrativa literária por vezes, avança para além do discurso histórico; pois não comporta os repúdios políticos das diversas sociedades, bem como a face da ação estética das mesmas. Mas, sobretudo, evidencia o desejo do homem americano setecentista de se livrar do ócio intelectual ao qual estava fadado deste lado do Atlântico. Essa maneira de conceber a essência das nossas belas letras coloniais nos faz refletir sobre a configuração mais orgânica da obra de arte na contemporaneidade, inclusive para tencionar olhares argutos, diante de um processo histórico que ainda está ocorrendo.

Em face destas questões, a leitura contemporânea desta obra publicada em 1730, serve-se de fatos históricos como matéria elementar, sem, contudo, excluir a ambivalência narrativa entre o nativismo e o protonacionalismo, que filtrada pelo imaginário de Rocha Pita, (re)cria a sua América portuguesa. A partir de estratégias discursivas consideras altamente indesejáveis por parte da academia, para aquele tipo de demanda historiográfica. Contudo, em nosso caso, é muito bem vinda ao que concerne a propriedade de revelar a substância de que são feitas as narrativas, mesmo quando se quer documental ou, ainda, indicativa de forças clandestinas para a formação do nosso nacional literário – que a propósito, permanece em estado construção, sem refutar o inestimável auxílio do tempo que ainda acontece. Ave, palavras!

Referências:

BASTOS, Hermenegildo. **Formação e representação**. Cerrados - Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura UnB, n. 21, ano 15: Brasília, 2006.

_____. **O que vem a ser a representação literária em situação colonial.** Disponível em: http://www.google.com.br/url/revistaintercambio. Acesso em 14 jan. 2013.

CANDIDO, Antônio. Letras e ideias no período colonial. In: **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. Ouro sobre azul: Rio de Janeiro, 2011.

_____. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Ouro sobre azul: Rio de Janeiro, 2012.

PITA, Rocha. **História da América portuguesa**. Editora da Universidade de São Paulo : São Paulo, 1976.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?**: ensaios - São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Os sete fôlegos de um livro**. Sequências brasileiras. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

A TRADIÇÃO E (RE)APROPRIAÇÃO DOS CLÁSSICOS NA PÓS-MODERNIDADE: O CASO EXEMPLAR DO DIÁLOGO DA LUSOFONIA COM CAMÕES E A OBRA CAMONIANA

Manuel Ferro[74]

RESUMO:

Se é indiscutível o reconhecimento da centralidade de Camões e da obra camoniana na cultura e literatura portuguesa, o certo é que em poucos momentos como atualmente foi tão sensível a dificuldade em se compreender a sua obra em plenitude e aderir ao discurso do grande Poeta. Proliferam, por isso, as edições em que o aparato de notas facilita o acesso à mensagem poética e ajuda a descodificar o estilo sublime e elevado, marcado pelos códigos do tempo. No entanto, não perdeu o vigor na inspiração que proporciona a escritores da contemporaneidade. Numerosos são, pois, os nomes que se contam entre os mais ilustres da constelação de criadores dos nossos dias e que são a face viva da identidade literária não só portuguesa, como também lusófona, que se apropriaram da tradição literária em que Camões serve de pedra angular e de expressão máxima de uma mundivisão que subjaz aos países lusófonos, cada um, depois, enriquecido pelas especificidades das tradições autóctones.

Jorge de Sena, José Saramago, Manuel Alegre, Lídia Jorge, Fernando Campos, Mário de Carvalho, Luísa Costa Gomes, Vasco Graça Moura, Jacinto Lucas Pires, José Luís Peixoto, entre os portugueses; Pepetela, José Eduardo Agualusa, no âmbito das letras angolanas; Nélida Piñon, Geraldo Carneiro, Álvaro Alves de Faria e Mílton Torres, no Brasil; Xanana Gusmão, em Timor Lorosae, são apenas alguns entre muitos mais, que pagam tributo ao épico maior das nossas letras.

Variados são igualmente os modos de reapropriação da tradição poética camoniana: se alguns se inspiram em personagens, situações e motivos, quer da epopeia, quer da lírica, outros valorizam vetores como a recuperação e desconstrução do mito camoniano; havendo ainda outros que revalorizam a biografia do poeta para dela fazerem um eixo matricial na narrativa histórica pós-moderna das últimas décadas.

Por conseguinte, pelo seu valor simbólico, que remete para e evoca épocas douradas do passado, recordadas com nostalgia, sobremaneira em momentos de crise como o que estamos a atravessar na atualidade, de uma maneira ou outra, Camões continua estreitamente colado à imagem que os portugueses sobre ele esboçam e a sua obra, muito particularmente *Os Lusíadas*, foi, é e será a expressão acabada da identidade de Portugal e da cultura portuguesa projetada "em pedaços pelo mundo" e revitalizada nas novas fronteiras da lusofonia.

Palavras-Chave:

Camões; Lusofonia; Tradição literária; (Re)Apropriação; Pós-Modernidade.

ABSTRACT:

If it is unquestionable the recognition of the centrality of Camões and of the Camonian work within the Portuguese literature and culture, it is certain that in very few moments it was so sensible the difficulty in understanding it in its fullness and in adhering to the poetic discourse of the great Poet as it is today. Nowadays editions proliferate, in which the apparatus of notes facilitates the access to the poetic

[74] Professor da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal. Investigador do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos. Email: ferro@fl.uc.pt

message and help to decode the elaborate style, marked by the codes of the time. Nevertheless, he has not withered his influence if it is considered the inspiration he exercises upon contemporary writers. Multiple are the names that are included among the constellation of the most brilliant creators of our time and that are the living face of the literary identity not only of Portugal, but also of the Lusophone countries. All of them have appropriated of the literary tradition in which Camões serves as a cornerstone of the utmost expression of a worldview that underlies to the Lusophone countries, each one of them, afterwards, enriched by specificities of their native traditions.

José Saramago, Manuel Alegre, Lídia Jorge, Fernando Campos, Mário de Carvalho, Luísa Costa Gomes, Vasco Graça Moura, Jacinto Lucas Pires, José Luís Peixoto, among the Portuguese; Pepetela, José Eduardo Agualusa, within the Angolan letters; Nélida Piñon, Geraldo Carneiro, Álvaro Alves de Faria and Mílton Torres, in Brazil; Xanana Gusmão, in Timor Lorosae, are only some of much more that pay tribute to the biggest epic Poet of our letters.

Varied are also the modes of (re)appropriation of the Camonian poetic tradition: if some of them are inspired in characters, situations and motifs, either of the epics, or of the lyric; others appreciate vectors such as the recovery and deconstruction of the Camonian myth; and there are others yet that valorize the Poet's biography in order to make out of it the matrix axis of the post-modern historical narrative of the last decades.

Therefore, for its symbolic value, that forwards to and evokes golden epochs of the past, remembered with nostalgia, especially in moments of crisis, such as the one we are going through nowadays, in a way or another, Camões goes on closely attached to the image that the Portuguese upon him outlined and his work, most particularly *The Lusiadas*, was, is and will be the ultimate expression of the identity of Portugal and of the Portuguese culture "scattered in pieces all over the world" and revitalized within the borders of the young Lusophone countries.

Keywords:

Camões; Lusophone countries; Literary tradition; (Re)appropriation; Post-modernity.

No momento em que tem lugar a 2ª Conferência Internacional sobre o Futuro da Língua Portuguesa no Sistema Mundial e se retomam os grandes temas que foram objeto de estudo e debate na primeira, ocorrida em Brasília em 2010, a fim de se analisar o progresso alcançado em cada área e, necessariamente, o que há ainda por fazer, acrescentando-se agora a complexa questão do Português como língua de ciência e inovação, aspeto que merece a maior reflexão, afigura-se-me de particular relevo o facto de uma das áreas a granjear o merecido destaque ser o da difusão da língua de Camões à escala mundial, com relevo particular para as comunidades emigrantes da diáspora lusa em ambientes aloglotas, já para não referir aquelas resultantes da expansão em séculos passados e que ainda hoje se encontram entregues à sua própria fortuna, caídas no esquecimento dos responsáveis pela dinamização e difusão da língua e da cultura portuguesas no mundo.

Se a preponderância do inglês como língua franca a nível internacional é incontestável, pode parecer inoportuno remar contra a maré, mas a verdade é que, como Ivo de Castro defende,

> "No caso da Língua portuguesa, facilmente se reconhece o papel instrumental que tem desempenhado, historicamente e na mais recente atualidade, no desenvolvimento de domínios científicos como a medicina tropical, a geografia humana e a antropologia, as ciências da terra, os sectores energéticos e outras atividades económicas, de modo semelhante alimentadas por contactos triangulares no Atlântico Sul; a literatura pertinente nesses domínios continua a só ter vantagens em ser veiculada em português" (CASTRO, 2013, p. 2, col. 4-5)

Por conseguinte, como o mesmo Professor sublinha, "Internacionalização não é sinónimo de exportação para o mundo anglo-saxónico" (CASTRO, 2, col. 5) em exclusivo, pelo que a intercomunicação com os agentes culturais e produtores científicos dos países lusofalantes assume um genuíno caráter internacionalizante.

Recorde-se que também neste mês de outubro, mais concretamente a 17, teve lugar nas instalações da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, outra Conferência subordinada ao tema "O Futuro da Agenda Global de Desenvolvimento: visões para a CPLP", em que é manifesto o interesse pelas questões de ordem cultural e linguística, abordadas, não obstante, à luz de uma vertente economicista sobremaneira acentuada. Discutem-se aí os Objetivos de Desenvolvimento do Milénio para os próximos quinze anos, perspetivados, muito embora no contexto da CPLP, visando o desenvolvimento económico; a paz, segurança e fragilidade; e o respetivo financiamento, mais especificamente o auto-financiamento. Neste contexto, a educação, a promoção cultural, a promoção do empreendedorismo, bem como a potenciação de criação de riqueza, tudo passa por um planeamento e projetos de educação das camadas mais jovens, em que o papel do ensino da língua portuguesa assume particular relevo. E ao escolher-se uma língua como suporte de comunicação, além de fator de relacionamento espontâneo e familiar, formula-se simultaneamente uma opção quanto à cultura e literatura que plasma a mundivisão a elas inerente, bem como os autores que preferimos e os modelos e estilos em que nos exprimimos.

Neste sentido, não será por acaso que, na generalidade, tocam as entranhas mais vulneráveis da nossa sensibilidade, obras em que a questão da língua é particularmente tratada. Mais ainda quando são autores de relevo que o fazem ao longo dos séculos, figuras gradas da nossa História ou vozes reconhecidas das nossas literaturas. Apenas a título de exemplo, recordemos o poema de Afonso Lopes Vieira intitulado "Inês de Leiria", por sua vez inspirado num episódio da *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto:

"Encontrou Fernão Mendes

No interior da China
(E em que apuros ele ia!)
A velha portuguesa,
Chamada Inês de Leiria,
Que de repente reza:
Padre Nosso que estais nos céus...
Era de português o que sabia.

Ouvindo Fernão Mendes
Esta voz que soava
(Fernão cativo e cheio de tristeza!)
O português sorria...
Padre Nosso, que estais nos céus...
A velha mais não sabia,
Mas bastava.

Boa Inês de Leiria,
Cara patrícia minha,
Embora te fizesse
A aventura imortal
De Portugal
Chinesa muito mais que portuguesa,
- Pois por esse sorriso de Fernão
Tocas-me o coração.

Deste-lhe em tal ensejo,
Entre as misérias da viagem,
O mais gostoso e saboroso beijo
- O da Linguagem!" (VIEIRA, 1940, p. 39-40)

Este sabor à pátria, à comunidade em que nascemos, crescemos e vivemos, à família a que pertencemos, é a expressão de uma constelação de *topoi*, que, nas palavras de Jacinto do Prado Coelho, "correspondem a realidades específicas daquilo que se designa como 'ser português'" (COELHO, 2006, p. 9). Mais, "é um conjunto de sinais, palavras, gestos, lugares, comportamentos que nos protegem (COELHO, 2006, p. 9). Por conseguinte, tal atitude não só permite aflorar delicadas vertentes relacionadas com a identidade das nações[75], dos povos e das respetivas culturas, como se torna pertinente por formular a questão:

[75] Sobre esta matéria, veja-se o que foi exposto na comunicação de minha responsabilidade integrada no 2. Kolokvium Společnosti Českých Portugalistů / 2º Colóquio da Sociedade Checa de Língua Portuguesa, realizado na Universita Karlova / Universidade Carolina, de Praga, em 23 de maio do corrente ano, por iniciativa da Faculdade de Letras da Universidade Carolina e do Instituto Camões, e que subordinei ao tema "Camões e a Obra Camoniana na configuração da identidade nacional e da autoimagem de Portugal" (Texto em vias de publicação): "Na realidade, nos nossos dias, quando as fronteiras se apagam e a integração europeia se torna um processo dinâmico, como reação, o pós-modernismo suscitou a reflexão sobre a identidade das nações, dos povos e das culturas locais. Autores como Anthony Smith, com obras como *The National Identity* (1991); Anne-Marie Thiesse, com *La Création des Identités Nationales* (2009); Patrick Geary, com *Europäischer Völker im frühen Mittelalter – Zur Legende vom Werden der Nationen* (2002); ou, em Portugal, José Mattoso, com *A Identidade Nacional* (1998); Luís Cunha, com *A Nação nas Malhas da sua Identidade. O Estado Novo e a construção da identidade nacional* (2001); Rainer Daehnhardt, com *Identidade Portuguesa: por que a defendo* (2002), entre outros títulos e obras afins, proporcionam um suporte teórico que permite a realização de estudos desta natureza.

> "Afinal, que é ser português? É ter um bilhete de identidade português. É ser de uma família portuguesa. É ter nascido em solo português. É ter tido o português como língua materna. É considerar a terra onde nasceu como verdadeira mãe. É sentir-se português por dentro. É vibrar com a vitória de Portugal nos grandes acontecimentos desportivos internacionais. É ser reconhecido por gentes de outros povos como português." (COELHO, 2006, p. 9)

No campo da literatura, Camões há muito que se tornou o símbolo máximo da imagem de Portugal e da portugalidade, lugar que partilha, embora mais recentemente e com menos impacto nacionalista, com Fernando Pessoa. Nos dias que correm, porventura ambos acompanhados por José Saramago. Foi nos inícios do século XVII, quando o reino, perdida a independência, integrava a monarquia dual, que o contexto político e cultural arvorou o Poeta à condição de símbolo nacional da nossa cultura e da pátria. A epopeia que nos legou proporcionava o espelho em que no reino se revia a gesta de um povo. No entanto, logo foi notado que pouco, muito pouco se sabia da vida do autor e até a leitura d' *Os Lusíadas* já levantava sérios problemas ao leitor comum. Apressam-se alguns a redigir as primeiras biografias do Poeta. Outros a fazerem as primeiras edições comentadas. Manuel Correia edita em 1613 uma edição do poema com os comentários considerados pertinentes e nela inclui a primeira vida de Camões da responsabilidade de Pedro de Mariz. Depois, em 1624, Manuel Severim de Faria compõe uma biografia mais completa, baseada em depoimentos de contemporâneos, mas também incluindo elementos colhidos da leitura da sua obra poética. Em 1639, Manuel de Faria e Sousa dá aos prelos a monumental edição do poema com comentários explicativos que o haviam ocupado durante cerca de vinte anos. Também

Mais especificamente, no plano dos estudos culturais e dos estudos literários, esmiuçados por Armand Mattelart & Érik Neveu (2006), assim como por Ziauddin Sardar & Borin Van Loon, (2010), livros como *Letteratura, Identità, Nazione* (2009), com contributos de Bellini, Burgio, Conoscenti, Jossa, Pecora, Sanguinetti e outros críticos e teóricos contemporâneos da literatura; *Letteratura e identità nazionale* (1998), de Ezio Raimondi; o *L'Italia letteraria* (2006), di Stefano Jossa, representam pontos de partida para a reflexão das questões debatidas em colóquios e conferências a nível global, como, por exemplo, o que teve lugar em Março de 2011, na Universidade de Palermo, subordinado ao tema *Letteratura Italiana e Identità Nazionale*; além de outro que se debruçou sobre *Os Nacionalismos na Literatura do Século XX. Os Indivíduos em face das nações* (2010), coordenado por Ana Beatriz Barel; ou ainda, em Craiova, na Roménia, em 21-22 de Setembro do passado ano, sobre *Discorso, identità e cultura nella lingua e nella letteratura italiana*.

No contexto da cultura e literatura portuguesas valorizam-se e evidenciam-se aspetos que nos diferenciam, que marcam a diferença sem cair no desgastado lugar-comum do fado e da melancolia do nosso caráter. Eduardo Prado Coelho configura as vertentes da identidade e as facetas da imagem da cultura portuguesa em *Nacional e Transmissível* (2006), onde aponta elementos tão díspares como os pastéis de nata, a presença do mar, o bacalhau, as sardinhas, o vinho do Porto, a ginginha e o moscatel, a cortiça, as saudades e o desenrascanço. Assim, constroem-se imagens, melhor dito, autoimagens – por sua vez, objeto de estudo do ramo da imagologia – que se projetam no exterior como rótulos de *marketing* cultural. Aí, Fernando Pessoa e José Saramago constituem os nomes mais recorrentemente referidos e referenciados. Camões é hoje mais usado para um auditório mais culto e selecionado."

elabora uma biografia, muito ao gosto da época, em que atribui particular relevo a aspetos como a ascendência dos Camões ou o brasão de armas da família, mas no restante aproxima-se, de certo modo de Severim de Faria (SOUSA, 1639/1972, I, col. 15-58). Desde então é indiscutível o reconhecimento da centralidade de Camões e da obra camoniana na cultura e literatura portuguesa, assumindo até um lugar de particular destaque, de modo que *Os Lusíadas* são vistos como a manifestação mais perfeita do modo de pensar e sentir do coletivo lusitano.

Hoje, mergulhados noutro período de crise, com outras ameaças que não a perda da independência, embora do ponto de vista económico não se esteja muito longe dessa realidade, também pouco, muito pouco sabe o leitor comum do Poeta e incontornáveis parecem ser os obstáculos para proceder à leitura d' *Os Lusíadas,* de modo a compreendê-lo na íntegra.

Para superar essas dificuldades e aderir ao discurso do grande Vate da língua portuguesa, proliferam edições em que o aparato de notas facilita o acesso à mensagem poética e ajuda a descodificar o estilo elaborado, marcado pelos códigos dominantes na época. Não obstante, também hoje os escritores da contemporaneidade não escapam ao poder de sedução que sobre eles Camões exerce, proporcionando-lhes motivos de inspiração que, depois, se plasmam em obras que atestam um efetivo e conseguido processo de receção camoniana. Numerosos são, pois, os nomes, que se contam entre os mais ilustres da constelação de criadores dos nossos dias e que são a face viva da identidade literária não só portuguesa, como também lusófona, ao apropriarem-se da tradição literária em que Camões serve de pedra angular e de expressão máxima de uma mundivisão que subjaz igualmente aos países lusófonos, cada um depois enriquecido pelas especificidades das tradições autóctones (SEABRA, 1998, p. 13).

É verdade que, na pós-modernidade, no que se refere à recuperação de Camões, esse fenómeno se manifestou em primeiro lugar num razoável número de romances históricos, em que se assiste à revalorização da biografia camoniana. Neles, se o Poeta não é o protagonista, é uma personagem com uma importância indiscutível ou, então, a sua presença tutelar torna-se incontornável. Além de *As Naus* (1988) de Lobo Antunes, *A Musa de Camões* (2006) de Maria Helena Ventura, *O Livro Perdido de Camões* (2008) de Maria Coriel, *Adamastor* (2008) de E. S. Tagino (pseudónimo de António José da Costa Neves), *Camões - Este Meu Duro Génio de Vinganças* (2010) de

Maria Vitalina Leal de Matos e *O Túmulo de Camões* (2012) de António Trabulo são obras que apenas constituem um núcleo, à volta do qual gravitam outros títulos que reconstituem em simultâneo a sua época.

Depois, foram surgindo as edições de *Os Lusíadas* com um aparato de paratextos que facilitam o seu acesso e interpretação. Consideramos aqui, então, aquelas que foram postas no mercado sem um claro pendor pedagógico, não para serem usadas em situação de sala de aula, muito menos em ambiente escolar, mesmo se tomado em sentido alargado. Entre elas, merece particular relevo uma de 2003, uma edição realizada por iniciativa do semanário *Expresso*, que coloca em coluna paralela, uma paráfrase de cada estância, num português atual e num nível de língua mais baixo, muito embora destruindo o tom sublime e elevado do discurso épico. Desse modo, acede o leitor com reduzida formação escolar com mais desembaraço ao conteúdo de cada estrofe. Outra edição de divulgação, já de 2013, deve-se à revista *Visão*, que, em vez de recorrer a notas explicativas, utiliza outras estratégias, como o recurso à reprodução de composições de *grafiti*, de modo a trazer o conteúdo do poema, nesse diálogo com a arte de rua, ao contacto com o público leitor de forma sintética e recorrendo a uma estratégia de matriz ecfrástica. Também as capas dos dez volumes são concebidas pelo coletivo ARM, composto por dois dos mais talentosos *grafiters* portugueses: Gonçalo Mar e Miguel Ram, com base em composições murais executadas na Avenida da Índia, em Lisboa, junto do novo Museu dos Coches. Quanto ao poema em si mesmo, sem notas explicativas, retoma a lição estabelecida na edição de Álvaro Júlio da Costa Pimpão.

Estas duas edições despertam, no entanto, ainda mais a nossa atenção pelo facto de, em ambos os casos se recorrer a autores contemporâneos de reconhecido prestígio para comporem textos originais, de algum modo articulados com o poema, na generalidade todos eles inspirados nos Cantos que introduzem, assumindo essas composições um caráter mais ficcional ou, noutros casos, um tom mais parafrástico. No caso da última edição mencionada, José Luís Peixoto retoma a diegese de *Os Lusíadas*, de maneira que cada Canto dá lugar a um conto, procurando assim o escritor responder ao desafio de reescrever aquela obra com os traços que ela assumiria se fosse composta nos dias de hoje. Num tom de aberto diálogo e de cumplicidade com o leitor, em que não falta uma razoável dose de ironia e humor, retomam-se os aspetos fundamentais e as personagens de cada Canto, atualizados numa perspetiva contemporânea e com uma

linguagem que prima pela acessibilidade e vigor, sem que se perca, no entanto, grandes detalhes da linha de ação principal e dos episódios centrais. Até os passos que encerram as ingerências do Poeta no discurso épico são acompanhadas, por sua vez, de intervenções paralelas do autor atual, ouvindo-se assim duas vozes em simultâneo. Alguns deslizes[76] vêm macular a originalidade da edição, mas, na globalidade, salda-se por uma experiência que decerto contribui para atualizar e reforçar o lugar de posição do poema na memória dos portugueses e revigorar a imagem de Camões como o poeta da portugalidade.

Contudo, a primeira edição mencionada, a de *Os Lusíadas* organizada pelo *Expresso*, tem ainda o mérito de contribuir para a abertura do poema a horizontes mais amplos, os da Lusofonia.

Manuel Alegre, Lídia Jorge, Fernando Campos, Mário de Carvalho, Luísa Costa Gomes, Vasco Graça Moura e Jacinto Lucas Pires, entre os portugueses; Pepetela e José Eduardo Agualusa, no âmbito das letras angolanas; Nélida Piñon, no Brasil, integram o escol selecionado para entrar em diálogo aberto com Camões. A esses, muitos outros podemos hoje acrescentar: além de José Luís Peixoto já referido, também se podem mencionar Jorge de Sena, José Saramago e Gonçalo M. Tavares, por exemplo; ou Geraldes Carneiro, Álvaro Alves de Faria e Mílton Torres, no Brasil; ou ainda Xanana Gusmão, em Timor Lorosae, entre outros mais, que tributam assim a sua homenagem ao épico maior das nossas letras.

Manuel Alegre, com "Um Velho em Arzila" (ALEGRE, 2003, I, pp. [3]-[7]), é o primeiro a abrir a edição, com uma evocação entre o sublime e o surreal, em que evoca as proezas no Norte de África, com a figura singular de um português anónimo que ainda aguarda a consumação do destino heroico de Portugal, sentado às portas de Arzila. O profícuo diálogo entre ambos (a personagem e o narrador) estabelecido, é alimentado pelas numerosas alusões e ocorrências a *Os Lusíadas*, pela retomada de

[76] No Canto VI, "Alencastro" (p. 9) é apresentado como um duque português; já no Canto VII e seguintes, sempre que se alude a Calecut, no texto de José Luís Peixoto erroneamente substitui-se tal topónimo por Calcutá; no Canto VIII, decerto por lapso, em vez de Paulo da Gama, refere-se Pedro da Gama (p. 6) e, se bem que D. Fuas Roupinho na realidade tenha caído em "tão justa e santa guerra […], das mãos dos Mouros entra a felice alma, / Triunfando nos Céus, com justa palma." (Camões, VIII, 17, 5 e 7-8), fê-lo como um combatente, distinguindo-se mesmo como o grande almirante que havia infligido severas derrotas às galés sarracenas. Na versão de José Luís Peixoto, omitida esta faceta de audacioso guerreiro, terror nos mares para a armada infiel, e apenas apontada a sua morte como se de um "mártir de santo combate, passageiro direto entre o terreno de batalha e o céu" (p. 6) se tratasse, distorce-se um quanto de modo redutor a imagem deste herói.

temas e motes, quantas vezes inseridos como epígrafes em não poucas composições de Manuel Alegre, fundadas em jogos de intertextualidade, como se evidenciam nos poemas "Sobre um mote de Camões" em *Praça da Canção* (1965); "E de súbito um sino", "Peregrinação" e "Luís de Camões exilado" em *O Canto e as Armas* (1967); "Super flumina" de *Coisa Amar. Coisas do mar* (1976); ou *Com que pena. Vinte poemas para Camões* (1992), em que o intertexto camoniano aflora no discurso de Alegre de maneira ainda mais óbvia e intencional. Aí emergem os temas do exílio, do amor, do desengano, da inquietude, da ansiedade, do lamento perante o desajustamento com a dura realidade…

Lídia Jorge, com "Invocação a Calíope" (JORGE, 2003, III, p. [3]-[13]), transporta-nos para as dimensões do Oriente, numa aventura protagonizada por Camões em cujas peias ele se vê enredado e vítima de furtos variados. Fernando Campos, no "Sonho" (CAMPOS, 2003, IV, p. [3]-[11]), joga com a oposição alegórica entre o passado e o presente de Portugal, numa atmosfera adequada às potencialidades sugestivas do título, em que põe em cena personagens simbolicamente articuladas com essas duas dimensões temporais, mas em que o ressurgir da mundivisão sebastianista se identifica com o contributo, no momento da escrita, dado para a independência de Timor. Mário de Carvalho, em o "O Apito de Prata" (CARVALHO, 2003, VI, p. [3]-[11]), opta por uma feição mais ensaística do Canto VI, muito embora não descure a dimensão poética na textura do discurso utilizado. E se Jacinto Lucas Pires trata em contexto ficcional da presença de Camões e d' *Os Lusíadas* num ambiente familiar, na composição intitulada "Gente diferentíssima" (PIRES, 2003, VII, p. [3]-11]), Luísa Costa Gomes faz regressar o leitor ao tempo da escola e do modo como o poema era fulcral na formação escolar, se bem que nem sempre utilizado e avaliado de modo muito positivo, com "Que" (GOMES, 2003, VIII, p. [3]-[11]). A encerrar a plêiade de escritores portugueses, Vasco Graça Moura reconstitui magistralmente o ambiente dos prelos e da impressão da epopeia, num ambiência em que Camões dialoga com Pêro de Magalhães Gândavo e António Gonçalves, com "Diálogo na Oficina" (MOURA, 2003, IX, pp. [3]-[13]). Se Manuel Alegre era já um 'peso pesado' em matérias camonianas quando redigiu o texto antes apontado, não menos o é Graça Moura. Toda a sua biografia de escritor é um constante e aberto diálogo com Camões. Mais do que uma insigne voz no âmbito da criação poética, é igualmente um distinto crítico camoniano, contando com variados títulos de fundo sobre a obra do Poeta (*Camões e a divina proporção* (1985), *O Penhasco e a Serpente* (1987), *Luís de Camões. Alguns desafios*

(1989) e *Adamastor, Nomen Gigantis* (2000)), além de numerosos estudos ensaísticos dispersos em muitos outros volumes, inserindo ainda alguns no recentíssimo volume intitulado *Discursos vários poéticos* (2013). Por outro lado, a questão da produção e reapropriação da tradição literária acentua-se mais ainda na produção deste autor com a reescrita dos próprios *Lusíadas para gente nova* (2012), uma empresa bem conseguida com o intuito de envolver e levar os jovens à leitura da epopeia e de levar o poema ao encontro dos interesses do público leitor adolescente dos nossos tempos. Não admira portanto, que se multipliquem projetos sobre o seu devir criativo, como o que está a ser desenvolvido por José Manuel Ventura intitulado "Camões e Vasco Graça Moura: Tradição e metamorfose" (VENTURA, 2013).

Em qualquer dos casos, porém, se a recuperação do mito camoniano passa pela admiração e referência a Camões, tornando-se uma constante ao longo dos séculos e mesmo na modernidade, o certo é que a atitude dominante, na generalidade dos casos, consiste também na desconstrução do mito camoniano, desmontando-o e aproximando a figura do Poeta da realidade e do comum dos mortais. Jorge de Sena revisita-o na Ilha de Moçambique (1973), no poema assim intitulado, além de lhe dedicar toda uma vida de sereno estudo, patente na vasta obra ensaística que a ele dedicou (*Uma Canção de Camões* (1966); *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular* (1969); *A Estrutura de Os Lusíadas e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI* (1970); *Trinta Anos de Camões, 1948-1978. Estudos Camonianos e Correlatos* (1980); *Estudos sobre o Vocabulário de Os Lusíadas: Com Notas sobre o Humanismo e o Exoterismo de Camões* (1982)). Semelhante atitude de desmontagem do mito é a que encontramos no tratamento da figura camoniana em obras como *Que farei com este livro?*(1980), de José Saramago, em que um Camões envelhecido não é mais do que a máscara de Saramago, possibilitando-lhe, assim, a verbalização de questões do nosso tempo e a formulação de aspetos que o Romancista e, neste caso específico, também o dramaturgo enfrenta, como os problemas do envelhecimento e, entre outros mais, até o das dificuldades de edição das obras literárias num mundo dominado pelas leis do mercado. E depois disso, Gonçalo M. Tavares compõe *Uma viagem à Índia* (2010), onde conta com o poema camoniano como subtexto, reconstituindo um universo também ele inspirado na epopeia de Camões, com o arquétipo da viagem como fator estruturante, numa obra inquietante e perturbadora, dividida em dez cantos, em paralelo e aberto diálogo com o modelo que segue (MOURA, 2013. p. 161-167), e que transpõe para o mundo da contemporaneidade o percurso dos nautas e do próprio Camões, muito

embora formulando uma pertinente questionação não só sobre o universo literário em que se insere, como da própria mundivisão que lhe subjaz.

Todavia, o contributo de autores da lusofonia não desmerece do da constelação de autores até ao momento aduzidos. Pepetela, em "Estranhos pássaros de asas abertas" (PEPETELA, 2003, V, p. [3]-[11]), posteriormente incluído no volume *Contos de Morte. 5 Histórias Dispersas* (2008), reelabora o episódio de Fernão Veloso e o do Adamastor, do Canto V, na perspetiva dos povos nativos africanos e respetiva matriz cultural.

Por sua vez, José Eduardo Agualusa antepõe "A Casa Secreta" (AGUALUSA, 2003, II, p. [3]-[7]) ao Canto II de *Os Lusíadas*. Numa narrativa entrançada localizada em dois espaços, o Brasil e Melinde, e dois tempos, o passado e o contemporâneo, o enredo desperta o interesse do leitor pela maneira como se perspetiva a condução de uma pesquisa para dilucidação de um mistério específico de uma tribo da região daquela cidade africana, e pelo modo como se articulam os registos diarísticos de Diogo Mendes, um marinheiro da armada de Vasco da Gama que naquela zona havia ficado, em flagrante contraste com o uso que deles é feito na atualidade pelos seus descendentes.

Por último, "A Desdita da Lira" (PIÑON, 2003, X, p. [3]-[13]), de Nélida Piñon, é um balanço da criação épica camoniana, ao mesmo tempo que apresenta um Poeta encanecido, que deambula por uma Lisboa em contínua transformação, privilegiando-se o papel da memória como uma forma de compensação das limitações da velhice e favorecendo em simultâneo divagações diversas no universo transcendente das suas recordações. Não esqueçamos também que já antes esta escritora havia sucumbido ao fascínio de obra camoniana e recriado a seu modo a figura de Adamastor, num conto do mesmo nome, inserido no volume intitulado *Sala de Armas* (1973), em que se procede igualmente a essa desmontagem e relativização do mito.

Na esteira desta autora e de outros, também no Brasil, que anteriormente Gilberto Mendonça Teles estuda no volume por ele dedicado a *Camões e a Poesía Brasileira* (1973), Geraldo Carneiro, em *Por mares nunca dantes* (2000), transporta a figura do Poeta através de um artifício de ficção científica, o de um buraco no tempo… e no espaço, para o contexto cosmopolita contemporâneo do Rio de Janeiro, evidenciando com agudeza e em clave humorística, os aspetos resultantes do desfasamento histórico decorrentes da colisão temporal da mundivisão dominante no

tempo de Camões e que estrutura os seus esquemas mentais, com a da realidade com que se vê confrontado. Álvaro Alves de Faria, em *A Memória do Pai* (2006), inspira-se em episódios do poema e a partir deles compõe um conjunto de poesias, de que sobressaem aquelas que incidem sobre a figura e o drama de Inês de Castro. Ampliando esse ciclo, deu forma a um volume posterior, *Inês* (2007) consagrado a idêntica matéria. Mílton Torres, no livro *No Fim das Terras* (2005), por sua vez, reconstitui um périplo por lugares da expansão e do império, em que reconfigura um Adamastor mais singelo no cabo Não e reelabora a gesta das descobertas com uma geografia original nos meandros de uma sequência de poemas, bem como através de um constante jogo poético de revelações e ocultamentos propositados.

Por conseguinte, variados são, pois, os modos e as estratégias de reapropriação da tradição poética camoniana: se alguns se inspiram em personagens, situações e motivos, quer da epopeia, quer da lírica; outros valorizam vetores como a recuperação e desconstrução do mito camoniano; havendo ainda outros que revalorizam a biografia do poeta para dela fazerem um eixo matricial da narrativa histórica pós-moderna das últimas décadas. Exceção a toda essa desconstrução do paradigma camoniano encontra-se, porém, na composição do poema épico *Mauberíadas* (1973), de Xanana Gusmão, afinal por se tratar de uma epopeia de fundação de uma nação, expressão acabada da autonomia do povo timorense. Todavia, de uma maneira ou outra, em qualquer dos casos apontados, atesta-se a vitalidade e importância de Camões e da obra camoniana, longe de uma perspetiva que possa sugerir contaminações de ordem neocolonial, mas antes como uma constante e um denominador comum para todo aquele que se sente membro de uma comunidade multicultural e multiétnica, no sentido da universalidade e sob o signo da unidade na diversidade, como é a galáxia literária de países lusófonos, a pátria de múltiplas pátrias, na aceção que lhe confere José Augusto Seabra. Trata-se, isso sim, antes, de um modo que sugere a reflexão em torno de questões contemporâneas, facilitada pela estreita articulação da nossa memória cultural comum com os fenómenos que a todos nos atingem neste mundo ecuménico da aldeia global, que dilui as diferenças e anula as distâncias com a iminência do ‘aqui’ e ‘agora’, não obstante as constantes e profundas mudanças que, não raro obrigam a uma revisão acurada de toda as questões antes aduzidas.

Referências Bibliográficas:

AGUALUSA, José Eduardo. A Casa Secreta. In: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Canto II. Comentários de José Hermano Saraiva. Ilustrações de Pedro Proença. Conto original de José Eduardo Agualusa. Lisboa: Edição Expresso, 2003, p. [3]-[7]

ALEGRE, Manuel. Um Velho em Arzila. In: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Canto I. Comentários de José Hermano Saraiva. Ilustrações de Pedro Proença. Conto original de Manuel Alegre. Lisboa: Edição Expresso, 2003, p. [3]-[7]

ALEGRE, Manuel. *Coisa Amar (Coisas do mar).* Lisboa: Perspectivas & Realidades, 1976

ALEGRE, Manuel. *Com que pena. Vinte poemas para Camões*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992

ALEGRE, Manuel. *O Canto e as Armas.* Porto: Tip. do Carvalhido, 1967

ALEGRE, Manuel. *Praça da Canção.* Coimbra: Oficinas da Atlântida, 1965

ANTUNES, António Lobo. *As Naus*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988

BAREL, Ana Beatriz Demarchi. *Os Nacionalismos na Literatura do Século XX. Os Indivíduos em face das nações*. Coimbra: Minerva, 2010

BELLINI, BURGIO, CONOSCENTI, JOSSA, PECORA, SANGUINETTI *et al.*. *Letteratura, Identità, Nazione*. Palermo: Duepunti Edizioni, 2009

CAMÕES, Luís de. *Lvsiadas de Lvis de Camoens, Principe dos Poetas de España:* Al Rey N. S. Filipe IV. el Grande. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972 (Ed. fac-similada da de Madrid: por Ivan Sanchez, 1639)

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Lisboa: Ministério da Educação / Instituto de Cultura Portuguesa, 1989

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Em 10 volumes. Lisboa: Edição *Expresso*, 2003

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas do grande Lvis de Camoens, Principe da Poesia Heroica*. Commentados pelo Licenciado Manoel Correa […]. Em Lisboa: por Pedro Craesbeeck, 1613

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Com contos a partir dos Cantos d'*Os Lusíadas* por José Luís Peixoto. Em 10 Volumes. Lisboa: Visão, 2013

CAMPOS, Fernando. Sonho. In: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Canto IV. Comentários de José Hermano Saraiva. Ilustrações de Pedro Proença. Conto original de Fernando Campos. Lisboa: Edição Expresso, 2003, p. [3]-[11]

CARNEIRO, Geraldo. *Por mares nunca dantes.* Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000

CARVALHO, Mário de. O Apito de Prata. In: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Canto VI. Comentários de José Hermano Saraiva. Ilustrações de Pedro Proença. Conto original de Mário de Carvalho. Lisboa: Edição Expresso, 2003, p. [3]-[11]

CASTRO, Ivo de. Língua portuguesa, língua de ciência. Suplemento *Camões*, n.º 196, p. 2, do *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 1123, Ano XXXIII, de 16-29 Outubro. 2013

COELHO, Jacinto Prado. *Nacional e Transmissível*. Lisboa: Guerra e Paz, 2006

CORIEL, Maria, *O Livro Perdido de Camões.* Lisboa: Edições Chá das Cinco, 2008

CUNHA, Luís. *A Nação nas Malhas da sua Identidade. O Estado Novo e a construção da identidade nacional*. Porto: Edições Afrontamento, 2001

DAEHNHARDT, Rainer. *Identidade Portuguesa: por que a defendo*. Lisboa: Apeiron Edições, 2002

FARIA, Álvaro Alves de. *A Memória do Pai*. Viseu: Palimage Editores, 2006

FARIA, Álvaro Alves de. *Inês*. Viseu: Palimage Editores, 2007

FARIA, Manuel Severim de. *Vida de Luís de Camões*. In: FARIA, Manuel Severim de. *Discursos Vários Políticos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 97-152 (1ª ed.: Em Évora: Impressos por Manoel Carvalho, impressor da Vniversidade, 1624)

GEARY, Patrick. *O Mito das Nações. A Invenção do Nacionalismo*. Lisboa: Gradiva, 2008 (Orig.: *Europäischer Völker im frühen Mittelalter – Zur Legende vom Werden der Nationen.* Frankfurt am Main: Fischer, 2002)

GOMES, Luísa Costa. Que. In: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Canto VIII. Comentários de José Hermano Saraiva. Ilustrações de Pedro Proença. Conto original de Luísa Costa Gomes. Lisboa: Edição Expresso, 2003, p. [3]-[11]

GUSMÃO, Xanana. *Mauberíadas*. Díli: 1973

JORGE, Lídia, Invocação a Calíope. In: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Canto III. Comentários de José Hermano Saraiva. Ilustrações de Pedro Proença. Conto original de Lídia Jorge. Lisboa: Edição Expresso, 2003, p. [3]-[13]

JOSSA, Stefano. *L'Italia letteraria*. Bologna: Il Mulino, 2006

MARIZ, Pedro de. *Vida de Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980 (Reprodução da portada e biografia de Luís de Camões: MARIZ, Pedro de. Ao estudioso da lição Poetica. In: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas do grande Lvis de Camoens, Principe da Poesia Heroica*. Commentados pelo Licenciado Manoel Correa […]. Em Lisboa: por Pedro Craesbeeck, 1613, f. [4]-[6v]).

MATOS, Maria Vitalina Leal de. *Camões - Este Meu Duro Génio de Vinganças*. Lisboa: Arcádia, 2010

MATTELART, Armand & NEVEU, Érik. *Introdução aos 'Cultural Studies'*. Porto: Porto Editora, 2006

MATTOSO, José. *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva, 1998

MOURA, Vasco Graça. Diálogo na Oficina. In: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Canto IX. Comentários de José Hermano Saraiva. Ilustrações de Pedro Proença. Conto original de Vasco Graça Moura. Lisboa: Edição Expresso, 2003, p. [3]-[13]

MOURA, Vasco Graça. *Adamastor, Nomen Gigantis.*Porto: Afrontamento, 2000

MOURA, Vasco Graça. *Camões e a divina proporção*. Lisboa: Inova/Artes Gráficas, 1985

MOURA, Vasco Graça, *Discursos vários poéticos.* Lisboa: Verbo, 2013

MOURA, Vasco Graça, *Luís de Camões. Alguns desafios*. Lisboa: Vega, 1989

MOURA, Vasco Graça. *Os Lusíadas para gente nova*. Lisboa: Gradiva, 2012

MOURA, Vasco Graça, *O Penhasco e a Serpente.* Lisboa: Quetzal, 1987

PEPETELA. Estranhos pássaros de asas abertas. In: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Canto V. Comentários de José Hermano Saraiva. Ilustrações de Pedro Proença. Conto original de Pepetela. Lisboa: Edição Expresso, 2003, p. [3]-[11]

PEPETELA, *Contos de Morte. 5 Histórias Dispersas.* Lisboa: Edições Nelson de Matos, 2008

PIÑON, Nélida. A Desdita da Lira. In: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Canto X. Comentários de José Hermano Saraiva. Ilustrações de Pedro Proença. Conto original de Nélida Piñon. Lisboa: Edição Expresso, 2003, p. [3]-[13]

PIÑON, Nélida. Adamastor. In: PIÑON, Nélida. *Sala de Armas*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1973. (Consultei a edição: PIÑON, Nélida. *O Calor das Coisas e outros contos*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001, p. 167-174)

PIRES, Jacinto Lucas. Gente diferentíssima. In: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Canto VII. Comentários de José Hermano Saraiva. Ilustrações de Pedro Proença. Conto original de Jacinto Lucas Pires. Lisboa: Edição Expresso, 2003, p. [3]-11]

RAIMONDI, Ezio. *Letteratura e identità nazionale*. Milano: Bruno Mondadori, 1998

SARAMAGO, José. *Que farei com este livro?* Lisboa: Caminho, 1980

SARDAR, Ziauddin & VAN LOON, Borin. *Introducing Cultural Studies. A Graphic Guide*. London: Icon Books, 2010

SEABRA, José Augusto. Uma língua. Sete espaços culturais. Breve diacronia da galáxia literária lusófona. *Camões*, 1, 1998, p. 8-13

SENA, Jorge de. Camões na Ilha de Moçambique (1973). In: SENA, Jorge de. ***Poesia-III* (*Peregrinatio ad Loca Infecta, Exorcismos, Camões Dirige-se aos Seus Contemporâneos, Conheço o Sal... e Outros Poemas, Sobre Esta Praia..***). Lisboa: Moraes Editores, 1978, p. 189-190

SENA, Jorge de. *Estudos sobre o Vocabulário de Os Lusíadas: Com Notas sobre o Humanismo e o Exoterismo de Camões.* Lisboa: Edições 70, 1982

SENA, Jorge de. *Uma Canção de Camões.* Lisboa: Portugália Editora,1966

SENA, Jorge de. *A Estrutura de Os Lusíadas e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI.* Lisboa: Portugália Editora, 1970

SENA, Jorge de. *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*. Lisboa: Portugália Editora, 1969

SENA, Jorge de. *Trinta Anos de Camões, 1948-1978* (*Estudos Camonianos e Correlatos*). Lisboa: Edições 70, 1980

SMITH, Anthony. *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997 (Título orig.: *The National Identity*. London: Penguin Books, 1991)

SOUSA, Manuel de Faria e, "Vida del Poeta. In: CAMÕES, Luís de. *Lvsiadas de Lvis de Camoens, Principe dos Poetas de España:* Al Rey N. S. Filipe IV. el Grande. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972 (Ed. fac-similada da de Madrid: por Ivan Sanchez, 1639), col. 15-58

TAGINO, E. S., *Adamastor*. Paredes: Saída de Emergência, 2008

TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia*. Lisboa: Caminho, 2010

TELES, Gilberto Mendonça. *Camões e a Poesia Brasileira e o mito camoniano na língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa /MEC-DAC, 1973 (4.ª ed. revista e aumentada: Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001)

THIESSE, Anne-Marie. *A Criação das Identidades Nacionais*. Lisboa: Temas e Debates, 2000

TORRES, Mílton. *No Fim das Terras*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005

TRABULO, António. *O Túmulo de Camões.* Porto: Fronteira do Caos, 2012

VENTURA, José Manuel. *Camões e Vasco Graça Moura: tradição e metamorfose*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013

VENTURA, Maria Helena, *A Musa de Camões*. Lisboa: Saída de Emergência, 2006

VIEIRA, Afonso Lopes. Inês de Leiria. In: VIEIRA, Afonso Lopes. *Onde a Terra se Acaba e o Mar Começa*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1940, p. 39-40.

DE AMORES E FUNDAÇÕES:

APROPRIAÇÕES PORTUGUESAS DO *CARAMURU*

Maria Aparecida Ribeiro[77]

RESUMO: O texto estuda a leitura feita por quatro autores portugueses de diferentes épocas (Garrett, João de Barros, Maria da Conceição Campos, António Machado) de *Caramuru, poema épico do descobrimento da Bahia*, de Frei José de Santa Rita Durão, e observa as transformações da história de fundação da nação brasileira e das personagens e motivos contidos nos versos épicos.

Palavras-chave: recepção na Literatura Portuguesa, Caramuru, Romantismo, Neorromantismo, Pós-modernismo,

ABSTRACT: This text studies the reading by four Portuguese authors in different periods (Garrett, João de Barros, Maria da Conceição Campos) about *Caramuru, poema épico do descobrimento da Bahia*, by Frei José de Santa Rita Durão. Transformations of history of the founding of brazilian nation and of characters and motifs conteined in the epic verse are observed.

Keywords: reception in Portuguese Literature, Caramuru, Romanticism, Neoromanticism, Postmodernism

A Literatura e a História brasileiras, desde o século XVII, com Frei Vicente do Salvador e Gregório de Matos, registraram um fato, lendário ou não, que, no século XVIII, foi narrado de forma épica por Frei José de Santa Rita Durão, no seu *Caramuru, Poema Épico do Descobrimento da Bahia.* Desenhando Paraguaçu como uma índia de exceção, o poeta acrescentou novos dados à narrativa, sempre com o objetivo de enaltecer a ação civilizatória e evangelizadora de Diogo Álvares, na expansão do Império português, e criou uma personagem romântica — Moema.

[77] Universidade de Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa

Divulgado por Ferdinand Denis, o *Caramuru* de Durão ganhou fama na França e, nessa esteira, Garrett o incluiu no seu *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa* e, depois, pinçou-lhe nomes e motivos, que incluiu em textos de ficção.

No princípio do século XX, João de Barros, interessado nas relações luso-brasileiras e ocupante, como sócio-correspondente da Academia Brasileira de Letras, da cadeira cujo patrono é Santa Rita Durão reescreveria para crianças a história do Caramuru. Em 2002, Antonio Machado, escritor português que viveu no Brasil, publicaria *Moema. Ainda Pensamos no Amor*, romance no qual certamente influiu a sua experiência com a pintura e onde inverte a história da personagem criada por Durão. No final de 2003, Maria da Conceição Campos, daria à estampa *Caramuru, História Fantástica e Verdadeira de um Luso-brasileiro de Viana do Castelo*. Na maior parte dessas versões, mantendo o sentido do poema épico, fala-se de amor e da fundação de um país, mas não na origem de um povo.

Pretende, por isso, esta comunicação mostrar as apropriações feitas por escritores portugueses da história-lenda de Diogo Álvares Correia e de *Iracema, Lenda do Ceará*, discutindo a sobrevivência e as transformações das histórias de amor e das narrativas de fundação neles contidas.

A intervenção da virgem e a fundação do Brasil

O poema de Durão, segue o modelo formal da epopeia camoniana, mas procura preencher uma lacuna por ele deixada, ao mencionar apenas de passagem a descoberta do Brasil. É, sem dúvida, um sentimento nativista que informa a explicação do poeta ao seu leitor de que "Os sucessos do Brasil não mereciam menos um poema que os da Índia" (DURÃO, [2]2005, p. 5). No entanto, o afeto do nativo não anula a visão colonial nele contida, pois, ao orgulho de não querer ficar atrás como americano que era e de mostrar uma terra fecunda e exuberante (veja-se a descrição feita por Caramuru a Henrique II), alia-se o de apontar os benefícios levados pelos portugueses ao Brasil, num reforço da ideologia da expansão da fé e do Império, que se traduz logo na dedicatória a D. José, Príncipe

do Brasil, quando o poeta o exorta a amansar a "infeliz, mísera gente" que se devora, a fim de vir a ter "na turba imensa / Outro reino maior que a Europa extensa" (I, 4, 1 e 5, 7-8).

A expansão portuguesa não mostra, contudo, sua face violenta; esta pertence apenas aos índios. Eles matam-se entre si e ameaçam devorar os companheiros de Diogo Álvares. Nunca, porém, os selvagens são mortos pelo colonizador, que, mesmo em perigo diante de Gupeva e dos seus, pensa, antes de mais nada, em evangelizá-los. O tiro de Diogo é, antes, uma demonstração de superioridade, logo reconhecida pelos índios, que já lhe temiam a armadura e os objetos desconhecidos. Reiterando essa superioridade, o Caramuru, durante a guerra com Jararaca, mata dois selvagens apenas (Pessicava e Jararaca) e, assim mesmo, em defesa de Paraguaçu e de seu pai. É a índia que, "valente", ao lado de Diogo, "muitos mandava aos lúgubres espaços", numa catadupa de mortes que se estende por quatro estâncias (III, 59, 3-6 a 62).

Apesar de antropófagos, os nativos apresentavam uma propensão para o cristianismo, semelhante àquela que o proselitismo de Caminha lhe ditara ao escrever "esta gente não lhes falece outra cousa, pera ser toda cristã, ca entenderem-nos" (SERRA, 2003, p. 232), ou o que Damião de Góis, aumentando um ponto ao contar o conto, regista mais tarde como um levantar de mãos dos índios para "dar graças a Deos pela merce que lhes fezera, em lhes deixar ver gente daquella calidade" (GÓIS, 1949, p. 129) (Claro que a gente de qualidade eram os portugueses).

Frade e convicto do projeto colonial, era natural que Durão, com base nos cronistas, criasse indígenas vocacionados para receber o batismo e praticantes de alguns dos mandamentos das leis de Deus (cf. II, 61-62 e III, 72 e sqq.), o que também ajudaria a mostrar uma expansão benéfica e não cruenta. Dessa forma é que se explicam cenas como a de uma Paraguaçu pudica, que abaixa os olhos, fica ruborizada e jura fidelidade a Diogo, ao mesmo tempo que lhe diz querer "o baptismo teu", "a tua igreja", "o teu Deus", além de, imediatamente, lhe oferecer também o seu povo. Ou episódios como o de Gupeva identificando a imagem da Virgem Maria com a da mãe de Tupã e, a partir daí, modificando o seu comportamento. Ou ainda o reforço de ideias de que os índios conheciam figuras

bíblicas do Antigo e do Novo Testamento, como Noé e São Tomé, notícias difundidas por missionários sequiosos de cristianizar.

E como o mais importante para Santa Rita Durão é mostrar os "sucessos" de Portugal no Brasil — e mostrá-los com a brandura de um frade (de um frade que não viveu a guerra, como Anchieta, testemunha ocular e participante dos "Feitos de Mem de Sá" por ele cantados) —, Diogo Álvares terá, sobretudo, um perfil missionário, embora seja pelo "terror" que as tribos do sertão se lhe fizeram "obedientes", "criando Diogo principal primeiro". (V, 71, 6 e 77, 3). O colono-missionário tentará pela palavra (veja-se o número de estâncias dedicadas à pregação e às explicações bíblicas!) e pelo exemplo dominar os selvagens, o que continuará mesmo depois de os vencer pela força das armas (cf. V, 72, 6-8 e 73)

É um paraíso, depois de várias guerras para a expulsão de hereges — franceses e holandeses — que Paraguaçu vê em sonhos, com o auxílio da Virgem Maria, cuja imagem fascinará, depois, os indígenas. Completamente rendida ao Deus dos cristãos, chamando de "infanda" sua gente e a si própria antes do baptismo, além de classificar bárbaros os costumes dos índios, a "princesa do Brasil" também se humilhará perante D. João III, representado por Tomé de Sousa, entregando o que ela possui — a terra brasileira e os seus "tesouros" — ao Governador Geral. Assim, fará, como comentara ainda a bordo depois do sonho, "que em breve a rude gente fora humana" (X, 68, 4 e 27, 3).

Porém o momento mais belo do poema (e o mais glosado até hoje)[78] pertence a um episódio que nada tem a ver com a conquista da terra, mas com os laços amorosos. Ao saber que Caramuru e Paraguaçu vão para a Europa, Moema, personagem criada por Durão, apaixonada por Diogo e chamando-o ingrato, segue o barco até sorver-se n'água.

1. Garrett, leitor de Durão

Entre os anos de 1820 e 1826, Garrett escreveu várias composições em que o Brasil é permanentemente referido, embora sempre encarado em função da

[78] Sobre o assunto, v. Maria Aparecida Ribeiro, "Moema, um episódio romântico no Barroco brasileiro e suas projeções até os nossos dias" In: *Veredas. Revista da Associação Internacional dos Lusitanistas*, 19, Santiago de Compostela, 2013, p.71-92.

Europa. Data também dessa época, a ode intitulada "O Ananás", que, certamente, o escritor foi buscar na "enciclopédia do exótico" ostentada no poema de Durão, apesar de os clichês usados — "rei dos filhos de Pomona", "fruto coroado" — já virem de cronistas e poetas que lhe são anteriores. Mas as imagens são apenas os comparantes de um símile: fecundo no exílio dos Açores, o ananás é como o sábio, que produz na solidão da "ríspida ignorância" que o cerca, como Filinto Elísio, que poetou "no pântanos de Haia" (GARRETT, 1904, v.1, p.79).

Em 1826, Garrett publicava o *Parnaso Lusitano,* seguindo uma tendência da época, também observável no "Bosquejo da História da Poesia e da Língua Portuguesa", que lhe servia de introdução. Nele detinha o olhar mais demoradamente no *Caramuru,* de Santa Rita Durão: se o assunto não era verdadeiramente histórico, abundava em ricos e variados quadros, o que representava "um vastíssimo campo para a poesia descritiva" (GARRETT, 1984, v. IV, p. 33). E havia o episódio de Moema, que o autor das *Viagens* lamentou não fosse mais desenvolvido. E, até aí, talvez o exotismo do nome da selvagem — mais que a ação propriamente dita — tenha ido ao encontro das suas expectativas quanto à pintura com a paleta local (Era uma reação bastante provável num Garrett que, assumindo a máscara de "Brasileiro em Lisboa", escreveu: "O nome da mulher é uma das minhas manias". E associando nome e nacionalidade, classificava de "imitação castelhana" o fato de existirem "Conceições e Piedades, Penhas, Pilares e até Remédios" (GARRETT, Ms. 108))

Se, no *Bosquejo,* o escritor português fez prescrições relativas à literatura brasileira, mais tarde passou à prática, embora não chegasse a publicar o que escreveu. O seu primeiro texto "brasileiro" consta de dezesseis páginas manuscritas, que José Osório de Oliveira revelou na *Revista do Livro*. Chama-se *Komurahy*, o mesmo da personagem principal de "Os Maxakalis", da autoria de Ferdinand Denis, que o inseriu nas suas *Scènes de la Nature sous les Tropiques* (1824).

As primeiras páginas do manuscrito de Garrett apresentam uma reflexão do narrador, que se assume português, sobre os males da civilização. Imaginando o sentimento do índio ao pensar-se roubado em suas terras e escravo do branco, ele discorre sobre a situação das mulheres. E vem à baila, lembrando a leitura do

episódio de Durão e o disfórico nela contido, o nome da "bela Moema, cujos acerbos lamentos repetem ainda os ecos do Recôncavo" (GARRETT, 1984, v. III, p. 46).

Mas o nome de Moema voltará a frequentar os textos garrettianos. Em 1845, as páginas de *A Ilustração* publicavam sob o título "O Brasileiro em Lisboa" uma carta datada de 22 de Junho de 184... assinada por Jacaré-Paguá. Ele, um brasileiro que "há seis meses habitava a terra de meus pais", escreve a uma Moema — a quem dá os epítetos "caju da minha vida, banana da minha alma, beija-flor de meus pensamentos, ouro-preto da minha saudade, cana-de-açúcar da minha alma, maracujá-açu do meu coração" (GARRETT, 1984, v. III, p. 144) — para contar a mesquinhez de Lisboa, se comparada à fartura do Brasil.

Mais uma vez Garrett vem mostrar-se leitor de Durão, recortando do *Caramuru* não apenas o nome da destinatária, mas também o do signatário (Jacaré, um dos guerreiros do poema) e a ideia de fartura que os versos do poema veiculam:

> Fazes ideia tu, Moema querida, do que é uma laranjeira aqui? É um mesquinho e rasteiro arbusto comparado com as nossas. Aqui a natureza não coroou o ananás rei das frutas da terra, nem pendurou a jaca ponderosa do capitel dórico de verdura que sustenta a cúpula frondosa dos pomares... (GARRETT, 1984, v. III, p. 144).

Nos outros manuscritos de "O Brasileiro em Lisboa" constantes do espólio de Garrett, a situação é a mesma. E porque o objetivo do(s) texto(s) é uma crítica à invasão da capital portuguesa pela mania de copiar a restante Europa nos hábitos, a exuberância que se traduz nos epítetos dirigidos à Moema, assim como o indigenismo de seu nome, do de Jacaré-Paguá e do de Curitiba passam a ser lidos, na linguagem do cotidiano, como marcas da identidade brasileira.

Em 1854, novamente o nome feminino colhido no *Caramuru* voltaria à mente do escritor português, mas num romance que deixaria incompleto: *Helena*. Agora Moema seria, de fato, uma personagem. Ama da falecida Viscondessa de Itaé e mãe de Frei João Índio, apresentada "bela, como não raro que sejam as

mulheres de sua raça, notável por sua supersticiosa aderência às práticas e crenças dos antigos aborígenes" e caracterizada "como o arquivo de todas as antigas memórias e tradições deles" (GARRETT, 1984, v. II, p. 297), ela aparece em ação, como uma feiticeira, e Garrett põe em sua boca as seguintes palavras:

> Essa gente da aldeia nova quer acabar com a nossa raça, fazendo aliança com os Negros, libertá-los e fazer-nos trabalhar a nós: o Índio nasceu para ser livre. O Branco e o Negro que façam o açúcar, que cavem a terra, e que levem o oiro das nossas minas, que nós lho damos, e nos deixem a nossa liberdade e os nossos bosques (GARRETT, 1984, v. II, p. 301).

Curiosa observação de quem, no texto de Durão, morreu nas ondas por amor a um branco! Mas a ideia de que havia ódio entre as raças que habitavam o Brasil veiculada por essa Moema "ativista" pode ter sido incutida em Garrett por Gomes de Amorim, seu secretário e amigo, que chegou mesmo a dedicar-se ao assunto numa de suas peças.

3. Um herói luso-brasileiro

João de Barros, incentivador das relações luso-brasileiras e, com o carioca João do Rio (Paulo Barreto), responsável pela revista *Atlântida*, recontaria às crianças, em 1935, a história do *Caramuru*, nela figurando Paraguaçu e Moema, com perfis que serviriam para a exaltação do herói português, o que se coaduna com o seu neorromantismo vitalista e com sua ação pedagógica, já visivel no subtítulo: "aventuras prodigiosas dum português colonizador do Brasil". Diferentemente de Durão que enfatiza no subtítulo o descobrimento da Bahia ("poema épico do descobrimento da Bahia"), o que aponta, apesar da sua visão colonial, um interesse por sua pátria, Barros procura, dentro do espírito neorromântico, valorizar a raça. Não é mais a terra que interessa, mas o homem, o colono português. E aquilo que é "épico" no autor brasileiro, passa a "aventuras prodigiosas" no texto português, que, para melhor atingir o público infantil, troca a narrativa em verso pela narrativa em prosa. Com isso elimina também as invocações e dedicatórias próprias da epopeia.

Diogo Álvares aparece, logo no início, pela voz do narrador, elevado a "comandante" de um barco açoitado na tempestade e perdido nas águas do mar. Sua condição de colono é também pela primeira vez explicitada: "homem pobre e necessitado" ele vem com alguns amigos corajosos e honrados, "todos na mira de conquistar, lavrar e semear terras que lhe dessem abundância de pão, vida farta e desafogada" (BARROS, [7]1993, p. 14). Afirmando que ao esforço do Caramuru se deveu a "criação da cidade da Bahia", Barros apresenta-o explicitamente como "homem de grande inteligência e sangue frio" (cf. BARROS, [7]1993, p. 15 e 17). Usa suas roupas de guerra — cota, malha, capacete e escudo — e a espingarda para assustar os selvagens e impor-lhes alguns preceitos da sua religião. Assim a religiosidade de Diogo Álvares surge mais uma vez frisada, embora os longos discursos catequéticos do poema original sejam banidos — não fosse o público infantil enfadar-se do livro. Mas o Caramuru de João de Barros, para agradar aos jovens, precisa de outro perfil que não apenas esse. Sua coragem e esperteza ganham proporções ainda maiores e mais apropriadas à educação infanto-juvenil. Por isso, atira numa onça, mas acaba de matá-la com as próprias mãos, como faria um índio.

> Paraguaçu, aparece, como em Durão, completamente diferente de suas companheiras: branca, delicada e cristianizável. Já Moema ganha mais espaço, sendo lembrada por Diogo mesmo depois de sua morte. Barros apaga as imprecações que a índia dirige a Caramuru, antes de sucumbir nas ondas, e não menciona a sua beleza, mas acentua as cores disfóricas de sua morte, além de — o que está de acordo com seu projeto — ressaltar a fidelidade do herói: "E Diogo, embora leal a Paraguaçu, e amando-a mais do que ninguém, nunca mais esqueceu a imagem de Moema, na ansiedade de deter com as frágeis mãos — a pobrezinha! — a marcha rápida do navio que dela se afastava…" (BARROS, [3]1972, p. 92). Moema não é aí propriamente a mulher inesquecível; só existe para maior glória dar a Caramuru.

O louvor da colônia fica bastante reduzido, uma vez que nem mais o Brasil pertence a Portugal nem João de Barros nasceu no Novo Mundo, para ufanar-se de suas riquezas. O mais importante, dentro do espírito neo-romântico, é assinalar Caramuru como homem que vence as dificuldades e é patriota. Por isso, ao episódio em que ele se recusa a hastear a bandeira francesa na Bahia, o narrador acrescenta um comentário mais longo que o de Durão, em que frases como "Acima de tudo Portugal!" e "Só a bandeira de Portugal abrigaria as regiões opulentas que soubera

ofertar à Pátria!" (cf. BARROS, [7]1993, p. 115). Por outro lado, dentro das ideias vigentes na época em que o livro foi escrito (as ditaduras salazarista e getulista), proclama-se a amizade luso-brasileira, num permanente esbater de fronteiras, para concluir que: Caramuru é "Português de nascimento, logo Brasileiro de alma" (BARROS, [7]1993, p. 158).

4. Uma nova história de amor

Depois de mais de meio século afastada do imaginário dos escritores portugueses, Moema volta a surgir num livro em que, se não é a protagonista, apesar de o título o insinuar, divide com a personagem principal esse papel. Aliás, o uso da primeira pessoa do plural, no título com que António Machado batizou o seu volume, publicado em 2002, mostra essa divisão de papeis: *Moema*. *Ainda Pensamos no Amor*.

Português que vive no Brasil, o protagonista conheceu Luísa no Napolitana, um bar de Belém do Pará. Num primeiro encontro, a moça causa-lhe um impacto: "sentiu o tempo parar e a corda metálica do coração acelerar um ritmo impossível" e o "olhar de ambos se cruzou sem réplica nem tréguas" (MACHADO, 2002, p. 74). Passou então a buscar, anunciada pelo perfume, a mulher dos "olhos de amêndoa", "olhos negros, brilhantes e profundos pousados sabiamente na pele de cobre do rosto num mistério felino, atraente e temível como a floresta" (MACHADO, 2002, p. 80).

Num segundo e ocasional encontro, conhece-lhe a voz "oriunda de lendas e planícies de índios pacíficos", "funda como um gemido de cântico no eco de uma catedral e perfeita, suave, límpida, doce, como se só a ela fosse possível ter uma voz assim". (MACHADO, 2002, p. 97-98)

A essa imagem ao mesmo tempo carnal e mítica, soma-se outra, de extrema importância — uma espécie de síntese, memória e identidade —, conhecida no prolongamento desse encontro que dura por três dias. Luísa diz que descende de português e índia e explica-lhe uma gravura (semelhante ao quadro de Vítor Meireles) na parede de seu apartamento: uma índia (Moema), nua, numa praia, e "uma cobra assassina" (MACHADO, 2002, p. 104)[12]. A índia, morreu na praia à

espera de "um marinheiro das naus de Cabral que prometeu voltar para casar com ela" (MACHADO, 2002, p. 105).

Nesse segundo e duradouro encontro, o mítico e o exótico vão cada vez mais sendo incorporados à moça: ela é o "corpo cobreado nascido da mão de Deus", "a índia perfeita para a escultura mais ousada que agora se debruçava sobre ele com palavras de ritual", "mulher proibida, inventada, daquelas que apenas se olha uma vez por não se acreditar ser possível", "uma rainha de um país inventado […] aquela que lhe sussurrava de florestas distantes" (MACHADO, 2002, p. 108 e 109).

Luísa e Moema confundem-se a ponto de o protagonista, sempre em busca do amor, designá-la com o nome da índia. Quando ele parte, aquilo que Luísa/Moema lhe diz é uma recriação das palavras daquela que seguiu a nau de Diogo Álvares: "Eu sei que você tem que ir, mas não fale nada, não fale sequer que vai voltar" (MACHADO, 2002, p. 119).

Luísa/Moema passa a ser uma ideia fixa, uma permanente imagem que ele procura sempre, uma obsessão, que o leva a marcar consulta num psiquiatra. Mas que também o leva a descartar-se de todas as mulheres (as que ainda são memória e as do presente), porque ele deveria apagar os contornos do "ingrato" com que a Moema de Durão classificara Diogo Álvares: ele sobrevoaria o mar, "ainda que em forma de cinzas, a caminho daquele manto laranja tão lindo que o sol escolhe para adormecer" (MACHADO, 2002, p. 179). Afinal, "uma índia o esperaria nas areias brancas de um Atlântico diferente do de Matosinhos", e ele lhe "prometera inverter o sentido da rotação da terra para se projetar para sempre na lisura acrílica de sua pele, para viver e morrer nos aromas de selva que lhe invadiam o hálito e os gestos" (MACHADO, 2002, p. 179).

Renova-se, assim, o mito de Moema criado por Santa Rita Durão: por um lado, António Machado acrescenta à beleza da figura o exotismo e a sensualidade, marcas, para os portugueses, da mulher brasileira; por outro, apaga os traços disfóricos da mulher desprezada e em desespero, para imprimir-lhe os da mulher segura de si, da mulher desejada, para quem o português tem intenção de voltar. Com essa Moema/Luísa, Eros vence Tânatos.

5. Um vianês e a expansão da língua portuguesa

Escrevendo no século XXI, Maria da Conceição Campos relê a lenda do vianês e volta ao verso escolhendo a redondilha — mais fácil de memorizar que o decassílabo épico e de maior popularidade—, e segue, como já fizera João de Barros, a divisão em capitulos. A narração recua à partida de Portugal e assume um tom lírico, falando do Minho, seus campos e gentes. Aliás, Viana marca frequentemente o texto de Conceição, seja nas alusões à paisagem (com a qual até a do litoral brasileiro é comparada) ou à origem e à saudade de Diogo.

Conceição imprime algum humor ao encontro entre índios e europeus, e a antropofagia e a morte perdem a feição bárbara e trágica: os selvagens espantam-se com aqueles "bichos brancos" e ficam de "barriga cheia" depois de comer alguns deles; os sobreviventes, "tão gordinhos e rosados", desconfiam que também vão ser "papados" e rezam à Senhora da Agonia (não fossem todos de Viana), mas acabam mesmo ardendo no fogo "como gostosa espetada" (CAMPOS, 2003, p.14, 18 e 21). Com as guerras reduzidas ao mínimo e pintadas em largo traços, a parte, por assim dizer, trágica do poema gerador é abolida.

Diogo revela-se como herói corajoso, esperto, e resoluto. Como nos textos anteriores, ameaça Gupeva, se ele seus companheiros não deixarem de comer carne humana. Seu perfil medieval de cruzado, surge explícito e misturado com traços expansionistas traduzidos pela luso-brasilidade, já aflorados por Durão e João de Barros: "Corre.. corre… Bom guerreiro! / Que do Minho és natural, / da Ala dos Namorados; Generoso e tão leal! / E na alma tens bordados, / como num lenço de Amor, / Pontos de um nobre ideal: Caramuru da Bahia! Diogo de Portugal!" (CAMPOS, 2003, p. 39)

Conceição não sente, porém, necessidade de explicar o porquê do uso da arma de fogo. E Diogo, "por obra duma espingarda / recebeu nome diferente / Caramuru para sempre; nome de peixe marinho, / perigoso e reluzente" (CAMPOS, 2003, p. 30), nome que, como se vê, deixa de relacionar-se ao trovão, como aparece na maior parte dos textos, para aludir apenas à moreia.

Sinal dos tempos, quando a cor da mulher tropical é vista como *sex-appeal*, Paraguaçu surge morena, e não mais "diferente" das outras índias, gente "tão nojosa", como no poema de Durão. O fato de falar a língua portuguesa, aprendida com um escravo, é apontado como uma arte do "Céu", que preparava a união entre Brasil e Portugal "numa amizade tão rara / um amor tão natural" (cf. CAMPOS, 2003, p. 32). Batizada, crismada e casada pela igreja, como nos textos anteriores, ela não chega a sonhar com a virgem e submeter-se e aos de sua tribo ao rei de Portugal. Retirando do texto o sonho de Paraguaçu, Conceição Campos despe-o também de grande parte do projeto colonial afirmado por Durão e repescado por João de Barros. Apenas uns poucos versos dizem do progresso da colônia.

A autora, apesar de seguir os contornos do português e da índia que Durão e Barros desenharam, inscreve o seu texto numa nova ordem de ideias. Por um lado, ela vê na história-lenda de Caramuru, a narrativa da fundação de um povo, pois ele e sua mulher são responsáveis pela "nova raça que se fez" (CAMPOS, 2003, p. 62); por outro, encontra mais um motivo para a perenidade do tema — a lusofonia: partindo para a Europa, Paraguaçu aprende com Diogo a saudade lusitana "e, pela primeira vez, / na mesma língua se disse / a terna palavra Adeus"; isso prepara o leitor para que, na sequência do casamento do português com a índia, sejam fundadas "escolas para ensinar / a língua que se falava / do outro lado do mar: / nobre Língua Portuguesa!" (CAMPOS, 2003, p. 48 e 62).

CONCLUSÃO

No texto-matriz, o poema de Durão, a fundação do Brasil resulta do amor entre uma índia e um branco, com a interferência da Virgem Maria, que aparece em sonhos à Paraguaçu. Implica a submissão dos nativos ao rei de Portugal, a doação pacífica de terras e riquezas, além da cristianização dos índios, entre os quais se inclui Paraguaçu. Caramuru é um homem superior: apesar de armado, mata apenas em defesa da honra (alheia); mantém-se casto até o casamento, obedecendo ao 6º mandamento da Lei de Deus, cristianiza os índios e, fiel a seu rei, não aceita o convite do monarca francês. Já Garrett recorta de Durão o motivo do ananás e os nomes Moema e Jacaré, num olhar que vê o Brasil de forma exótica, crítica e irônica. E se Moema chega a ser personagem secundária em

Helena, o inacabado romace de cenário baiano, e conserva a beleza cantada no poema de Durão, Garrett dá-lhe longevidade, pinta-a como uma espécie de feiticeira, e alarga seu ódio a brancos e negros.

Em João de Barros, Caramuru é, acima de tudo um patriota, mas é também um luso-brasileiro. Conceição Campos frisa a origem vianesa de Diogo Álvares e, ao invés de falar na expansão do Império português, atualiza o tema, assinalando como grande feito da personagem a expansão da língua.

António Machado reitera o mito da brasileira sensual e o do português como criador de raças (afinal, sua Moema descende de índia e português), mas tenta apagar a "ingratidão" do Caramuru, substituindo-a pelo permanente e exclusivo amor de um português que só deseja voltar para a sua "índia". A história de uma constante fundação do amor deixa para trás a fundação do Brasil, a evangelização dos índios, a expansão do Império, o heroísmo do Caramuru.

Bibliografia

BARROS, João de. *O Caramuru. Aventuras prodigiosas dum português colonizador do Brasil*. Adaptação em prosa do poema épico de Frei José de Santa Rita Durão. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, s.d.

CAMPOS, Maria da Conceição. *O Caramuru, História Fantástica e Verdadeira dum Luso-Brasileiro de Viana do Castelo.* Viana do Castelo: Câmara Municipal, 2003.

DURÃO, Frei José de Santa Rita. *Caramuru, poema épico do descobrimento da Bahia.* São Paulo: Martins Fontes, ^{2}2005.

GARRETT, Almeida. "O Brasileiro em Lisboa" (Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Ms. 108).

GARRETT, Almeida, *Obras Completas*, Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1904, v I (ed. prefaciada, revista, coordenada e dirigida por Teófilo Braga)

GARRETT, Almeida. *Obras Completas*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1984, v. II, III e IV.

GÓIS, Damião de. *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, Coimbra, por ordem da Universidade, 1949.

MACHADO, António. *Moema*: *Ainda Pensamos no Amor*. Vila Nova de Famalicão: Quási Edições, 2002.

SERRA, Pedro "Carta de Pêro Vaz de Caminha", Maria Aparecida Ribeiro, *A Carta de Caminha e Seus Ecos*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, p. 211-233.

A REVISÃO DO PASSADO COLONIAL COMO HERANÇA DA EXPERIÊNCIA E DAS MARCAS DA MEMÓRIA

Maria Helena Sansão Fontes[79]

RESUMO: A leitura de três romances portugueses recentes: *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso; *A máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe e *O teu rosto será o último*, de João Ricardo Pedro, aponta para um viés em comum presente nas três publicações: o entrelaçar da memória com a história. O recurso histórico ficcional tem sido teor constante a partir do século XX, na chamada literatura pós-moderna, e encontra nos escritores mais jovens uma maneira de revisitar o passado mais recente, muitas vezes anterior ao seu próprio nascimento, como um processo mnemônico a partir de personagens que revelam a reinvenção e a problematização da história.

Palavras-chave: Período colonial; Memória; História; Romance contemporâneo.

RÉSUMÉ: La lecture de trois récents romans portugais, à savoir, O retorno, de Dulce Maria Cardoso; A máquina de fazer espanhóis, de Valter Hugo Mãe; et Teu rosto será o último, de João Ricardo Pedro, suggère au lecteur avoir entre eux un rapport commun: les liens existants entre la mémoire et l'histoire. L´ intersection entre le fil de l´ histoire et celui de la fiction forment un thème constamment exploité dans la littérature post-moderne à partir du XXe siècle, tout en permettant à de jeunes écrivans une manière de revisiter un passé récent, mais qui souvent précède leurs existences; il s´agit, peut-être, d´un subterfuge mnémonique, une espèce de tactique créative censée être empruntée à certains personnages qui dans les romans engendrent la réinvention et la problématisation de l´histoire.

Mots-clés : période coloniale ; Mémoire ; Histoire ; Roman contemporain.

Para Mirian da Silva Pires, saudade eterna.

A leitura dos três romances escolhidos nos leva a pensar nos questionamentos propostos por Benjamin em "O narrador", e as palavras a seguir expressam a expectativa do leitor diante do romance, que é "a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro" (BENJAMIN, 1994, p.214). Ainda que essa morte seja, em sentido figurado, o fim do romance, o leitor busca, em última análise, o sentido de sua própria vida. Para Benjamin, "'o sentido da vida' é o centro em torno do qual se movimenta o romance" (BENJAMIN, 1994, p.212). Citando a *Teoria do romance*, de Lukács, o autor assinala a reminiscência como fonte criadora que "atinge seu objeto e o

[79] Professora Associada de Literatura Portuguesa do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

transforma" (BENJAMIN, 1994, p.212). Quando a unidade de toda uma vida é percebida através da reminiscência, o sujeito pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade.

A reminiscência, portanto, é o fator criador que estrutura e dá forma tanto em *A máquina de fazer espanhóis*, em que esse processo se torna mais evidente, como em *O retorno*, ou *O teu rosto será o último.* Isso porque são as memórias de um período de opressão, comum a todos os três romances, que vão provocar a distensão que faz irromper as dores contidas em cada um dos narradores. É conveniente assinalar que a reminiscência, é aqui tomada em três acepções: 1. imagem lembrada do passado; o que se conserva na memória; 2. lembrança vaga ou incompleta; 3.sinal ou fragmento que resta de algo extinto.

Ressalto, entretanto, que as diferenças entre os romances são especialmente visíveis na maneira em que cada um é engendrado. O único ponto de aproximação possível, de maneira crucial, é a denúncia latente de um momento histórico incômodo que conserva suas forças destrutivas na memória.

Nos três romances, há a evocação do período salazarista, como um referente histórico comum, na mistura intencional da ficção com a história, revelando as marcas profundas dos acontecimentos que envolvem o período colonial e/ou o processo de descolonização, bem como suas consequências nas gerações que surgem no período pós-colonial. É o que se observa na condição de Rui e a família (*O retorno*), que retornam de Angola para Portugal e não se reconhecem mais como portugueses, onde são rejeitados juntamente com muitos outros retornados, tratados como estrangeiros em sua própria terra. É a memória adolescente de Rui que dá força ao romance, revelando que a barbárie se insinua tanto na metrópole como na ex-colônia. Ambas despojam os "retornados" de seu estar-no-mundo, destituindo-os de identidade.

Em *A máquina de fazer espanhóis,* a memória de um idoso refaz o percurso incerto do período salazarista, revivendo os momentos fascistas pelas marcas deixadas que geraram sentimentos de inferioridade no povo português. Aqui, o passado mescla-se à culpa de existir num período de repressão e de ter contribuído para ele.

Já, em *O teu rosto será o último*, a saga de uma família desconstrói os acontecimentos do mesmo período de Salazar, através de uma narrativa densa e fragmentada, que aponta para os estilhaços da guerra colonial no psiquismo das personagens. As gerações que se formam após o 25 de abril são fragilizadas pela

memória sofrida dos parentes e necessitam refazer o passado, remontando-lhe as peças como um puzzle, para entender o seu próprio presente e o sentido de suas vidas.

Mirian da Silva Pires, em artigo intitulado "Interseções da memória na literatura brasileira", afirma que a ausência de grandes projetos na pós-modernidade, em contraponto às reinvenções utópicas do modernismo, reflete-se também na estrutura do romance:

> A narrativa pode se apresentar cada vez mais fragmentada, as categorias de espaço e de tempo perdem sua dimensão consensual, de modo que não há mais propriamente uma evolução de causa e consequência que determine uma história com começo, meio e fim. A história é um fragmento do aqui e agora, com aparência de uma factualidade gratuita. O tempo não matura, e o personagem perde a profundidade heroica – não é épico nem trágico, apenas mais um indivíduo qualquer dentre tantos outros banais. (PIRES, 2011, p.157)

Nos três romances, esse indivíduo banal inscreve sua perplexidade diante da história. A proximidade da morte no protagonista de *A máquina de fazer espanhóis* funciona como um elemento transformador que o faz mudar o olhar sobre o mundo e os homens. O fato de perder a mulher e ser recolhido a um lar de idosos mergulha-o num nebuloso mundo de conflitos interiores que se transformam na medida em que estabelece contato com os demais hóspedes do lar:

> naqueles primeiros tempos eu não me acalmava com coisa alguma. ficava maligno por dentro a embater contra as paredes do meu cérebro. algo me impedia de reagir, uma qualquer educação, a memória da elegância da laura, o delicado toque da sua mão no meu cabelo como a dizer-me, antónio, tem calma, isto vai resolver-se, mas contra mim, interiormente, investia impiedosamente, como se lá dentro houvesse um precipício e eu me empurrasse exaustivamente à espera de poder tombar pelo seu esquecimento abaixo. e se fosse possível que me matasse só assim, pensava eu, aqui sentado entre velhos a perderem o juízo e sem sinal de alarme. (MÃE, 2011, p.36)

O passado em família, asséptico na medida de sua acomodação ao regime fascista, passa a ser visto como um período de resignação egoísta, em que as pessoas viviam em seu mundinho organizado, avessas às manifestações e organizações clandestinas que se insurgiam contra o governo. Essa acomodação aparentemente feliz, que rejeita qualquer transgressão, nos remete à crítica pessoana que assim se inscreve na *Mensagem*: "Sem a loucura que é o homem/ Mais que a besta sadia,/ Cadáver adiado que procria?"

> eu e a laura começámos por pensar que nada nos faria mal. que a custo nos tornaríamos úteis na máquina social e estaríamos abrigados num teto onde os nossos filhos nascessem com os nossos nomes portugueses e orgulhosos. começamos a achar que até da igreja adviria uma benignidade tranquila e natural. (MÃE, 2011, p.83)

> (...) mas os filhos dispostos à mesa, tão pequenos e a exigir segurança e sustento, davam-lhe medos e prudências para tudo. preferiria, tenho a certeza, que nunca nos arriscássemos a nada. era o modo que tinha de fazer sua parte pelo mundo. não bulir com coisa alguma. não arranjar nem querer confusões. por isso não gostava que eu discutisse com ela as coisas da política. queria que a política não fosse um assunto lá de casa. haveríamos de apreciar a poesia, o folclore e uns fados, haveríamos de ter passeios aos domingos e brincar com os miúdos a crescerem e era assim a nossa vida, sem beliscar os tubarões que nos podiam ferrar. (MÃE, 2011, p.133)

Aliado a esse passado salazarista, em que as famílias se comportavam como uma manada obediente, vigilantes uns dos outros e, por vezes, colaborando com a PIDE, António Silva carrega ainda uma grande culpa envergonhada, que é a de ter contribuído para a prisão de um jovem que um dia se escondera em sua barbearia a fugir dos agentes do governo. Embora tendo acolhido o jovem e terem os dois se tornado amigos por alguns anos, nos quais o militante frequentava a barbearia como se fora um cliente normal, o protagonista acaba por denunciá-lo à PIDE.

> no dia vinte e cinco de setembro de mil novecentos e setenta e um, quando entraram na minha barbearia os pides que levaram o rapaz que, nove anos antes, eu ajudara a escapar, achei que fazia o que tinha que fazer. e assim me senti como a saber e arquivar o assunto como algo que ocorrera com outras pessoas, verdadeiramente como algo de que eu soubesse apenas a partir da televisão. um homem preso pelo regime e outro acusando-o, e eu não era nem um nem outro, e a vida continuava como se nada fosse porque ao fim da cada dia encontrava a minha laura à espera de aquecer a sopa. (MÃE, 2011, p.175)

Entretanto, o sentimento de culpa se revela ao final do parágrafo como uma constatação lúcida do grau de desumanidade e animalização a que entregou:

> vivíamos como se queria, perfeitamente integrados na sociedade, sem papel de ovelhas ronhosas, ainda que sem igreja, sem amigos, sem dinheiro, sem saber nada do futuro, sem dignidade, sem essa porcaria, que não existe e que me vem sempre à boca, a alma. (MÃE, 2011, p.175)

Conforme assinala José Moura Gonçalves Filho, no ensaio "Olhar e Memória", a memória revê a existência passada como heterogênea a repleta de possibilidades, suspendendo as relações de mando e obediência entre o sujeito e a história:

> (...) no tempo da *memória*, ocorre que todo empreendimento foi tentativa, todo projeto foi voto, anseio, desejo. Aquilo que apareceu como fracasso, desvio, interrupção, aquilo que apareceu como antinomia, como contradição lógica ou anti-sistêmica, que se deveria corrigir ou suprimir, a *memória* pode reencontrar como impasse existencial ou conjuntural, e que pode inspirar, desafiando a inteligência, fazendo inventar novo ponto de vista e novas ousadias. (GONÇALVES FILHO, 1988, p.96).

No caso de António Silva, essa revisão de um passado culpado faz com que o protagonista condene suas atitudes remotas, sem ignorar os ditames da história.

Entretanto, esse incidente não negligenciável de seu passado faz com que se opere uma transformação positiva na personagem, que se ilumina com o sentimento de amizade possível entre os colegas de infortúnio num abrigo para idosos, sem lugar para o futuro. O desassossego inicial, marcado pela revolta com a morte da mulher, Laura, a quem amava acima de tudo, e pelo abandono dos filhos transforma-se pouco a pouco, não na felicidade ingênua e gratuita, mas noutra ordem de desassossego, que é a constatação da existência da fraternidade e das consequências humanas e terríveis desse sentimento, como o sofrimento solidário, o olhar sobre a miséria do outro, a necessidade do perdão, o desespero da perda de um amigo, a iminência da morte de outrem. No mesmo ensaio sobre a memória, sublinhamos o que se segue, como uma provável justificativa para essa descoberta da liberdade de ir ao encontro do momento presente:

> Nos velhos, procedimento de um corpo exausto, a memória não é evasão. Já afastados, natural e socialmente, dos ritmos frenéticos, o lembrar dos velhos não é paixão escapista, mas a liberdade criadora de ir ao acesso do presente, ungidos por visões (mediadoras) de um outro tempo. (GONÇALVES FILHO, 1988, p.97)

Em *O teu rosto será o último,* observa-se a fragmentação do romance em sete partes. Cada uma dessas partes é, por sua vez, formada de capítulos que, poderiam ser considerados pequenos contos, dada sua autonomia no desenrolar da leitura. Contudo, logo se percebe que as secções são interligadas por histórias completadas pelas personagens, apresentadas sem que haja qualquer linearidade no tempo da narrativa. Assim, o primeiro episódio, "O olho de vidro", inaugura uma espécie de saga, em que se apresenta o patriarca da família, o doutor Augusto Mendes. Nesse capítulo, a referência ao 25 de Abril abre a perspectiva de uma abordagem histórica, embora essa tendência se dilua ao longo do romance, revelando as marcas das guerras coloniais na vida das personagens e contribuindo para criar a atmosfera de mistério e, por vezes, de desencanto que se transmite de geração em geração, até a complexidade de Duarte, cujas etapas de vida constituem o cerne do enredo.

Percebe-se que, mais que narrar episódios da História, o que quer João Ricardo Pedro com esse romance é trazer à tona as consequências desses acontecimentos na vida das pessoas. As perturbações psíquicas, as angústias ou desajustes existenciais das personagens desvelam a necessidade de remontar o mundo fragmentado, disposto como um *puzzle*, buscando-lhe os sentidos. Daí a fragmentação do próprio romance. Em cada fragmento, sob o invólucro das sete partes que se sucedem, os enigmas vão se propondo, inaugurados pela presença de Celestino, cuja morte, misteriosa como a

personagem, ocorre após quarenta anos de sua chegada, justamente no dia em que se dá a Revolução dos Cravos, em algum lugar distante daquela aldeia "com nome de mamífero".

A relação espaço-tempo-personagens se faz por deslocamentos produzidos ora pela memória das personagens, ora física e geograficamente, na medida em que, além de fatos históricos ligados a Portugal, remetendo para um passado problematizado, são feitas alusões ao panorama mundial. A fragmentação do romance e a ausência de linearidade cronológica, sempre a serviço da complexidade das personagens, revelam multiplicidade de vozes narrativas, embora a voz enunciadora seja a de um narrador em terceira pessoa. As interioridades inquietantes, ao se fazerem ouvir, trazem o desassossego das gerações que se sucedem sob o peso de muitas marcas de opressão e desconforto existencial. Para Ecléa Bosi, que analisou profundamente o binômio memória e sociedade, a criança cresce assimilando a essência da cultura através da fidelidade da memória de seus pais, seus avós e de tantas pessoas que cercam sua infância, como correntes de um passado, transmitindo resquícios de outras épocas:

> A criança recebe do passado não só os dados da história escrita; mergulha suas raízes na história vivida, ou melhor, sobrevivida, das pessoas de idade que tomaram parte na sua socialização. Sem estas haveria apenas uma competência abstrata para lidar com os dados do passado, mas não a memória. (BOSI, 2012, p.73)

Assim, as perspectivas cambiantes de um capítulo a outro assinalam os desencontros nas trajetórias das personagens, cujas memórias funcionam, para o leitor, como revelações de suas inquietudes. Cabe a Duarte, "o ultimo rosto" da família, reunir as partes das memórias do avô, do pai, da mãe e suas próprias, e tentar construir um sentido para sua história:

> Até que um dia, Duarte perguntou: "Pai, quem é que foi o Salazar?"
>
> O pai respondeu sem hesitações: "Foi um defesa esquerdo dos Belenenses."
>
> Apesar do ar sério do pai, a resposta afigurou-se-lhe totalmente incompatível com o pouco que sabia de Salazar. Tentou circunscrever o contexto: "Não, pai, o Salazar mau, aquele mesmo *muita* mau de que às vezes falam na televisão."
>
> O pai pousou os óculos sobre o jornal, olhou o teto, olhou o filho e disse: "Foi o cabrão que matou o teu avô, o pai da tua mãe."
>
> A mãe veio a correr da cozinha: "António, francamente." Duarte olhou para ela: "É verdade, mãe?"
>
> Ela disse: "Não, meu filho, não é verdade, não ligues ao teu pai, um dia a mãe explica-te." (PEDRO, 2012, p.138)

A fragmentação da narrativa não é apenas um jogo de encaixe para entreter o leitor. Ao recompor os pedaços, percebem-se as consequências dos desajustes, dos desencontros e dos desenlaces nas relações familiares, sociais, políticas e hierárquicas.

Em relação ao peso da história, no caso, o longo período de opressão pelo salazarismo, podemos novamente citar Gonçalves Filho, que afirma que a memória dos dominados resiste, na tradição oral, à margem das apologias e da história oficial. Assim:

> Entre coragem e paciência, uma teimosia que é engordada na lembrança de episódios fragmentários, envolvendo pessoas queridas e veneradas, que conheceram elas mesmas o peso daqueles impasses, pessoas que sofreram e morreram, mas obstinadamente se sustentaram no amor por direitos comuns inalienáveis, de cuja busca já não podiam mais prescindir a não ser mediante o sacrifício de sua própria dignidade, isto é, mediante o esfacelamento do que internamente os movia na convivência com as coisas, com as estruturas humanas, com os outros e consigo mesmos. (GONÇALVES FILHO, 1988, p.99)

Disseminados na narrativa fragmentada são os fatos que contribuem para a compreensão das atitudes insanas, conturbadas ou, de alguma forma, problematizadas, na configuração dos familiares de Duarte. O avô materno preso e morto por ordem de Salazar; a avó morta precocemente, logo após viver esse infortúnio, atropelada por um elétrico (o que sugere suicídio), enquanto a filha ainda adolescente (a mãe de Duarte) a aguardava a poucos metros dali; ou a mente atormentada e caótica do pai, devido às sequelas deixadas pela guerra em Angola. O que se revela nas lembranças da mãe de Duarte, narrando sua chegada de Angola, desnorteado e quase sem memória:

> "O teu pai foi um dos últimos a sair. Já não havia quase ninguém no Cais. Parecia perdido, como se tivesse acabado de chegar a uma terra que não conhecesse. Uma terra onde ninguém o aguardasse. Vinha ao lado de um colega que o segurava pelo braço, como se lhe indicasse o caminho. Por momentos, cheguei a temer que tivesse voltado cego. (...) " (PEDRO, 2012, p.143)

Observa-se, ao remontarmos o jogo ao final da leitura, que todas as desventuras das personagens ou os episódios estranhos que as envolvem contribuem para a formação de Duarte, interferindo em suas atitudes, por vezes incompreensíveis à primeira leitura.

Os conturbados pensamentos e atitudes do protagonista, bem como das demais personagens que contribuem para a diegese do romance, são evidentemente perpassados pelos conflitos inerentes à história de Portugal no governo Salazar. As marcas históricas propagam-se ao longo do texto e participam consciente ou inconscientemente dos desígnios das personagens. Em vários momentos percebe-se o passado refletindo-se nas atitudes humanas marcadas pela opressão do governo ou pelos estilhaços deixados pelas

guerras coloniais, diretamente, como no caso do pai de Duarte, ou subliminarmente, difundidas pelas vozes narrativas.

Em *O retorno*, diferentemente da memória envelhecida que estrutura *A máquina de fazer espanhóis*, ou da memória fragmentada e plural de *Teu rosto será o último*, são as reminiscências adolescentes e perplexas que revivem um passado recente. Aqui as lembranças são de uma situação estável e cômoda, a partir das quais Rui subitamente se reconhece como despojado de sua terra, Angola, a única que conhecia e que lhe deu origem. Filho de colonos portugueses, branco de olhos azuis, era parte de uma cultura de dominação, natural para ele. O retorno obrigatório de sua família à "metrópole" é acompanhado da volta ao breve passado pelos questionamentos, em que busca respostas para a nova situação de desterrado e estrangeiro na terra de seus pais:

> Os empregados não nos querem cá e não gostam de nos servir. Acreditam que os pretos nos puseram de lá para fora porque os exploramos, perdemos tudo mas a culpa foi nossa e não merecemos estar aqui num hotel de cinco estrelas a sermos servidos como éramos lá. Os empregados preferem servir os pretos que nem nos talheres sabem pegar a servir-nos a nós, acham que os pretos são vítimas que ao fim de cinco séculos de opressão ainda tiveram que fugir da guerra. (CARDOSO, 2012, p.91-92)

Pela visão adolescente de Rui, o mundo gira entre brancos e pretos. Os pretos que antes obedeciam, agora mandam, mas também desmandam. E, em seus desmandos, expulsa-os da terra, vingam-se de seu passado de oprimidos, saqueiam suas casas, ameaçam mães e filhas. Sem entender perfeitamente os sentidos desse desterro, suas reminiscências são nostalgias de um mundo organizado, sem conflitos, em que ele e a irmã mais velha brincavam livremente, frequentavam a escola e possuíam amigos, brancos como eles.

O romance, ao se estruturar pela visão adolescente e ingênua de Rui, traz à tona, não só toda a problemática política e social gerada pelos longos anos de colonização, como também as consequências imediatas do processo de descolonização, como a questão identitária. A perda de seus referentes, como a pátria, os amigos, os vizinhos, a casa familiar desestabiliza o estar-no-mundo, deixando o sujeito sem rumo, na medida em que o afeta socialmente.

A respeito do colapso das sociedades modernas, no final do século XX, Stuart Hall salienta que a mudança estrutural está transformando a visão dos indivíduos sociais, fragmentando as noções de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que antes nos davam certeza de solidez:

> Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos

> integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes de deslocamento ou descentração do sujeito. (HALL, 2006, p.9)

Como o mesmo Hall observa, essa "crise de identidade" se dá quando algo que se supunha fixo e estável transforma-se em dúvida e incerteza. É o que se opera com Rui, numa visão de mundo que se amplia para a situação dos milhares de retornados que viveram o mesmo deslocamento identitário. Suas lembranças, diferentemente das lembranças negativas que operam transformações no protagonista de *A máquina de fazer espanhóis*, são nostálgicas e misturam-se à paisagem num clamor pela terra a que julgava pertencer, tendo o mar como metáfora da irmandade entre as duas pátrias, ao mesmo tempo em que simboliza a distância entre os continentes e seu consequente sentimento de expatriado:

> Gosto de ficar a olhar o mar enquanto esperamos pelos comboios mas gosto de estar em silêncio. O mar da metrópole é tão azul como o mar era lá, um mar quase igual, talvez um bocado mais pequeno. Com o mar à frente o resto do mundo fica mais perto, parece que o Brasil ou a América estão logo ali, com o mar â frente o futuro pode ser como o do pai no Pátria há vinte e quatro anos, pode ser o que quiser. (CARDOSO, 2012, p. 108)

Entretanto, sucedendo-se à imagem nostálgica do mar, há a consciência de sua real situação de retornado, cujo desajuste se sobressai:

> Quando já não consigo olhar mais para o mar viro as costas e fico a ver o jardim do Casino cheio de retornados, todos os hotéis aqui à volta têm retornados e o jardim do Casino é um bom sítio para passar o tempo. A maior parte das vezes não se consegue encontrar um banco livre e é proibido sentarmo-nos na relva, na metrópole tudo o que é bom é proibido, até a Coca-Cola, os de cá até têm razão para serem tão embirrentos. (CARDOSO, 2012, p. 108-9)

Ecléa Bosi salienta que apesar de muito dever à memória coletiva, o indivíduo retém suas próprias memórias, ele é o memorizador de seu passado e pode se recordar de objetos, ou de momentos, ou de fatos que são significativos para ele, dentro de um "tesouro" comum a todos. Assim, a memória de Rui que estrutura o romance resgata momentos muito próprios de sua família e de sua infância que por instantes o afastam da memória coletiva em que reúne os demais retornados com os quais se identifica pela situação de expatriado. O pai que ficou para trás, prisioneiro dos "pretos", constitui para ele uma falta que o atormenta e dificulta mais ainda sua adaptação ao novo mundo, já repleto dos preconceitos contra os retornados. A espera quase desesperançada pelo retorno do pai ocupa os pensamentos de Rui durante metade do romance, em que ele num desafio à figura de Deus atribui a este a responsabilidade pelo destino do pai.

Segundo Bosi, "mudar é perder uma parte de si mesmo" (BOSI, 2012, p. 436):

> Para a criança que ainda não se relacionou com o mundo mais amplo, a mudança pode ter um caráter de ruptura e abandono. Tudo o que ela investiu dos primeiros afetos vai ser deixado para trás, vai ser disperso e dividido. Só quando aquele primeiro lar já não existe é que o adulto compreende que ele se situava num contexto que o transcendia, irrecuperável talvez pelo presente. (BOSI, 2012, p. 436)

Vimos que os três romances estruturam-se em torno da memória. No de Valter Hugo Mãe, a memória de um passado inglório, tanto para a pátria como para o protagonista, incomoda-o e faz com que se opere uma transformação, conduzindo-o a novos valores como ser humano. A culpa que o perseguiu e que gerou em seu passado uma nódoa indelével, da qual se envergonha, fá-lo olhar dentro de si mesmo e resgatar um ser que talvez tivesse sido, caso não vivesse o passado histórico opressor e gerador de medos a que se submetera mais do que deveria. No romance de João Ricardo Pedro, os fragmentos de memória dos familiares, vítimas do mesmo contexto opressor, constituem os pedaços incertos do homem que se reencontra, a partir da remontagem dessas memórias, constituindo o último rosto de uma saga familiar sofrida e atormentada pelos desmandos fascistas. Finalmente, no romance de Dulce Maria Cardoso, a vivência de um adolescente, cuja identidade se busca num novo mundo que não sente como seu, é permeada pelas lembranças de uma pátria que também já não é a sua. Esse conflito identitário que gera questionamentos durante todo o romance é também consequência do mesmo contexto histórico que alimenta os romances anteriores.

A leitura ideológica nas três narrativas se vale de recursos que vão além da memória coletiva que revive o momento histórico que lhes serve de parâmetro. Como disse a autora de *Memória e sociedade: lembrança de velhos*:

> A lembrança de certos momentos públicos (guerras, revoluções, greves...) pode ir além da leitura ideológica que eles provocam na pessoa que os recorda. Há um modo de viver os fatos da história, um momento de sofrê-los na carne que os torna indeléveis e os mistura com o cotidiano, a tal ponto que já não seria fácil distinguir a memória histórica da memória familiar e pessoal. (BOSI, 2012, p.464)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembranças de velhos.* 17ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CARDOSO, Dulce Maria. *O retorno.* Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2012.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e Memória. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.95-124.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MÃE, Valter Hugo. *A máquina de fazer espanhóis.* São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PEDRO, João Ricardo. *O teu rosto será o último.* Alfragide: Leya, 2012.

PIRES, Mirian da Silva. Interseções da memória na literatura. In: *Ciências Humanas e Sociais em Revista,* v.33, n.1, jan/jun., 2011, Editora Universidade Rural do Rio de Janeiro, p.151-165.

DA ESCRITA DO CORPO E DO CORPO DA ESCRITA: UMA LEITURA SOBRE *EM NOME DA TERRA*

Mariana Marques (UFRJ/Fapeam)[80]

RESUMO: Na obra *Em Nome da Terra* (1990), de Vergílio Ferreira, João Vieira denomina como carta os seus vinte e seis capítulos de rememoração e evocação – e por que não dizer também criação – da sua amada, Mónica. A carta, gênero este essencialmente comunicativo, é marcada nessa obra pela impossibilidade de interlocução, uma vez que a destinatária já está morta. A narrativa epistolar busca preencher o espaço vazio deixado pelo corpo ausente, podendo o corpo da escrita tornar-se então a fonte de que se alimenta este homem que escreve. O fim comunicativo da carta desaparece e abre espaço para a discussão da escrita enquanto exercício em si, o que permite observá-la também enquanto rito erótico. Podemos incluir essa obra vergiliana na esteira da tradição, colocando-a em diálogo com as *Cartas Portuguesas*, geralmente atribuídas à Mariana Alcoforado, e com as *Novas cartas portuguesas*, de Maria Teresa Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. À parte a polêmica envolvendo a autoria e a origem das primeiras *Cartas Portuguesas*, pretende-se partir do texto que, hoje, independente de suas polêmicas, é consagrado como discurso amoroso no espaço literário. Pela releitura que as *Novas Cartas Portuguesas* propõem, acredita-se em um diálogo intertextual em que a carta emerge como elemento principal que permitirá contrastar o silêncio e a voz, a ausência e a presença, o corpo do outro e o corpo da escrita. A ausência, a solidão, o silêncio, a saudade são os elementos propulsores da escrita que não promove uma busca para sanar a distância incontornável, dada a impossibilidade de comunicação com a amada, mas constrói, por meio da escrita epistolográfica, o próprio espaço de presença, de prazer e de gozo. O início do romance já une o ato de escrever ao de amar: "Querida. Veio-me hoje uma vontade enorme de te amar. E então pensei: vou-te escrever" (*ENT*, 1990, p. 9). Segundo Eric Landowski, nas cartas sem respostas, "aquele que escreve "se escreve" (reflexivamente), primeiro para si mesmo" (2002, p. 174), ou seja, escrever torna-se um jogo mais narcísico que comunicativo. Para isso, percebe-se também a presença da memória como o motor que permite a (re)criação do outro e de si. O retorno da escrita para si mesma envolverá as discussões do gênero epistolar como espaço para o exercício da metalinguagem e do exercício erótico. Os estudos de Octavio Paz, Luci Ruas, Roland Barthes, Eric Landowski, Isabel Rodrigues, serão fontes de fundamentação teórico-crítica para o trabalho.

Palavras-chave: *Em nome da terra;* Vergílio Ferreira; Narrativa epistolar; Discurso amoroso; Erotismo.

Em um dos quatro textos que compõem o ensaio *Invocação ao meu corpo* (1969), de Vergílio Ferreira, encena-se um monólogo: uma voz – atrelada à do autor – desafia o corpo. Reclama todo o poder a que estamos submetidos constantemente a partir da luta para nos distanciarmos da naturalidade do corpo e nos associarmos à ideia de civilidade que nos é imposta. Paradoxalmente, entrevemos pelo monólogo que essa luta vem apenas ratificar o comando supremo do corpo diante de nossas vontades e afazeres cotidianos, ainda que tentemos driblar as suas idiossincrasias. Ao afirmar que a corrupção é o signo do corpo (cf. FERREIRA, 1978, p. 284), a própria voz do texto,

[80] Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Licenciada em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Bolsista do Programa de Apoio à Formação de Recursos Humanos Pós-Graduados do Estado do Amazonas na Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (Fapeam).

cujo tom apresenta um intuito de supremacia, tem a consciência de que sua fala não ultrapassa a tentativa de se sobrepor ao corpo, pois é evidente pelo texto reconhecer o invencível vencedor desse embate.

No romance *Em nome da terra,*[81] de Vergílio Ferreira, deparamo-nos com o tempo da velhice, quando o poder corruptor do corpo atinge seu ápice de visibilidade e controle, e esse momento está potencializado por várias ausências prementes causadas a João, protagonista do romance, pelo abandono, isolamento e pela angústia do deslocamento que se opera entre o corpo e a mente, denúncia da proximidade da morte. Forçado – ainda que dissimuladamente, pela filha – a se instalar em um lar de repouso, o velho sofre a ausência da sua família: de seus três filhos, que o visitam raramente, e de sua mulher, que está morta, o que torna a "velhice agudizada pela viuvez" (FONSECA, 1992, p. 87). Usurpado fisicamente do espaço íntimo da sua casa – a que ele também se refere como aldeia –, João se isola no novo espaço, tentando lidar com a escassez de convívio humano, o que potencializa o sentimento de abandono e solidão. Emergem, a partir desse descolamento do seu lugar *natural* e distanciamento da família, dois isolamentos: o exterior, de mudança para o espaço desconhecido que o aflige pela distanciação e falta do seu espaço íntimo de costume, e o isolamento interior, causado pelo modo pelo qual João se diferencia dos outros velhos, por caracterizá-los como "corpos sem mistério, [...] carcaças de hominídeos" (*ENT*, p. 37), isto é, por acusá-los de aceitarem passivamente a condição trágica da velhice e apresentarem-se alheios à vida. Ademais, o amante sofre a perda de um tempo de juventude, quando ainda é possível conjugar mutuamente corpo e mente e quando "não há morte" (*ENT*, p. 72). Em uma conversa travada com um Cristo sem pé nem cruz – à sua semelhança, já que é este o lugar de supremacia que ambiciona– que o velho guarda no lar de repouso, observamos a confissão da fonte da sua dor: "[...] estás aí despedaçado e não faz mal que te reconheça meu irmão. O sofrimento que te deram foi de fora, o teu corpo estava inteiro quando a coisa aconteceu. Mas o meu vem de dentro, não sei se vês a diferença. Não me violentaram o corpo, foi ele que se desagregou" (*ENT*, p. 73). O velho esclarece-nos então que a sua dor é maior não pelo seu definhamento físico, mas pela consciência de espírito ainda em extrema vitalidade que se confronta com o exíguo espaço de tempo que lhe resta. Não sendo o bastante, João entra em conflito com as mudanças temporais, a partir do lugar e do tempo a que lhe restam: "[...] não te quero

[81] As referências à obra serão feitas pela sigla *ENT* e pela página correspondente.

amar no tempo em que te lembro. Quero-te amar antes, muito antes. É quando o que é grande acontece" (*ENT*, p. 8). Entre um passado irretornável e um futuro inexistente, resta um presente também cruel pelo isolamento social e psicológico de João. Esse sofrimento condiz com o do amante barthesiano:

> O outro está ausente como referente, presente como alocutário. Dessa distorção singular, nasce uma espécie de presente insustentável; eu estou pinçado entre dois tempos, o tempo da referência e o tempo da alocução [...] Eu sei então o que é o presente, esse tempo difícil um puro espaço de angústia. (2010, p. 53)

Ter a certeza de que não é mais possível controlar a sua vida (isolamento promovido pela filha no lar de repouso) e nem sequer o seu corpo, é o testamento de que a morte é o futuro mais próximo e esta é a maior privação vista em suas palavras: "É duro morrer, querida" (*ENT*, p. 16). Como atesta Fernanda Irene Fonseca: "no rol das experiências-limite vividas intensamente pelo 'herói' vergiliano, a de João, o narrador de *Em nome da terra*, é a experiência-limite[82] da *desapropriação do corpo*, sob a dupla prova da amputação e da degradação física*"* (FONSECA, 1992, p. 142). Se a "história do homem é a da relação com o seu corpo" (*ENT*, p. 27), lidar com o abismo existente entre o seu corpo em estágio de deterioração – tanto pela mutilação sofrida como pelas marcas do tempo – e a sua mente ainda consciente e ativa é o enfrentamento que marca todo o romance. O próprio narrador diz-nos da angústia proveniente de seu estado: "Estamos presos às coisas, às pessoas, aos nossos hábitos e ódios e projectos e é preciso ir descolando disto e daquilo e isso é difícil" (*ENT*, p. 51).

Desse sentimento aflitivo de não pertencimento, da angústia pela ausência de conexão com o mundo – o que envolve principalmente o seu relacionamento com as pessoas –, do desespero diante do progresso irreprimível de nadificação, experiência culminante na morte, emerge a *palavra*. Num impulso de enfrentamento contra essas desapropriações irrefutáveis e esse presente decadente e esmagador, João põe-se a escrever. Este será o "pequeno truque" (*ENT*, p. 67) – denominação do próprio narrador – em busca de preencher os espaços vazios, e deslocamentos forçados que a velhice e

[82] O termo faz parte da temática vergiliana, como a própria Fernanda Irene Fonseca nos esclarece: "De um modo geral é sempre numa *situação-limite* de solidão e de angústia, esmagado pelo peso do passado e pela ausência de futuro, que o narrador-protagonista dos romances vergilianos procura, *voluntariamente*, recriar, possuir, compreender o passado" (Fonseca, 1992, p. 75).

suas circunstâncias lhe obrigam. Não é à toa que João escolhe para essa evocação do passado o gênero "carta",[83] pois, como afirma Eric Landowski,

> a partir do momento em que a distância real entre correspondentes se encontra sentida afetivamente como uma ausência, nada exclui que ela venha logo fazer às vezes, por si só, de conteúdo tópico principal das mensagens [...]: como se, enunciando-a e tematizando-a, a escrita pudesse preencher esse vazio que a motiva. (2002, p. 168)

Como podemos observar, por meio da escrita o ser humano pode realizar deslocamentos que não aliviam assim como não vencem a fatal "indesejada das gentes", mas permitem uma renovação vigorosa através das estratégias permitidas pela e na linguagem, que dando *outros* significados ao momento restante da vida – e lhe possibilitando *escrever* uma "verdade acima de um corpo que se apodrece" (*ENT*, p. 292). Nas palavras de João, fica evidente o único espaço que ainda pode percorrer e sobre o qual ainda poderá ter domínio: "na velhice já todo o real se esgotou, o que fica dele é a imaginação ou um divagar sem consistência, farrapos soltos à deriva" (*ENT*, p. 213). Escrever, portanto, significa para o velho a tentativa de resistir à dor e à solidão, de driblar o desânimo que a velhice acarreta, de transferir ao papel a chama viva do desejo – amoroso e vital – que o corpo desse amante ainda conserva, de impor – ainda que pela palavra – um poder sobre o corpo, de almejar o desejo de Permanência, de "vencer" a morte, lutando contra a mais natural das situações-limite: a velhice (cf. FONSECA, 1992, p. 104). Como afirma Luci Ruas, o velho João dedica-se e apega-se à escrita

> para purgar tudo o que de peso ainda lhe resta, para deixar um testemunho vivo do itinerário da vida humana, para gastar tudo o que há para ser gasto, despojando-se de todo o peso material, das mortes que vivencia ao longo da experiência de estar vivo, dos medos, das dúvidas, das angústias, para "estar bem", para reconhecer que "não te[m] mais nada e [é] contente". Na terra dos homens, no irredutível da nossa condição. (1994, p. 541)

É significativa, portanto, a escolha do gênero "carta" para a evocar, criar e recriar Mónica. Urge lembrar que estamos num espaço de escrita que traz um gênero essencialmente comunicativo, o epistolar, mas que aqui se constrói, pelas possibilidades

[83] O título previsto para o romance *Em nome da terra* era *Carta* (cf. RODRIGUES, 2000, p. 133), o que já aponta para a importância do gênero para a estrutura do romance, sobre o qual falaremos neste capítulo.

que a ficcionalização da carta permite, com a certeza da impossibilidade comunicativa. Todavia, é necessário lembrarmos que a carta é ainda o gênero textual que carrega o "toque" pessoal e carga emocional do escrevente e também onde o ausente se torna *presente* por sua centralidade no assunto da escrita. Assim, João migra de uma situação-limite para outra, já que, segundo Vergílio Ferreira, a carta é "a forma de comunicação mais direta que suporta uma larga margem de silêncio; porque ela é a forma mais concreta de diálogo que não anula inteiramente o monólogo." (1958, p. 9).[84] Da confrontação com o mundo, o narrador-missivista se posiciona em confrontação com o texto, num movimento em que o exercício da escrita possibilita a *presença* do outro, afinal, "falar de uma coisa é torná-la logo real" (*ENT*, p. 61). É da ausência do corpo feminino que o amante vai ao encontro do corpo do texto e do corpo-texto, conduzidos agora pela voz masculina que demonstra seu poder sobre a (re)criação do outro. Permanece assim o caráter mais tradicional da construção do gênero, pois já na Antiguidade, "para Sêneca, assim como para Cícero, a carta tem o poder de tornar presente a pessoa do destinatário" (TIN, 2005, p. 24). A escolha deste gênero, semelhante à escolha da escrita, também se coaduna com a busca de ultrapassagem dos limites temporais humanos, como as palavras de Andrée Rocha esclarecem: "Presença do dia-a-dia, não alcançará a carta, por ser datada, a intemporalidade das grandes criações? Depende. [...] Em arte, tende-se, pelo contrário, para uma aproximação do intemporal, em função da beleza ou da grandeza externas que se consegue exprimir" (1985, p. 16). Como podemos observar, no romance *Em nome da terra*, o intuito de tornar o outro *presente* pertence a uma amplitude maior que envolve a necessidade de construir a narrativa em que os questionamentos de ordem existencial estejam enlaçados ao desenvolvimento da escrita. De outro modo, em relação ainda a esse poder de presentificar, as palavras de Eric Landowski nos mostram que

[84] José Rodrigues de Paiva reconhece o espaço nuclear que o gênero epistolar ocupa na obra vergiliana: "O romancista, que se declara seduzido pelo "mistério que rodeia uma carta" (FERREIRA, 1985), cultivou intensamente a epistolografia em diferentes modos e funções: as cartas pessoais que ao longo da vida trocou com tantos interlocutores ou correspondentes, de que é exemplo um volume de correspondência publicada e de que há inúmeras referências nos registros do diário, as cartas criadas em romances e atribuídas às personagens nas suas inter-relações, a carta-ensaio, de que a *Carta ao futuro* é o exemplo, e a carta estruturadora de romance, que é o caso de *Em nome da terra*. A epistolografia ocupa um lugar importante entre os gêneros literários do ocidente, desde a função comunicativa e pessoal da carta até aos objetivos e dimensões do poético e do filosófico. Vergílio Ferreira valorizou essa tradição e inseriu-se nela." (Paiva, 2006, p. 133)

> [a carta pessoal, sentimental, entre íntimos], que procede [...] da vontade de abolir essa distância, conduz paradoxalmente a dizer a ausência, e duplamente: ao mesmo tempo narrativamente, tornando-a um dos temas explícitos, e tendencialmente dominantes, de narrativas nas quais o enunciador conta sua própria solidão, e discursivamente, pelo recurso aos procedimentos da enunciação enunciada: assim a "saudade" da religiosa portuguesa, sua "dor" só é dita para dizer que se está a dizê-la. Nesse caso, aquele que escreve "se escreve" (reflexivamente), primeiro para si mesmo, somente aumentando ainda mais o vazio da ausência que ele pretende preencher. (2002, p. 174)

Por um lado, a escrita se afirma e se reafirma como constante busca do inatingível e do impossível em sua amada, e, portanto, não faz mais do que reafirmar essa impossibilidade que é a comunicação amorosa e também a de atingir a inefabilidade da vida. Por outro lado, João nos demonstra que essa escrita não se desvaloriza, não se perde, nem evapora, mas é o espaço que permite presentificar não somente o outro, mas também possibilitar um momento de prazer àquele que escreve. Isabel Cristina Rodrigues, no artigo "*Cartas a Sandra* de Vergílio Ferreira: a encenação do diálogo epistolar" – outra obra de cartas amorosas também escritas por um homem, no caso, Paulo, a sua mulher morta, Sandra –, põe em diálogo os dois romances:

> acaba por se tornar claro que este diálogo monologante de aparência profundamente desamparada, que os narradores destes romances procuram estabelecer com as suas duas interlocutoras, é apenas um artifício retórico que facilita a expressão da emotividade de João e Paulo e que certamente não teria sido verbalizado se Mónica e Sandra não fossem exactamente o que são: destinatárias virtuais; este desamparo que caracteriza o texto epistolar em Vergílio Ferreira é, então, como está bem de ver, condição essencial para que esse mesmo texto se materialize. (1999, p. 5)

A ensaísta menciona a inversão profícua da função da carta, isto é, a de exprimir sem exigir resposta, tendo como foco o *dizer*, seja para exortar a dor, rememorar ou criar. Desse modo, podemos perceber que João se encanta com a escrita de sua própria carta que finda a função comunicativa a que banalmente se dedicaria e se volta para o seu processo. Por isso mesmo, o gênero epistolar na obra *Em nome da terra* prescinde de elementos estruturais da carta – como a datação e o seu caráter comunicativo – porque pretende focar no seu caráter essencial e persistentemente (e)vocativo à mulher amada, isto é, na potencialidade desse gênero como espaço de *presentificação pela e na palavra,* de espaço de encontro, da busca pela apreensão da carga emotiva e erótica da escritura. O gênero carta também carrega um espaço de intimidade necessário a esse velho sedento por momentos amorosos e cheios de ternura, e que por isso se isola no

momento da escrita, para criar um *momento para* e *com* Mónica: "Já vou, já vou. D. Felicidade espera à porta [...]. Mas que ela espere ainda, tenho tanto que te ver" (*ENT*, p. 33). Assim, importa menos o gênero epistolar em sua forma que a possibilidade de ser um espaço de "encontro", de comunhão. Curiosamente, tal característica já está presente no caráter "comunicativo" original da carta, como nos ensina Andrée Rocha:

> *Communicare* não implica apenas uma intenção noticiosa: significa ainda "pôr em comum", "comungar". Escreve-se, pois, ou não para *não estar só*, ou para *não deixar só*. Lição de fraternidade, em que as palavras substituem actos ou gestos, vale no plano afectivo como no plano espiritual, e participa, embrionária ou pujantemente, do mecanismo íntimo da literatura – dádiva generosa e apelo desesperado, ao mesmo tempo. (1985, p. 13)

Fernanda Irene Fonseca dialoga com o autor citado quando afirma que "sob a forte pressão do desejo de comunicar, a subjectividade alarga-se à *intersubjetividade*, a comunicação tenta ser comunhão com o Outro na escrita (e pela escrita)" (1992, p. 174). Não é a lamentação pela ausência da mulher que a "carta" de João protagoniza, mas como ele se "alimenta" dessa escrita de recordação e "reencontro", caráter que também já era defendido por Cícero, para quem "a carta se configura um substituto da comunicação oral e da presença física, a 'abertura' é a parte que prepara para o 'encontro', identificando e aproximando o remetente do destinatário" (CICERO *apud* TIN, 2005, p. 21).

Além disso, podemos pensar que insistir em um gênero de caráter essencialmente comunicativo para o seu desenvolvimento pelo avesso possa significar uma metáfora do relacionamento entre João e Mónica, calcado na incomunicabilidade, na falha e na incompletude humana e amorosa, uma vez que o modo de se relacionarem é exemplo singular da "distância que medeia fatalmente entre o *eu* e o *tu*" (GOULART, 1990, p. 94). Do mesmo modo, também a última tentativa de aproximação com a mulher amada novamente falharia em sua comunicação. Estamos diante de um romance sobre a fatal impossibilidade da comunicação amorosa, dado o abismo comunicacional levado ao extremo do caso de Mónica e João. Contudo, o desejo é ainda motor para a incessante e infindável busca pelo outro na tentativa de driblar a nossa condição entre a continuidade e a descontinuidade, como George Bataille melhor nos explicará no próximo capítulo.

Resgatar a identidade de si, reconfigurar o passado e aproveitar o poder de criar são possibilidades que a escrita desta carta permite a este homem para suportar o fim

degradante da vida. Em relação à centralidade da escrita para uma reafirmação do homem, Jorge Valentim nos esclarece: "É no fazer, no criar, no escrever a carta e o corpo, no escutar o corpo/oboé de Mónica e no escrutrar [...] o corpo, vasculhar até encontrar o que há dentro dele, que reside a sua possibilidade de superação e ascensão" (2010, p. 154). A palavra permite ao amante suspender o tempo para que a intensidade possibilite a extensão dele, e que essa vivência verticalizada do tempo amenize a terrível premência da morte próxima no tempo horizontal da vida. Tal tema percorre toda a obra vergiliana, mas em *Em nome da terra* parece atingir ao máximo a busca do ser humano de "vencer" o tempo e o corpo, ainda que se perceba que o único caminho seja a rendição: "Porque se deve ter amor ao nosso corpo, somos tão ingratos a ele" (*ENT*, p. 116).

Exercitar a escrita implica exercitar a "memória activa" que o sustenta vivo e o põe em movimento diante da derradeira limitação a que o corpo já se destina à revelia de sua mente sã. Assim, importa menos a destinação da escrita que o seu exercício porque se trata de um ato de cunho narcísico, que quer mais significar ao que escreve – expressando a "verbalização de uma vontade" (RODRIGUES, 1999, p. 8) – do que a quem escreve. João escreve menos para Mónica que escreve Mónica e também ele próprio se inscreve num discurso que busca ocupar o lugar dos vazios que a dor da ausência não mais suporta, o que foi sintetizado por suas próprias palavras: "Lembro-te, penso-me" (*ENT*, p. 291). Mais do que falar do outro, fala-se de como o outro o atinge no tempo presente da escrita da carta, isto é, fala-se de si. João não está apenas seduzido pela amada agora inatingível, intocável, mas também pela escritura que lhe dá o poder de aproximar, sentir, amá-la novamente, como ele mesmo afirma: "A felicidade não está no que acontece mas no que acontece em nós desse acontecer" (*ENT*, p. 83). Desse modo, justifica-se o caminho reflexivo da carta, e guarda-se pela palavra a tragédia e esplendor da história de um homem que imprime no ato da escrita o lapso vigoroso de uma vida aproximada do fim. João, num ato consciente e poderoso, busca soterrar o apaziguamento forçado do lar de repouso, dos distanciamentos com a família, da própria velhice enquanto esvaziamento de significação e com isso, ergue a palavra para preencher a si.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso.* Lisboa: Edições 70, 2010.

FERREIRA, Vergílio. *Em nome da terra.* Venda Nova: Bertrand, 1900.

_____. *Invocação ao meu corpo.*Venda Nova: Bertrand, 1978.

_____. *Carta ao Futuro.* Lisboa: Portugália, 1966.

FONSECA, Fernanda Irene da. *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra.* Coimbra: Almedina, 1992.

GOULART, Rosa Maria. *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira.* Venda Nova: Bertrand, 1990.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro:* ensaios de sociossemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROCHA, Andrée. *A epistolografia em Portugal.* Lisboa : Imprensa Nacional/Casa da Moeda, s/d.

RODRIGUES, Isabel Cristina. Cartas a Sandra de Vergílio Ferreira: a encenação do diálogo epistolar. In: *Veredas* – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, vol. 2, p. 223-232, 1999.

RUAS, Luci. *Vergílio Ferreira:* itinerário de uma paixão. 1994. 599 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.

TIN, Emerson (org.). *A arte de escrever cartas*: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam, Justo Lípsio. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2005.

VALENTIM, Jorge. Um concerto para oboé e uma ode ao corpo: música e ficção em Em nome da terra, de Vergílio Ferreira. In: *ContraCorrente:* revistas de estudos literários. Manaus: UEA Edições, v.1, n.1 2010. P. 145

ENTRE PARÓDIA E PARÁFRASE – HERÓIS SERTANEJOS EM CONSTRUÇÃO

Mariângela Monsores Furtado Capuano[85]

RESUMO:

O presente estudo visa a examinar as marcas da cultura medieval, especialmente a que se refere às novelas de cavalaria, na obra do escritor paraibano Ariano Suassuna. O trabalho centrar-se-á no livro publicado em 1971, o *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, considerado pelo autor como a sua "obra maior", procurando mostrar a releitura de traços da matéria cavaleiresca, principalmente, de *A Demanda do Santo Graal*, na sua estrutura e no desenho psicológico e moral dos personagens.

Além de outras evidências no texto, chama-nos a atenção a alusão direta à *Demanda do Santo Graal*, versão portuguesa de uma obra de muitas outras versões, que nos chegou trazida pelos colonizadores europeus. Trata-se do livro V do romance, intitulado a "Demanda do Sangral", protagonizado pelo jovem Sinésio – personagem comparável ao cavaleiro Galaaz.

O estudo investigará o processo de construção dos heróis do romance, ora considerados paródias, ora paráfrases dos heróis medievais. A imagem dos cavaleiros, por exemplo, não é apresentada com sua indumentária medieval, mas com armaduras de couro, chapéus e esporas, vestimentas típicas dos justiceiros sertanejos; além de ser o sertão o local onde é ambientada a aventura.

Podemos fazer algumas aproximações, mesmo que paródicas de alguns personagens do *Romance d'A Pedra do Reino* ao ideal cavaleiresco postulado por Ramon Llull em seu *Livro da Ordem de cavalaria*.

O livro de Ramon Llull servir-nos-á, pois, de subsídio para verificar que elementos o escritor paraibano utiliza, ou modifica, na construção de seus heróis sertanejos espelhados nos medievais. A análise permitirá, portanto, revelar que o autor nordestino valoriza a herança dos valores da Idade Média em sua cultura e o demonstra remodelando-os em seu romance.

Palavras-chave: Idade Média; Herói; Cultura; Paródia; Paráfrase

ABSTRACT:

The present study aims to look into the traces of medieval culture especially the one which refers to the chivalry novellas in the work of Ariano Suassuna, a Brazilian writer from Paraíba. The study focuses on the book published in 1971, the *Romance d'A Pedro do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, regarded by its author as his 'major work'. It seeks to show a rereading of traces related mainly to the chivalrous matter in *A Demanda do Santo Graal* concerning its structure and in the psychological and moral design of the characters.

In addition to other pieces of evidence throughout the text we have been drawn to the straight forward reference to *Demanda do Santo Graal*, a Portuguese version of one of the several other versions bought by the European colonizers. It is about the book V of the romance entitled "Demanda do Sangral" whose protagonist is the young Sinésio, a character comparable to the chevalier Galaaz.

The study will investigate the process of constructing the romance heroes either considered parodies or paraphrases of medieval heroes. The image of the chevaliers for example is not shown in their medieval

[85]Doutoranda em Literatura Comparada – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Uerj; professora do Colégio Pedro II.

garments but in leather armor, hats and spurs, typical garments of the vigilantes from the inland towns. Besides, the inland towns are the places where the adventure unfolds.
It is possible to relate however parodically some characters of Romance d'A Pedra do Reino with the chivalrous ideal postulated by Roman Llull in his book *Livro da Ordem de cavalaria*.
Ramon Llull's book will be drawn on so that we can verify which elements the Brazilian author uses or changes in constructing his inland heroes mirrored in the medieval ones. The analysis will therefore allow us to reveal that the northeastern author values the heritage of Middle Age values in his culture and proves it by remodeling them in his romance.

Key words: Middle Age; Hero; Culture; Parody; Paraphrase.

1. Introdução.

É inegável na obra do escritor paraibano Ariano Suassuna a forte presença da cultura medieval, especialmente no que se refere às novelas de cavalaria.

A obra desse escritor, escolhida para análise neste estudo, o *Romance d'A Pedra do Reino*, foi publicada em 1971 e apresenta uma releitura de traços da matéria cavaleiresca, principalmente, de *A Demanda do Santo Graal*, na sua estrutura e no desenho psicológico e moral dos personagens.

O estudo investigará o processo de construção dos heróis do romance que consideramos ora como paráfrases, ora como paródias dos heróis medievais. Destacamos dois personagens do romance do escritor paraibano que analisaremos conjuntamente com os personagens d'*A Demanda do Santo Graal*.

2. Heróis sertanejos em construção.

Há no romance de Suassuna, além de outras evidências, uma alusão direta à novela medieval no livro V do romance, intitulado a "Demanda do Sangral". Nesse episódio, o jovem Sinésio (personagem comparável ao cavaleiro Galaaz) reaparece numa "estranha cavalgada" que chega à cidade de Taperoá – local onde a história é ambientada – depois de ter sido considerado morto, com o objetivo de vingar a morte de seu pai.

As lendas do ciclo arturiano, tão difundidas no mundo ibérico medieval e, posteriormente, as lendas que envolveram o desaparecimento do rei português, D. Sebastião, em 1578, chegaram-nos através dos colonizadores e impregnaram-se no imaginário popular. Historicamente o povo sertanejo, vítima dos desmandos das autoridades locais e dos flagelos da seca, apegava-se a tudo que representasse redenção. Desse modo, explica-se o fato de ter havido vários movimentos messiânicos em algumas regiões do Brasil.

No *Romance d'A Pedra do Reino*, a figura do personagem Sinésio, cavaleiro que retorna misteriosamente à sua cidade, depois de considerado morto, como já foi dito anteriormente, pode-se associar à imagem do herói prometido que retorna à sua terra, de uma maneira miraculosa, para redimir o seu povo:

> Até aquele dia, ambos tinham como certa a morte de Sinésio. Agora, de repente, daquela maneira miraculosa, aparecia o Mancebo ressuscitado, para reivindicar seus direitos à herança e à vingança do Pai. Sim, porque essa era a opinião unânime do Povo: chegara o justiceiro, o vingador esperado (SUASSUNA, 2006, p.594).

A figura de Sinésio é, pois, aproximada à figura do herói tradicional. Ele é o esperado, o prometido, aquele que virá vingar e salvar o povo da opressão e da miséria em que se encontra, revivendo o mito presente em várias culturas e que aqui também é reproduzido. Dessa forma, sua imagem aproxima-se da figura de D. Sebastião, o rei português desaparecido. A representação do rei prometido é recorrente nas lendas que circularam na Europa medieval. Segundo Adriana Zierer, por volta do século VI, "[...] os bretões passaram a difundir as histórias sobre a existência de um rei perfeito, Artur, que um dia retornaria da Ilha de Avalon e retomaria o controle da Bretanha, expulsando os invasores. Foi assim que surgiu o mito arturiano" (ZIERER, 2002, p.47).

Em Portugal, séculos depois, a figura histórica de D. Sebastião desaparece numa batalha deixando o reino acéfalo. Lendas sobre o retorno do rei desaparecido povoaram o imaginário lusitano sendo, portanto, uma provável revivificação do mito arturiano.

O relato a respeito do rei Artur foi muito difundido em Portugal já no reinado de D. Afonso III (1248-1279). Nessa época, a Matéria da Bretanha circulou intensamente em terras portuguesas, e as imagens veiculadas pela literatura arturiana sobre o rei-justo e guerreiro foram associadas à figura do rei D. Afonso III (ZIERER, 2004, p.143).

Na obra de Ariano Suassuna, o narrador-personagem do romance nos revela o seu projeto de construção dos personagens-heróis, visivelmente calcado no modelo dos antigos cronistas. Partindo da estratégia de criação colhida das crônicas dirigidas aos reis portugueses, o narrador-personagem de Suassuna revela-nos o projeto de construção da história de sua família:

> Para narrar essa história, valer-me-ei o mais que possa das palavras de geniais escritores brasileiros, como o Comendador Francisco Benício das Chagas, o Doutor Pereira da Costa e o Doutor Antônio Áttico de Souza Leite, todos eles Acadêmicos ou consagrados e, portanto, indiscutíveis: assim, ninguém poderá dizer que estou mentindo por mania de grandeza e querendo

> sentar de novo um Ferreira-Quaderna, eu, no trono do Brasil, pretendido também - mas sem fundamento! - pelos impostores da Casa de Bragança. Faço isso também porque assim, nas palavras dos outros, fica mais provado que a história da minha família é uma verdadeira Epopéia, escrita segundo a receita do Retórico e gramático de Dom Pedro II, o Doutor Amorim Carvalho: uma história épica, com Cavaleiros armados e montados a cavalo, com degolações e combates sangrentos, cercos ilustres, quedas de tronos, coroas e outras monarquias - o que sempre me entusiasmou, por motivos políticos e literários que logo esclarecerei (SUASSUNA, 2006, p.63).

Podemos perceber neste trecho um recurso retórico postulado por Aristóteles em sua *Arte Retórica*. Trata-se da estratégia de referendar o discurso pautando-se em autoridades no assunto como forma de corroborar as ideias apresentadas.

Em vários momentos no romance de Suassuna, o narrador-personagem faz questão de deixar claro que tudo o que diz está fundamentado e que, por isso, é digno de confiança. Ele, inclusive, se diz consciente de que, ao contar a história, deve-se valorizar o que pode ser visto como elevado, provavelmente, como fizeram os próprios autores medievais ou mesmo os clássicos.

Com relação ao processo de construção dos heróis no romance, de acordo com o livro *O que é herói*, de Martin Cezar Feijó, o indivíduo que se destaca, que é superdotado, valente e diferente da média dos homens é considerado herói. Tal conceito surgiu na Grécia e está relacionado à construção mítica.

Como o mito corresponde às crenças de um povo, de uma comunidade, de uma coletividade, torna-se assim, a "verdade" desse povo. "[...] um mito sobrevive num povo não porque lhe explique a sua realidade, mas por refletir um aspecto real desse mesmo povo e até de todos nós: *os mitos refletem sempre um medo de mudança*" (FEIJÓ, 1984, p. 12-13).

Partindo dessa conceituação de mito e de herói, podem-se fazer algumas aproximações de personagens do *Romance d'A Pedra do Reino* ao ideal cavaleiresco postulado por Ramon Llull em seu *Livro da Ordem de cavalaria*.

Sabe-se que o escritor catalão, já no século XIII, desejava reforçar os ideais da cavalaria que, àquela altura, estavam perdidos. Seu livro tinha como propósito maior não só resgatar tal ordem, transmutada em vícios abomináveis, como o do perjúrio e da luxúria, mas também recuperar o povo cristão, as ovelhas desgarradas do rebanho.

Dessa forma, o livro procura fixar quais seriam as virtudes obrigatórias a um verdadeiro cavaleiro, bem como todos os seus deveres para com seu senhor e seu povo. Para Llull,

> [...] as maiores missões do Cavaleiro são: pacificar os homens, manter e defender o cristianismo e vencer os infiéis. A cavalaria deveria estar a serviço da fé cristã. Para tanto, o Cavaleiro deveria imbuir-se dos mais nobres ideais, pois esta era uma missão divina, e só os puros de coração deveriam ter acesso a ela (COSTA in: LLULL, 2000, p. XXVI-XXVII).

O cavaleiro perfeito, na concepção de Ramon Llull, é aquele que se assemelha a um religioso, não sendo necessariamente um deles. O cavaleiro deve ser, preferencialmente, nobre e rico. Sendo assim, poderá obter todo o armamento necessário ao seu ofício; oferecer uma festa, na ocasião de sua sagração; bem como dar presentes aos seus convidados, etc.

No *Romance d'A Pedra do Reino,* o personagem Sinésio pode parecer, num primeiro momento, uma espécie de "paráfrase" do herói-cavaleiro aos moldes medievais, enquanto outros, bem ao gosto suassuniano, constituem-se, de fato, em "paródias" do ideal cavaleiresco.

Sinésio, personagem que guarda muitas das características do ideal medieval de cavaleiro, é belo, jovem e é também uma figura enigmática. Já no início da história, o narrador faz menção a sua "misteriosa" aparição. Depois de ter sido considerado morto, reaparece, enigmaticamente, numa "estranha cavalgada" que chega a Taperoá, cidade onde se descortina toda a trama. No romance a sua aparição é descrita assim:

> [...] estávamos às vésperas da Revolução Comunista de 1935. Ora, Sinésio concentrara em torno dele, durante todos aqueles anos, as esperanças de justiça da ralé sertaneja, [...]. O Povo nunca perdera a fé na sua volta, quando ele, ressurreto, realizaria a Restauração, ou instauração de não sei que *Reino*, um Reino sertanejo no qual os proprietários seriam devorados por dragões e todos os Pobres, aleijados, cegos, infelizes e doentes ficariam de repente poderosos, perfeitos, venturosos, belos e imortais. Por isso, naquele Sábado, com a chegada epopéica do Rapaz-do-Cavalo-Branco, as duas idéias logo se juntavam num boato só. Sinésio viera para instaurar o Reino, [...] (SUASSUNA, 2006, p. 422).

Na descrição apresentada, percebe-se a nítida relação entre a figura de Sinésio e Galaaz, bem como com a figura do rei português, D. Sebastião, desaparecido na batalha de Alcácer-Quibir em 1578.

Sinésio, além das marcas do salvador prometido, guarda as qualidades de bom cavaleiro. Isto porque, segundo o que nos ensina *O livro da Ordem da Cavalaria*, há determinadas virtudes que devem ser observadas pelos jovens que serão sagrados cavaleiros.

> Guarda, escudeiro, que farás se abraçares a ordem de cavalaria; porque se és cavaleiro, tu recebes a honra e a servidão que se convém aos amigos de cavalaria. Porque quanto mais nobres princípios tens, mais obrigado a ser bom e agradar a Deus e às gentes; e se és vil, tu serás o maior inimigo de cavalaria, e mais contrário a seus princípios e sua honra (LLULL, 2000, p.17).

No romance, a descrição de Sinésio, o Rapaz-do-Cavalo-Branco, inicia-se assim: "Tinha cerca de vinte e cinco anos. Não era simplesmente um rapaz: era um mancebo. Mais do que isso: era um Donzel E tem gente, aí pela rua, que, ainda hoje, garante que naquele tempo ele chegava, mesmo, a ser um donzelo. [...] (SUASSUNA, 2006, p. 45)." Note-se que, além de jovem, ele era puro, casto, condição e qualidade preconizadas no *Livro da Ordem de Cavalaria* para a sagração de um cavaleiro.

É evidente a intertextualidade entre o personagem Sinésio e os cavaleiros de *A Demanda do Santo Graal*; no entanto, o objetivo do escritor não é recriar um personagem medieval, o que seria um anacronismo emprobrecedor, mas apontar como a matriz ibérica é aqui revivificada. A existência de um personagem como Sinésio no texto reforça a presença do substrato medieval na cultura sertaneja, resultado de uma mescla com outras lendas e mitos que formaram o nosso imaginário popular.

O personagem Sinésio, por um lado, assemelha-se ao herói epopeico, na medida em que é a reprodução de uma tradição; por outro, rompe com a estrutura epopeica, uma vez que o que o move é o desejo pessoal de vingar o pai e recuperar o tesouro deixado por ele. Neste momento, deixa de contar uma experiência coletiva para narrar algo que é individual, distanciando-se do modelo de grande herói épico.

Retomando a ideia apresentada neste trabalho a respeito dos personagens que são espécies de paráfrases do modelo de herói medieval e de outros que são paródias deste mesmo modelo, levantaremos algumas questões acerca do narrador-protagonista Pedro Dinis Ferreira-Quaderna.

No texto de abertura do romance, a escritora Rachel de Queirós nos informa que o próprio autor lhe dissera que escrevia um "romance picaresco". No entanto, ao iniciar uma discussão a respeito do picaresco na obra, faz uma afirmação que serve como ponto de partida para a presente reflexão:

> Pode ser que a ideia de Suassuna, ao começar a escrever, fosse apenas fazer um romance divertido, usando aquela sua sábia dosagem de elementos literários, propriamente ditos, e elementos populares, baseado sobretudo no folclore local e nos versos dos cantadores, tendo como tema central os sucessos trágicos da Pedra Bonita. E aí, quem sabe, o santo apanhou o autor de surpresa, e baixou sobre ele de repente, e se apoderou do seu pulso e lhe ditou essa estranhíssima epopeia calcada nos sonhos, nas loucuras, nas

> aventuras e desventuras e nas alucinações genealógicas do Cronista-Fidalgo, Rapsodo-Acadêmico e Poeta-Escrivão D. Pedro Dinis Ferreira-Quaderna (QUEIRÓS in: SUASSUNA, 2006, p. 15).

É, pois, com base nos sonhos e alucinações do narrador-personagem que essa estranha história se desenrola. O desejo que move o narrador é o de resgatar um passado e transformar o que nada tem de exuberante em algo glorioso. Para isso, através do seu gênio inventivo e das leituras que faz dos repentes e modas de viola que ouvia desde a infância; das histórias "bandeirosas e cavalarianas" que ouvia sobre os Quadernas; das aulas a que assistiu no seminário; das conversas que travava com seus mestres; dos livros que lia na biblioteca da cidade da qual era guardião, tudo isso "infeccionou" seu sangue e lhe deu ganas de resgatar para si o título de herdeiro da verdadeira coroa do Brasil.

No entanto, pressupõe-se que um herói verdadeiro, digno de ocupar o trono do Brasil, deveria ser valente, puro e fiel ao seu povo, qualidades não verificáveis em Pedro Dinis Quaderna. O que de fato se verifica é que o personagem desejava a "honra" de seus antepassados para gozar das benesses da realeza. Não desejava libertar nem redimir ninguém. É o que se pode comprovar com o trecho a seguir:

> Sonhava em me tornar, também, um dia Rei e Cavaleiro, como meu bisavô. Não para degolar os outros, mas para conquistar Rosa e sete Princesas, queimando sete coivaras e abrindo, ainda, a broca dos cercados dos outros, pelo direito real de "dispensar" todas as donzelas do Reino em sua primeira noite de casadas (SUASSUNA, 2006, p.100).

O procedimento narrativo adotado no romance é fundamental para a construção do personagem Quaderna. Ele é o narrador das suas aventuras e desventuras, à moda do pícaro que narra sem intermediações. Dessa forma, o romance que o protagonista escreve nada mais é que uma narrativa confessional na qual o narrador-personagem traça às claras o seu próprio perfil.

Quaderna, apesar de não apresentar as características que o definam como um pícaro, em vários momentos age como tal, na medida em que é um "protagonista solitário e socialmente desamparado" (CARDOSO, 2010, p.288). É o personagem que tem um objetivo, luta e segue solitário em seus desígnios.

Várias são as marcas que evidenciam o projeto de Pedro Dinis Quaderna de tornar-se, por meio da literatura, o gênio da raça e o rei do Brasil. Para isso, confessa o que fará para predispor-lhe favoravelmente os ânimos dos seus interlocutores: ajustar a matéria original, destituída de qualquer grandiosidade, para que a mesma seja poética.

O personagem quer ser rei, contudo não deseja para si a sina dos seus antepassados – todos os "reis" de sua família tinham sido degolados. Preferia ser "um covarde vivo a ser um Rei Degolado" (SUASSUNA, 2006, p. 105).

O personagem desejava erguer um castelo, porém isso só seria possível se ele se tornasse um cantador – através da ficção poderia ser ou fazer o que quisesse. Como Quixote, por meio de sua "loucura", ergueria o seu mundo. Quixote vivia numa realidade imaginária, já Quaderna tem consciência de que, para ser o que deseja, precisa viver esse tipo de realidade. Sabe que somente no mundo da fantasia poderia ser rei e ser proclamado o gênio da raça. É o que se pode comprovar por meio da citação a seguir:

> [...] os cantadores, assim como faziam Fortalezas para os Cangaceiros, construíam também, com palavras e a golpes de versos, Castelos para eles próprios, uns lugares pedregosos, belos, inacessíveis, amuralhados, onde os donos se instalavam orgulhosamente, coroando-se Reis, e que os outros cantadores, nos desafios, tinham obrigação de assediar, tentando destruí-los palmo a palmo, à força de audácia e de fogo poético. Os Castelos dos poetas e Cantadores chamavam-se, também, indiferentemente, Fortalezas, Marcos e Obras.
> Foi um grande momento em minha vida. Era a solução para o beco sem saída em que me via! Era me tornando Cantador que eu poderia reerguer, na pedra do Verso, o Castelo do meu Reino, reinstalando os Quadernas no Trono do Brasil, sem arriscar a garganta e sem me meter em cavalarias, para as quais não tinha tempo nem disposição, montando mal como monto e atirando pior ainda! (SUASSUNA, 2006, p. 106-107).

No capítulo do romance, intitulado "O sonho do castelo verdadeiro", o protagonista revela o desejo, como ele mesmo afirma, reprimido pela covardia, de "reconquistar o castelo real, o da Pedra do Reino". A seguir, destacamos o trecho no qual o protagonista revela a sua real intenção:

> Era um sonho grandioso, um sonho à altura da estirpe dos Quadernas. No fundo, porém, lá bem longe e bem dentro do meu sangue, reprimido pela covardia, vigiava ainda o desejo de reconquistar o Castelo real, o da Pedra do Reino. Não o de erguer um Castelo poético, como o dos Cantadores; mas o de ir ao Pajeú e retomar, a patas de cavalo, pontas de punhal e tiros de rifle, o Castelo de pedra que era meu e que os Pereiras tinham conquistado. Só assim eu poderia ser, também, Rei do Sertão, como Jesuíno Brilhante e meu bisavô. Só assim eu seria de fato, o Cavaleiro que, encarnando o Brasil, seria estimado e honrado pelos amigos, temido pelos inimigos e amado pelas mulheres [...] (SUASSUNA, 2006, p. 116).

Quaderna deseja ser rei-cavaleiro para usufruir das benesses do título; no entanto, seus ideais não se assemelham àqueles pertencentes ao verdadeiro cavaleiro, idealizado por Ramón Llull. Alguém que deseja abraçar a ordem da cavalaria precisa ter

nobreza de caráter e, principalmente, coragem. Tais virtudes não são verificadas no personagem.

Para se sagrar cavaleiro e ganhar as honrarias que a posição demanda, o aspirante precisa passar por um rito iniciático, o que poderia ser uma caçada ou uma aventura.

Segundo o *Livro da ordem de cavalaria*,

> O cavaleiro deve cavalgar, justar, lançar a távola, andar com armas, torneios, fazer távolas redondas, esgrimir, caçar cervos, ursos, javalis, leões, e as outras coisas semelhantes a estas que são ofício de cavaleiro; pois por todas essas coisas se acostumam os cavaleiros a feitos de armas e a manter a Ordem de Cavalaria. (LLULL, 2000, p.29).

Observando a citação apresentada, reconhecemos que o protagonista do *Romance d'A Pedra do Reino* decididamente não se encaixa na categoria do cavaleiro postulada por Llull. O personagem vive caçadas, anda com armas; todavia todos os seus êxitos são forjados e burlados. O próprio personagem confessa que, em termos de cavalaria, ele é um fracasso, ainda que não seja essa a imagem que transparece aos demais. O narrador admite ser um exímio prosador, pois em conversas e assuntos de todo tipo era quase imbatível, no entanto, em valentias e força era o pior.

No trecho a seguir, o protagonista admite que a imagem que transparece aos demais não corresponde à realidade:

> [...] só mesmo as pessoas mais chegadas a mim, como Malaquias, é que conheciam a verdadeira versão de certos acontecimentos lendários que me tinham envolvido. E como todas essas pessoas me estimassem, elogiavam e ampliavam minhas façanhas involuntárias, na maioria dos casos até cômicas, para quem as conhecia em seu acontecido verdadeiro. Acresce que, perante Malaquias e as pessoas de sua roda, eu era respeitado exatamente por aquilo que, para mim, era uma fonte de humilhação – a charada, o *folheto* e tudo o mais que se ligava à minha literatura de homem Acadêmico. Já entre os outros literatos de Taperoá, gente incapaz de disparar um tiro, minha reputação era meio de Cangaceiro, caçador e Cavaleiro. De modo que assim, aos trancos e barrancos, o plano que eu traçara ia dando certo, para brilho da minha imagem real de honra e para grande regozijo de Tia Filipa (SUASSUNA, 2006, p. 123-124).

Segundo Maria Inês Cardoso, "o movimento do herói dos livros de cavalaria é sempre ascendente, contrariamente ao movimento do personagem do romance picaresco, que é moralmente descendente" (CARDOSO, 2010, p. 444). Isso se comprova pelas inúmeras simulações que o protagonista pratica com o intuito de forjar a imagem de valente e de exímio caçador. Diante de seus companheiros, os acasos que

ocorrem, como o de acertar casualmente um pássaro, uma cobra e até mesmo uma onça, conferem ao narrador a honra de destemido e de hábil no gatilho. Há, portanto, a inabilidade e o uso da mentira como artimanha contrastando com a real habilidade dos heróis cavaleiros (CARDOSO, 2010, p.444).

O desejo mais forte de Quaderna é o de tornar-se um cavaleiro, a despeito do título de comendador que Dr. Pedro Gouveia lhe confere. É o que se comprova com a citação a seguir:

> [...] Doutor: mesmo que o senhor me dê esse direito, eu não quero ser Comendador, não. Prefiro ser Cavaleiro!
> -"Deixe de ser burro, Quaderna!" – falou Samuel. – "O título de Comendador é muito mais importante!"
> -"Mas o de cavaleiro é muito mais bonito!" – teimei. – "Sempre desejei ser declarado oficialmente, episcopalmente, regiamente, Cavaleiro, e minha oportunidade é essa: não quero ser Comendador não, quero é ser Cavaleiro!" (SUASSUNA, 2006, p. 670).

Tal desejo é ratificado no final da narrativa quando em sonho o personagem vive o momento em que o Arcebispo da Paraíba o sagra Rei-Cavaleiro. É coroado "Rei da Távola Redonda da Literatura do Brasil" (SUASSUNA, 2006, p. 741).

Quaderna, o Rei-Cavaleiro, empreende uma demanda semelhante a que os cavaleiros da Távola Redonda empreenderam. Enquanto os servidores de Artur buscavam o Graal – relíquia sagrada, cuja posse propiciava gozos inefáveis àqueles que a possuíam, além da possibilidade da vida eterna (MONGELLI, 1992, p.57) –, o personagem Quaderna empreende a sua demanda pela epopeia do povo sertanejo a qual lhe conferiria o título máximo de gênio da raça. Tal prerrogativa ensejar-lhe-ia "gozos inefáveis" e, sobretudo, a eternização conferida aos gênios literários como Homero, Camões, Cervantes.

A consagração se dá quando, ainda em seus devaneios, no momento de sua coroação, todos os condes e fidalgos cantavam os versos do vate paraibano Antônio da Cruz Cordeiro Júnior:

> *De onde vem esse Bardo Peregrino /e esse Canto de fogo e do Divino,/de Arcanjos, pedra e Luz?/Ante o Gênio da Raça o Povo anseia /e a grande Pátria sua Voz alteia /pois o Gênio reluz!/Ó Quaderna, perdoa! Esse delírio/ quer dizer que teu Genio, aí do Empíreo/adeja sobre nós!/Perdoa, ó Rei, se aqui, aos pés do Trono,/Viemos teu Sonho, e a Visão e o Sono/quebrar com rude Voz!/É que, da Turba brilhante,/Teu Vulto se destacou:/Muito acima e muito adiante /Como um Gavião plainou./No voo de Fogo altaneiro /É o Gavião Brasileiro /Que mais alto se elevou./Subiu, subiu e seu Grito /Foi sagrado no infinito /Onde o Sol o consagrou! (*SUASSUNA, 2006, p. 742).

Como não poderia deixar de ser, o próprio Quaderna revela que precisou inserir algumas alterações no texto original para que atendesse perfeitamente a seus objetivos.

3. Considerações finais.

O estudo que se pretendeu fazer dos personagens do *Romance d'A Pedra do Reino* teve como fim apontar a presença marcante das novelas de cavalaria na obra, uma vez que diversos motivos presentes nesse gênero medieval são pelo viés da ironia e do grotesco evidenciados no texto em questão.

O narrador-protagonista do romance de Suassuna, conhecedor de todos os índices pertencentes ao universo cavaleiresco, engendra histórias, forja estirpes e valoriza o que não tem valor com o objetivo de elevar a história de sua ascendência à realeza.

O presente trabalho deteve-se apenas em dois personagens do romance: o Rapaz-do-Cavalo-Branco, Sinésio e o narrador-protagonista, Pedro Dinis Quaderna. Tais personagens seriam uma espécie de paráfrase ou de paródia dos cavaleiros medievais, inspirados em especial nos cavaleiros presentes n'*A Demanda do Santo Graal*.

O que se percebeu foi que os ideais da cavalaria verificáveis na novela medieval podem ser, grosso modo, atribuídos ao personagem Sinésio, o qual possui dentro da narrativa de Suassuna certa importância. No entanto, essa importância em nada ofusca o protagonismo de Quaderna. Segundo Maria Inês Cardoso, Sinésio é um personagem plano como os da novela medieval. No romance, pouco fala, possui índole pacífica e age como uma espécie de títere passivamente arrastado para um destino que não escolheu (CARDOSO, 2010, p.440). Já Quaderna, confesso pretendente ao título de Rei-Cavaleiro, não possui as qualidades para tal, porém, cria para si "o perfil convencional dos heróis cavaleirescos" (CARDOSO, 2010, p.440) por meio de arranjos e trapaças. Desta maneira, concluímos que tal personagem é uma espécie de paródia do herói cavaleiro. É um personagem complexo, na medida em que nos revela tanto seus aspectos positivos quanto os negativos. Os seus defeitos – vileza, covardia, ociosidade – para nós, leitores, são contrabalançados por sua esperteza e obstinação.

O personagem empreende uma demanda: escrever a obra máxima da raça brasileira. Somente ele, como Galaaz, é capaz de chegar ao objetivo. Nenhum de seus companheiros, Samuel ou Clemente, poderiam chegar à escrita de tal obra, visto que

representavam extremos opostos entre si. Apenas Quaderna reuniria os ingredientes básicos para a confecção da obra da raça brasileira: a formação intelectual, fruto da influência dos folhetos, dos cantadores, das lições filosóficas de extrema direita de Samuel e de extrema esquerda de Clemente, bem como dos livros e almanaques charadísticos. Não obstante, o personagem sertanejo difere-se de Galaaz pela falta de pureza e pela covardia, atributos imperdoáveis aos verdadeiros cavaleiros.

Sem dúvida, o *Romance d'A Pedra do Reino* é uma obra monumental que estabelece um diálogo profundo com a tradição literária ocidental. Através da ironia e do grotesco as discussões engendradas nos revelam que as grandes obras que marcaram a literatura no ocidente estão ali presentes, e que a presença das novelas de cavalaria na obra é a mais marcante de suas vertentes.

4. Referências bibliográficas.

CARDOSO, Maria Inês Pinheiro. *Cavalaria e Picaresca no "Romance d'A Pedra do Reino" de Ariano Suassuna*.Tese (Doutorado em Literatura Hispânica). São Paulo, 2010.

FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LLULL, Ramón. *O livro da ordem de cavalaria*. Tradução, apresentação e notas: Ricardo da Costa. São Paulo: Editora Giordano, 2000.

MOISÉS, MASSAUD. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2011.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros, MALEVAL, Maria do Amparo, FRATESCHI, Yara Vieira. Direção Massaud Moisés. *A Literatura portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1992.

NUNES, Irene Freire. *A Demanda do Santo Graal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2006.

ZIERER, Adriana. "Artur nas fontes ibéricas medievais II: Libro de las Genereciones e nobiliário do conde D. Pedro" In: BRATHAIR. *Revista de estudos Celtas e Germânicos*, ano 4 (2), Segundo Semestre de 2004, p: 142-158. Disponível em: <http://www.brathair.cjb.net> Acesso em: 20 set 2012.

____. "Artur: de Guerreiro a Rei Cristão nas Fontes Medievais Latinas e Célticas". In: BRATHAIR. *Revista de estudos Celtas e Germânicos*, Ano 2 (1), Primeiro Semestre de 2002, p: 40-54. Disponível em: < http://www.brathair.cjb.net > Acesso em: 20 set. 2012.

MEMÓRIA E TRADIÇÃO DO CONTAR

NA EXPERIÊNCIA E NA PERMANÊNCIA NEORREALISTA

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter[86]

RESUMO: Este trabalho investiga e analisa estratégias narrativas e escolhas estéticas que reafirmam o exercício do narrador tradicional resgatado pela narrativa neorrealista e por uma certa narrativa contemporânea portuguesa em que permanece como *ruína* o desejo de subversão da realidade através da aprendizagem de uma visão desalienada do sujeito e do outro, em uma prática literária fundada na coletividade e na partilha do saber.

Palavras-Chave: Neorrealismo; Literatura Contemporânea; Oralidade; Tradição; Estratégias narrativas.

ABSTRACT: This paper investigates and analyzes narrative strategies and aesthetic choices that reaffirm the exercise of traditional narrator rescued by neo-realist narrative and a certain Portuguese contemporary narrative that stands, as a "ruin", the desire of subversion of reality through learning a desalienada view of the subject and the other, in a literary practice founded on community and sharing of knowledge.

Keywords: Neorealism; Contemporary Literature; Orality; Tradition; Strategies narratives.

> *A velha Totonha de quando em vez batia no engenho. E era um acontecimento para a meninada. Ela vivia de contar histórias de Trancoso. Pequenina e toda engelhada, ao leve que uma ventania poderia carregá-la, andava léguas e léguas a pé, de engenho a engenho, como uma edição viva das Mil e uma noites. Que talento ela possuía para contar as suas histórias, com um jeito admirável de falar em nome de todos os personagens! (...)*
>
> *Depois sinhá Totonha saía para outros engenhos, e eu ficava esperando pelo dia em que ela voltasse, com as suas histórias sempre novas para mim. Porque ela possuía um pedaço de gênio que não envelhece.*
>
> [José Lins do Rego – *Menino de Engenho*]

[86] Professora Efetiva do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ).

Escolho começar com uma citação retirada de *Menino de Engenho*, romance de José Lins do Rego, por acreditar sempre na fértil possibilidade de diálogo entre o romance de 30 brasileiro e o neorrealismo português. Ambas as gerações investiram no compromisso da arte com o humano, na denúncia de uma realidade que precisava ser modificada e na valorização estética de uma ética social. Esse engajamento literário que se assume muito próximo do homem comum, apresentado na sua vivência cotidiana ou em sua luta diária pela sobrevivência, acaba por fazer incorporar ao texto literário mais erudito um gosto, uma valorização e mesmo um resgate da cultura popular tradicional, nas suas mais diversas manifestações. A velha Totonha de José Lins do Rego é exatamente um exemplo dessa tradição, este pedaço vivo de memória popular resgatado por uma arte que sabe que a verdadeira narrativa, como Walter Benjamin lembrou, "se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas" (BENJAMIN, 1994, p. 204), por isso, para o menino Carlos, narrador do romance, havia a certeza de que "ela possuía um pedaço de gênio que não envelhece", capaz de sempre lhe provocar o encantamento.

Ao dar relevo ao quotidiano de homens comuns na sua simplicidade, os autores neorrealistas portugueses – e também os brasileiros, como se viu – procuraram incorporar criativamente em sua arte literária as narrativas orais da tradição popular, como uma espécie de "enraizamento telúrico", como apontou o crítico Vítor Viçoso (2011, p. 93). Assim, seus textos não só revelam a presença do tipo de narrador tradicional popular e da figura do contador de histórias, representante vivo da memória de um povo com o seu saber de experiências feito, mas também outras figuras do imaginário popular ou mesmo tipicamente portuguesas em suas caracterizações, e, sobretudo, uma estrutura textual próxima do contar oral, com o seu tom popular, suas repetições, a plasticidade de suas descrições, para aproximar o leitor ao relato[87], sua relação com o cotidiano, seu discurso de intenção educativa, que inclui e também

[87] Assim como faria a Velha Totonha de *Menino de Engenho*, sobre a qual diria o menino Carlos, seu narrador: "na voz plástica da velha, a tragédia parecia a dois passos de nós. Ficava arrepiado com esse canto soturno." (p. 83)

perverte provérbios, conselhos, ensinamentos populares, sua mensagem ética ou moral, suas histórias interpoladas à suposta narração principal, com o intuito de fazer o leitor raciocinar, e sua estrutura aberta, apostando no outro como aquele que precisará completar as lacunas propositalmente deixadas por uma arte que não deseja apenas informar mas "suscitar espanto e reflexão" (BENJAMIN, 1994, p. 204).

Assim, com base em um instrumental teórico fundamentado na crítica de Walter Benjamin, este trabalho visa à investigação do resgate da experiência do contar tradicional pela narrativa neorrealista e por uma certa literatura contemporânea que mantém como intrínseca *ruína* (em termos claramente benjaminianos) o desejo de subversão da realidade através da aprendizagem de uma visão desalienada do sujeito e do outro, que o Neorrealismo, como exercício literário, colocou em prática. Escolheu-se como *corpus* de análise poemas e contos de Manuel da Fonseca, autor tradicionalmente associado ao exercício estético neorrealista, e o romance *Levantado do Chão*, de José Saramago, autor contemporâneo[88]. Dessa forma, pretende-se a análise de estratégias narrativas e de escolhas estéticas que reafirmam o exercício do narrador tradicional - aquele que segundo Walter Benjamin encontrava-se em vias de extinção com o surgimento do romance no período moderno.

Toda a obra neorrealista de Manuel da Fonseca parece nascer de uma preocupação absoluta com o humano, esses homens a quem dedica o benefício de uma voz que lhes assegure a documentação de suas vidas aprisionadas em uma realidade social cerceadora. Ao voltar-se para os pequenos grandes "heróis" da província portuguesa - camponeses, vagabundos, malteses, loucos, bêbados, mendigos -, escolhe fazê-lo através de um estilo mais conversante e popular, pelo uso de um estilo meio cantante, e também pela apresentação de metáforas e símbolos ligados ao cotidiano rural. O resgate da tradição oral, certamente mais compatível com a vida dos homens e mulheres simples que sua arte dá a conhecer, pode ser percebido através da recorrência de personagens que resgatam a figura dos contadores de histórias, em volta dos quais crianças e adultos se reúnem para ouvir histórias, ou da presença de personagens desejantes de as ouvir – como, por exemplo, nos contos "Aldeia Nova", "A Torre da Má

[88] Poderiam ser analisados outros autores representativos no Neorrealismo português, como Alves Redol ou Carlos de Oliveira, mas para os limites deste artigo optamos pela leitura de Manuel da Fonseca.

Hora" e "Sete-estrelo", de *Aldeia Nova*. É digno de nota o poema "Canção de maltês", que, em estrutura de cantiga popular com suas redondilhas maiores, resgata, na figura do maltês errante - que pede abrigo ao lavrador e à beira da lareira paga a hospitalidade recebida com a melhor história contada à filha de seu anfitrião - o tipo de narrador que Walter Benjamin exemplificaria com a figura do *narrador marinheiro comerciante*, aquele que vem de longe, de quem se sabe que "quem viaja tem muito o que contar"(BENJAMIN, 1994, p. 198). O maltês da Canção de Manuel da Fonseca não é marinheiro nem comerciante, mas é um andarilho deserdado, que, com a sua manta rasgada e seu fato de maltês pode encantar sua platéia e dizer: "paguei com a melhor história/ da minha vida sem rumo./ Foi uma paga de rei."("Canção de maltês", de *Rosa dos Ventos*).

Entretanto, além das figuras de excelentes contadores de histórias, o resgate da tradição oral popular é feito através dos aspectos estruturais, como as constantes reiterações, ou repetições de frases ou imagens, muito comumente utilizadas nos contos, especialmente os de *Aldeia Nova*. Como exemplo, citamos o conto "Campaniça", cuja estrutura apresenta a reiteração da expressão inicial, "Valgato é terra ruim", ou a sua variante paralelística "Valgato é uma terra triste", como uma retomada da tradição oral das cantigas medievais numa espécie de *leixa-pren* narrativo, estabelecendo o tom conversante do contar que será recorrente nos contos da edição. Porém, a reiteração tem também relação com o sentido geral da narrativa, pois parece ter o intuito de promover um eco do pensamento da personagem que sonha com um dia se ver longe da terra em que vive, uma aldeia de "céu parado", passividade e atmosfera asfixiante, que vem também conotada a partir da repetição constante do mote inicial, intensificando a sensação de tristeza e fechamento do indivíduo naquela condição.

Ainda outra constante que se relaciona com o regaste da tradição oral é a reiteração de personagens e histórias ao longo de diferentes obras. Quanto a esse último aspecto, referimo-nos à apresentação dos mesmos personagens em diferentes narrativas, ou mesmo entre poemas e narrativas, e a reiteração de histórias, isto é, a apresentação de personagens com nomes diferentes, mas com motivações, histórias e atitudes semelhantes a outros de outras composições, como se fossem espelhos de um mesmo drama ou *tema*. Exemplificando, primeiramente, com relação à apresentação de mesmos personagens em diferentes obras, podemos lembrar a figura do bêbado Zé Limão, personagem do poema "Nocturno", de *Rosa dos Ventos*, que atua como protagonista do

conto "Névoa", de *Aldeia Nova.* O mesmo poema traz a figura de Zé Cardo, que será adiante o personagem central do conto "Aldeia Nova". Maria Campaniça, a respeito de quem o conto "Campaniça" narra, recebe um poema com seu nome, e este integra o volume inicial de poemas do autor. Concernente ao segundo aspecto, isto é, personagens até certo ponto semelhantes que figuram em diferentes histórias, como retratos de um drama comum, podemos citar o caso das personagens femininas das altas camadas sociais, obrigadas a viver para o casamento pré-determinado e para a manutenção das aparências sociais, como a Lena, de *Cerromaior*, e a Luisinha Reis, do conto "O ódio das vilas", de *Aldeia Nova*. Outro exemplo, o drama das moças casadoiras, que se colocam à janela para serem apreciadas, é trabalhado na personagem Júlia, irmã de Adriano Serpa, de *Cerromaior*, e espelhado no "Poema da menina tonta", de *Rosa dos ventos*. Podemos citar ainda a postura de enfrentamento de personagens que, pertencendo ao um meio social abastado, colocam-se, no entanto, ao lado dos humilhados, desafiando o poder constituído, como vem a ser o caso de António Vargas, de "O ódio das vilas" e de Adriano Serpa, de *Cerromaior*. Esses exemplos assinalam ainda a relação intrínseca existente entre a sua produção em prosa e em poesia.

Comparativamente, é como se Manuel da Fonseca ensaiasse contar de maneiras diferentes uma só história. "Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo" (BENJAMIN, 1994, p. 205), afirma Walter Benjamin. Pelo menos nas duas primeiras reuniões de contos, *Aldeia Nova* e *O Fogo e as Cinzas*, nos poemas de *Rosa dos Ventos*, *Planície*, e outros "Poemas Dispersos", e nos romances *Cerromaior* e *Seara de Vento*, os temas, imagens e personagens parecem interligar-se, como se cada um deles fosse uma face de um poliedro complexo que é a sociedade portuguesa alentejana de meados do século XX recriada por Manuel da Fonseca a partir daquilo que mais significou para o escritor, porque, para o autor: "A invenção da vida é uma das formas mais realistas da arte (...) A literatura, a arte, são sobretudo uma construção: é um momento em que lidamos com uma construção tão sabida de tudo que custa a acreditar." (Manuel da Fonseca para VIEGAS, 1988, p. 12)

Ao opor *narrativa* e *romance*, Walter Benjamin expressa: "O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas às experiências dos seus ouvintes. O romancista segrega-se."(BENJAMIN, 1994, p. 201). Excelente narrador-contador de histórias, toda a obra de Manuel da Fonseca nasce de suas próprias experiências, do convívio com todos os

homens, do olhar carregado de alma e humanidade. Além disso, ao investir exemplarmente no leitor, a narrativa de Fonseca "incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes" (BENJAMIN, 1994, p. 201). A insistente retomada de motivos literários e personagens revela a intenção de uma narrativa que investe no envolvimento com o leitor, ao apoiar-se nas relações intratextuais, obrigando o leitor àquele saudável exercício de *levantar a cabeça*, na expressão barthesiana, na busca pela memória de imagens e vidas já conhecidas. Essa aposta revolucionária no jogo intratextual e na relação com o leitor, compartilhando com ele as experiências, uma vez que aposta na sua capacidade de interpretação e de associação com outros elementos do narrado, foge certamente às intenções de didatismo e de arte programática que algumas obras neorrealistas apresentaram ou que uma certa teoria ortodoxa inicial quis ver nelas.

O resgate da tradição do contar na obra do autor de *Cerromaior* passa pela estreita ligação entre a sua produção poética e a sua produção em prosa, e não apenas por apresentar, em ambas, temas e figuras comuns, mas também porque o exercício poético de Manuel da Fonseca revela marcas de sua veia narrativa, na sua estrutura prosaica, no seu caráter ficcional, e, por outro lado, seus contos e romances revelam um exercício poético da linguagem imediatamente associado à temática trabalhada. Pode-se dizer ainda que o investimento moderno na tradição do contar se revela através da mistura de gêneros e de tipologia textuais, seja entre poesia e prosa, seja entre o lírico, o épico e o dramático, seja ainda pelo emprego de recursos plásticos, audiovisuais e cinematográficos.

As cores, os sons e os movimentos da planície alentejana estão, por exemplo, magistralmente reunidos no poema "Estradas", composição de *Planície*. Cinematograficamente, o movimento da objetiva em abertura, que vai de um plano de proximidade a um plano longínquo, é conseguido graficamente através da repetição sintática do substantivo, como a sugerir horizontalmente a vastidão longilínea da terra:

> Não era noite nem dia
>
> Eram campos, campos, campos
>
> abertos num sonho quieto. ("Estradas", poema de *Planície*)

Ainda é digno de nota o emprego dos significantes sensoriais no poema, que remetem à *audição* (o silêncio, os passos de Nena que sequer se ouviam na estrada, a ausência do vento, que mais uma vez implica em silêncio, e contribuem para a atmosfera de isolamento da menina que terá ali a sua primeira experiência de amor, e adiante os rumores de folhas que anunciam a chegada do amante), ao *olfato* (o perfume do campo de rosmaninho), ao *tato* (os seios que tremem sob o corpete justinho, e a seguir são amparados por escuras mãos, a boca fria de Nena que se entreabre) e à *visão* (as diversas cores que brilham no poema: o azul e o vermelho na primeira estrofe; o branco, o negro e o amarelo na segunda; a oposição entre a escuridão da noite – física e metafórica, pois a noite é também metáfora do amante de escuras mãos que fechava a saídas dos caminhos, impedindo a passagem de menina - e a claridade trazida pela Lua, nas estrofes finais, remetendo ao percurso de descoberta da sexualidade vivido pela jovem menina tornada mulher, já anunciado no verso final da primeira estrofe "Quase noite e quase dia", a noite física e o dia metafórico de início da vida de Nena).

O tom da narração lembra ainda o exercício do contador de histórias, através de vários recursos, como: 1) o predomínio dos verbos no pretérito imperfeito, típico das narrativas tradicionais, como os contos de fadas, o que, associado à técnica cinematográfica da linguagem, de ampliação e redução da objetiva, dá a impressão de que a história vai se desenrolando às vistas do leitor, como em um filme; 2) as anáforas do verbo *ser* no pretérito imperfeito, no versos da primeira estrofe – "Eram campos, campos, campos" / "*Eram* cabeços redondos" / "Era a hora do poente", ou a repetição paralelística do advérbio "Já", complementado pelo advérbio "quando", nos versos da segunda estrofe – "Já da noite que avançava"/ "Já estranhos rumores de folhas"/ "quando, saindo um atalho", que sugerem uma ação em *continuum* interrompida por outra, assim como a estrada da vida da personagem de repente se modifica; 3) a atmosfera típica das cantigas de amigo medievais, que encenam o exercício do amor através dos elementos da natureza - como a moça que vai ao alto e encontra o cervo que volve a água, ou a moça que vai lavar camisas e as tem levadas pelo vento, que metaforiza o amado –; aqui a experiência de amor vem conotada nos elementos da natureza, como as estevas, os cabeços redondos, a noite, as flores, a estrela, e nos significantes sensoriais que revelam uma linguagem sensorial bastante correlata à experiência vivida no nível do conteúdo; 4) a repetição paralelística de expressões,

como as referências aos seios de Nena – a cada referência modificados num crescente de aproximação erótica -, ou a repetição com variação dos versos que fazem abrir e fechar o poema, mostrando no entanto a diferença da paisagem, e, conseqüentemente, das vidas que nela se personificam:

> Não era noite nem dia.
>
> Eram campos, campos, campos
>
> abertos num sonho quieto.
>
> Eram cabeços redondos
>
> de estevas adormecidas. (versos 1 a 5)
>
> Eram cabeços redondos
>
> de estevas surpreendidas.
>
> Eram campos, campos, campos
>
> abertos de espanto e sonho... (versos 68 a 70)

Erguido por sobre os pilares do neorrealismo, *Levantado do Chão*, romance contemporâneo português, de José Saramago, ensaia uma nova forma de epopéia portuguesa, aquela que privilegiará os esquecidos da história, heróis do dia-a-dia. A temática da desalienação, a história de luta dos homens, a atmosfera rural, a proposição revolucionária e uma perspectiva de leitura do social vinculada ao marxismo, entre outros elementos, aproximam esse romance da chave neorrealista. Interessa-me, no entanto, perseguir no texto os elementos que compõem uma estrutura textual subversiva que corrobora a proposta também subversiva da ordem social, e as estratégias de linguagem inovadoras que transformam o paradigma, atualizando-o. *Levantado do Chão* ensaia o resgate da experiência do contar, a partir das histórias orais, que ensinam e põem em rearticulação a comunicação de experiências. Essa manutenção do contar mesmo em tempo de renúncia à troca de experiência fica manifesta através de histórias interpoladas ao longo do narrado – que funcionam como episódios independentes, típicos também no gênero épico, mas passíveis de serem interligados com a experiência vivenciada pelos personagens e narradas por alguns deles, como Antônio Mau-Tempo e

Sigismundo Canastro – e também é manifesta através da estrutura lingüística assumida, que opta por uma nova forma de "passagem da palavra" do narrador aos personagens, com uma pontuação não-tradicional.

Como já lembrado, Walter Benjamin, em O narrador, menciona que a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. Para ele, essa experiência pode ser contada por dois tipos básicos de narrador: aquele que viaja e tem muito para contar e aquele que ganhou sua vida sem sair de seu país e conhece suas histórias e tradições. Chama-os, respectivamente, de "narrador marinheiro" e de "narrador camponês" (Cf. BENJAMIN, 1994, pp. 198-9). Fazendo as devidas correspondências, poderíamos afirmar que Antônio Mau-Tempo representa um bom exemplo de "narrador marinheiro", aquele que emigrou e depois retornou e tem por isso muito para contar, enquanto que Sigismundo Canastro corresponderia ao "narrador camponês", o que tem a experiência dos que permaneceram na terra e dela tudo sabem. Tais personagens são bons contadores de histórias que, na economia do romance, desempenham funções significativas.

Um dos momentos em que essas histórias são contadas é o casamento de Gracinda e Manuel. Resgatam-se aí as narrativas orais como forma de comunicação de experiências. A solenidade do momento do contar é marcada pela postura assumida pelo personagem, que se levanta para contar, como a postura moral que também os homens aprenderão a tomar: "Agora levantou-se Sigismundo Canastro, alto e delgado como uma esteva seca, faz a saúde dos noivos, e tendo todos emborcado com regalo o vinhito abafado, diz que vai contar uma história que não é parecida com a de Antônio Mau-Tempo, mas talvez seja igual(...)"(LC, p. 227. grifos nossos). A postura assumida por Sigismundo Canastro estabelece-se em paralelo visual e lingüístico com a ação do Padre Agamedes, em cena anterior, que é o primeiro a se levantar no casamento para proferir discurso: "Às tantas levantou-se o padre Agamedes, fez um gesto a pedir silêncio, um gesto só, nem ele pedia, impunha só com seu levantar-se, alto e magríssimo"(LC, 222, grifos nossos).

Como ocorre ao longo de todo o romance, a repetição de um gesto ou de uma frase de forma quase idêntica (comum nas epopéias) tem uma função de significação. Nessa cena, ela impinge ao leitor uma comparação entre o discurso do poder, que procura apascentar o pensamento e as ações dos homens, e o discurso do contador de histórias, cujo relato será exemplo de coragem e firmeza do qual se lembrará João Mau-Tempo ao ser interrogado, transformando o relato em metáfora vivida. A comparação

estabelecida pela repetição de significantes amplia ainda a sensação de esvaziamento que o texto dá ao discurso do poder, quando este é obrigado a calar-se, por uma voz também levantada: "e então ouviu-se a voz de António Mau-Tempo a dizer, Estamos no casamento da minha irmã, senhor padre Agamedes, não é hora de falar de greves nem de merecimentos"(LC, 223).

É então que uma verdadeira cena de roda à volta de um contador de histórias se estabelece: "Remataram-se as conversas que estavam no seu meio, desligaram-se os olhos mas não as mãos de Gracinda Mau-Tempo e Manuel Espada, despediu-se Flor Martinha, até já, Tomás, e em redor da mesa se dispuseram os cotovelos"(LC, 224), postura de quem se prepara para ouvir com atenção. Antônio Mau-Tempo, recebendo aqui seu epíteto identificador, o "mandador das falas"(LC, 224) toma a palavra para narrar a revolta com os camaradas no quartel em nome de uma refeição mais digna, cujo importante arremate, contudo, mostrou que a vitória mais importante é o crescimento dos homens. Ao ouvi-la Manuel Espada percebeu quão diferente era aquela tropa de agora em relação à do seu tempo em que um seu colega desejara meter-se na PVDE. É por isso que também Manuel Espada faz o gesto que começa a ser identificador desses homens: "Manuel Espada levanta-se e vem abraçar Antônio Mau-Tempo"(LC, 227, grifo nosso). Mais adiante, novamente será Antônio Mau-Tempo o contador das histórias da lebre curiosa e do pai dos coelhos preso pela orelha à estrepe, num segmento em que a narração interessantemente se faz em diálogo, isto é, com interferências de um interlocutor na narração de Antônio Mau-Tempo89.

O que há de semelhante na fala de Antônio Mau-Tempo e na que produzirá Sigismundo Canastro? Ao princípio, o resgate da experiência do narrar entre amigos, em que o contador de histórias é uma espécie de conselheiro, por cujas histórias os ouvintes podem aprender. A história contada por Sigismundo Canastro é a do cão Constante, personagem de valor simbólico indiscutível já que estruturalmente é ele que fecha a narrativa. A história da fidelidade, do compromisso levado até a sua radicalidade que é essa mesma da imagem do esqueleto de cão, morto por não poder escapar, mas mantendo até à morte a perdiz na boca, ambos na sua firmeza (LC, p. 229), como diz seu narrador, é uma história que tem seu nó. É dela que João Mau-Tempo se

[89] Essa outra forma de experimentar trazer o leitor para dentro do texto, identificando-se com esse interlocutor, é exercitada no segmento 25 (entre a voz do narrador e de um interlocutor citadino) e aqui, no relato de Antônio Mau-Tempo, no segmento 26.

lembrará ao ser interrogado pela guarda, depois de ameaçado pela tortura, também ele constante, firme até o fim para não delatar os companheiros.

Exemplarmente são essas as narrativas de bons narradores, que se tornam excelentes conselheiros, figuras que, segundo Benjamin estão quase extintas no romance moderno. "Metade da arte narrativa está em evitar explicações"(BENJAMIN, 1994, p. 203), assinala Walter Benjamin. Sigismundo Canastro é, assim, artista contador de histórias, não explica nada, deixando para os ouvintes a ação prática da reflexão revelada pela postura de silêncio: "Não disse mais Sigismundo Canastro e sentou-se."(LC, 229). A arte de narrar sem explicar é bem entendida por João Mau-Tempo, "que muito bem conhece Sigismundo Canastro, sabe de ciência segura que aquele ponto tem seu nó, a questão será entendê-lo"(LC, 228). O texto de José Saramago, como verdadeira arte literária, não pretende informar, mas narrar, não aspira à verificação imediata, mas à interpretação da história.

Não é novidade falar da forma assumida pelo exercício de escrita saramaguiano no emprego do discurso direto, mas é necessário comentá-la aqui, já que podemos ler nela uma opção formal significativa para a economia narrativa. Ela está mais próxima desse resgate da tradição oral experimentado pelo narrador num texto baseado na experiência vivida com homens simples, do campo, mas dignos de honra. Ela é condizente também com o desejo de um romance vivido como jogo, na dupla experiência trocada entre o leitor e o narrador.

Não só o narrador opta por uma ausência de pontuação marcadora da intencionalidade discursiva (exclamações, interrogações, declarações) dos personagens, como também não usa os tradicionais dois pontos e travessões, ou mesmo as aspas, para lhes passar a palavra. Quase sempre também prefere não empregar os verbos de elocução, escolhendo entremear as falas dos personagens no seu discurso, separando-as através de vírgulas. As estratégias (especialmente a ausência de verbos *dicendi*) permitem uma certa visualização teatral da cena, uma fala após a outra, sem cortes e intromissões do narrador, permitindo maior dinamismo ao narrado. Além disso, tais recursos parecem compor um estilo estrutural mais próximo da presentificação do relato assumida quase sempre pelo narrador, o que torna a cena *em tempo real* mais facilmente compartilhável pelo leitor. Diversas vezes emprega também o discurso indireto-livre, como estratégia de deixar passar a palavra para tentar absorver mais facilmente a totalidade das ações, emprestando seu discurso ao outro sem ter que mencionar que o fará.

A pontuação diferenciada desse narrador exige mais atenção e participação do leitor, num exercício de jogo com o *outro,* de investimento na arte de narrar, que exige do seu interlocutor uma certa "actividade muscular" (José Saramago in REIS, 1998, pp. 74) em que "o leitor há-de ouvir, dentro da sua cabeça a voz que fala" (José Saramago in REIS, 1998, pp. 75), e talvez mesmo por causa disso estar ainda mais perto delas, dessas vozes de personagens que, fechado o livro, estão em nós. No aspecto estilístico experimentado, o narrador saramaguiano compartilha com o leitor a experiência, não o deixando só, dando ao romance, em tempos de sua crise, a possibilidade de não se fazer como uma experiência de isolamento. O texto incorpora "as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes"[90], e vice-versa, dentro do universo narrado – pelo resgate do contar estórias – e, no plano exterior, através da incorporação da experiência do leitor, que será solicitado a completar o texto, ao interpretar tais estórias, ao investir numa nova forma de leitura que deverá completar as lacunas deixadas pelo uso da ironia e por uma ausência de sinais de pontuação marcadores do discurso oral, ao ser trazido para dentro do texto com o uso da primeira pessoa do plural, dos verbos no imperativo e dos vocativos apelativos, entre tantas outras estratégias desse narrador plural. "Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo"(BENJAMIN, 1994, p. 205), afirma Walter Benjamin. É sem dúvida porque assume a narração como arte, que esse romance consegue encantar o leitor, seduzi-lo não só pela história, mas pela forma como ela é contada[91].

Assim, o resgate da tradição do contar nas obras de Manuel da Fonseca e de José Saramago é experimentado através de inúmeras estratégias narrativas. O uso de um tom conversante e popular pelo narrador, a reapropriação e a reconstrução de provérbios e de frases populares, a apresentação de metáforas e símbolos ligados ao cotidiano rural, aproximando a estrutura do contar do tipo de personagens que povoam as páginas

[90] Expressão de Walter Benjamin ao opor *narrativa* e *romance*: "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. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los." (1994, p. 201)

[91] É interessante na cena em que Antônio Mau-Tempo narra a história do pai dos coelhos já anunciando o seu fim, e é interpelado pelo interlocutor que reclama de já ficar a saber o fim da história, essa ratificação da importância do contar, da narração em si, e por isso da gostosa experiência de ouvi-la de novo, através da resposta de Antônio Mau-Tempo: "E isso que importância tem, também o fim dos homens é morrer e melhor deles é a vida contada e por contar" (LC, 285).

narrativas, a reiteração de frases e personagens ao longo de obras diferentes, a recorrência de personagens que resgatam a figura dos contadores de histórias, em volta dos quais crianças e adultos se reúnem, ou da presença de personagens desejantes de os ouvir, as marcas de uma prática de escrita que nasce de uma experiência pessoal, mas que se projeta necessariamente para o outro tornando-se dependente da experiência do leitor, a prática de uma estrutura aberta que resgata a tradição literária popular simbolizada por Sherazade, a experiência de um discurso com certa intenção educativa, a utilização de histórias interpoladas ao narrado, o exercício de uma arte narrativa que evita explicações, como diria Walter Benjamin, a incorporação de narrativas orais da tradição popular na literatura chamada de erudita, e o relevo dado ao cotidiano de pessoas comuns apresentadas com uma certa heroicidade desviante, enfim, todas essas estratégias narrativas são exemplos de uma prática de resgate da tradição do contar que esses romancistas experimentaram. Se o contador popular foi desaparecendo com o surgimento de novos modos de comunicar num mundo moderno e contemporâneo que privilegia a informação em detrimento da narração, sobrando pouco ou nenhum espaço para a análise interpretativa e para o encantamento possibilitado pela não-explicação, e também desaparecendo em decorrência da mudança de certos modos de sociabilidade pré-modernos, a prática literária na tradição e no legado do romance neorrealista português fundou-se, entretanto, na experiência da coletividade e na prática do saber que se compartilha para fazer ver, lembrar e manter vivo o homem, sua história e sua eterna luta pela vida.

O menino de engenho Carlos ficava esperando pelo dia em que a velha Totonha voltaria, com suas histórias sempre novas, com o seu saber de gênio que não envelhece. De fato, uma criança se encanta mais pela narração do que necessariamente pela história em si. Percebe-se isso naquela experiência simples de contar-lhe uma história, e repetidas vezes ouvi-la dizer, De novo, desejando novamente ouvir a mesma história. Assim também nós. E a grande narrativa, aquela que nos *co-move*, que nos seduz, porque não nos deixa sós, é sempre aquela que desejamos ouvir de novo. Os poemas e contos de Manuel da Fonseca e os romances de José Saramago são assim mesmo: textos com os quais o leitor experimenta essa saudável sensação de ler, reler e ler novamente, e ainda assim conseguir se desassossegar, se indignar, se emocionar, se apaixonar. Por isso, é com olhos sempre comovidos que, ao degustar-lhes as últimas palavras, ouvimo-nos dizer: “De novo!”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Volume 1 - Magia e Técnica, arte e política.* 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FONSECA, Manuel da. *Aldeia Nova*. 10ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.

------. *Cerromaior*. 5ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1982.

------. *Seara de Vento.* 16ed. Lisboa: Caminho, 1994.

------. *Obra Poética*. 7ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago.* Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*. 85ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

VIÇOSO, Vítor. *A Narrativa no Movimento Neo-Realista.* As vozes sociais e os universos da ficção. Lisboa: Edições Colibri, 2011.

VIEGAS, Franscisco José. *Manuel da Fonseca* – "Qualquer espécie de amor não chega". In: Ler. Nº 4, Outono, 1988.

LITERATURA E MEMÓRIA FEMININA NO DIÁRIO DO ÚLTIMO ANO DE FLORBELA ESPANCA

Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento[92]

Suilei Monteiro Giavara[93]

RESUMO: Florbela Espanca (1894-1930), escritora portuguesa, deixou um diário, o único conhecido, do seu último ano de vida. Seu diário, longe de ser apenas um local de autorreflexão e autoconhecimento, é, além de tudo, lugar para construção e questionamento do sujeito feminino de sua época, matéria principal de sua obra. Desta forma, o presente analisa como Florbela realiza as construções dessas representações femininas no seu *Diário do último ano*.

Palavras-chave: Escritura autobiográfica; Memória; Representações femininas; Florbela Espanca.

RESUMEN: Florbela Espanca (1894-1930), escritora portuguesa, escribió un diario, el único conocido, en su último año de vida. Su diario, lejos de ser sólo un espacio donde se practica la autorreflexión y el autoconocimiento, es ante todo, un espacio para la construcción y cuestionamiento del sujeto femenino de su época, materia principal de su obra. Así, este trabajo analiza como Florbela realiza las construcciones de estas representaciones femeninas en su *Diário do último ano*.

Palabras-clave: Escrita autobiográfica; Memoria; Representaciones Femeninas; Florbela Espanca.

Introdução

A escrita de caráter autobiográfico e/ou memorialístico possui valor tanto histórico, quanto literário e sociológico. É um tipo de escritura que migra por diversos campos de conhecimento, sem definir-se exclusiva ou característica de um, atuando na fronteira e exigindo uma análise inter ou multidisciplinar. Ao longo dos séculos XIX e XX, houve em Portugal uma larga produção de livros de memória e diários que interessam face ao conteúdo histórico e literário:

> A produção autobiográfica portuguesa no século XIX foi rica e variada, embora algumas das obras mais representativas então produzidas só tenham sido publicadas na centúria de vinte [...]. Quanto mais complexa a época, tanto mais rica. [...] Um impulso de autojustificação levou pessoas tão diferentes – escritores, juristas, políticos, artistas, actores, eclesiastos – a integrar esta vasta bibliografia do memorialismo luso. (VENTURA, 2008, p.31).

[92] Pós-doutoranda na Universidade Federal do Rio Grande (FURG) em História da Literatura, pela CAPES/FAPERGS.

[93] Doutoranda em Teoria Literária pela UNESP-ASSIS/FAPESP.

É válido notar que vários escritores portugueses se dedicaram à produção autobiográfica, textos que ficaram relegados à segunda ordem ou mesmo ao esquecimento pela crítica e pela história da literatura por não receber o mesmo valor e olhar que o texto literário tradicional ou a produção histórica.

Entretanto, tais textos guardam em si "retalhos" dessa história, não só particular, do sujeito naquele tempo, mas sua visão e compreensão da sociedade em geral, de como estava inserido nela e como sentia e se comportava diante das transformações e o quanto isso poderia influenciar em sua vida artística e nas obras de seus contemporâneos. Em relação às mulheres escritoras, o gênero autobiográfico teve um alcance e papel muito mais profundos, pois a elas foi negada, durante muito tempo, a fala, e também a expressão. Em suas obras, muitas não conseguiam expressar por inteiro os seus pensamentos e angústias, manifestar-se em relação aos acontecimentos e à sociedade em que viviam, e encontraram na escrita diarística e memorialista esse refúgio para o "eu".

O fato de ser uma prática de escritura associada às mulheres contribui ainda mais para o desprestígio do gênero frente às práticas consideradas literárias. Mas se os diários são peças fundamentais para compreender o contexto histórico e social em que as mulheres viviam, são, muitos deles, ainda, peças literárias, que contêm também tais reflexões das mulheres leitoras e escritoras.

1.O estudo do diário íntimo

O estudo do diário íntimo ou diário pessoal como gênero textual é recente e ainda tímido, data da segunda metade do século XX, seguindo a tendência de estudos de escrituras autobiográficas. O interesse surgido no final da década de 1960 e início de 70 em conhecer a história silenciada das mulheres, impulsionado, sobretudo, pelo movimento feminista, se dirigiu, especialmente para os diários femininos.

Foi através de arquivos particulares, e pela escrita autobiográfica, que historiadores começaram a tentar construir, a partir de narrativas femininas a história de mulheres comuns, de forma a permitir traçar um panorama de como viviam e compreendiam o mundo que as rodeava e o sistema de dominação em que se encontravam. Desta forma, o interesse pela escritura autobiográfica, em especial os diários, como fontes históricas pelos pesquisadores se deve ao fato de que são peças importantes que podem determinar ou recuperar informações e fatos históricos de determinada sociedade.

Ao lado do movimento feminino que pretendeu "dar a conhecer" a história das mulheres, se desenvolveu o estudo acerca da escritura íntima, ainda no início da década de 1970, pelo escritor e leitor confesso de diários, Philippe Lejeune, autor de *O pacto autobiográfico* (2008), que começou a tentar elaborar um estudo conceitual sobre o gênero autobiográfico e a construir um arquivo para pesquisa acerca do gênero: "Em 1993, Philippe Lejeune, eminente especialista da autobiografia e das 'escritas da vida cotidiana' cuja fragilidade atraiu sua atenção, criou a *Association pour L'Autobiographie et Le Patrimoine Autobiographiques* (APA)" (PERROT, 2008, p.27, grifos do autor), uma associação destinada a acolher e promover o depósito de arquivos privados.(PERROT, 2008, p. 22). A intenção é proteger os arquivos da destruição pelas famílias, e até mesmo de autodestruição, e, sobretudo, promover o estudo desses documentos, apresentando a sua relevância para a sociedade.

Atualmente, maior parte dos documentos nos arquivos da instituição é produto de mulheres:

> De maneira geral, a presença das mulheres nesses arquivos se dá em função do uso que fazem da escrita: é uma escrita privada, e mesmo íntima, ligada à família, praticada à noite, no silêncio do quarto, para responder às cartas recebidas, manter um diário e, mas excepcionalmente, contar sua vida. (PERROT, 2008, p. 28)

O importante é que com a popularização do gênero entre as mulheres, nos séculos XVIII e XIX, elas passaram a utilizá-lo como um veículo para assinalar a sua rotina e os acontecimentos: a vida doméstica era o principal assunto desses diários femininos e raras tratavam dos seus sentimentos e de questões relativas ao corpo, assuntos impróprios para a época. Cabe ainda lembrar que "A escrita do diário era um exercício recomendado, principalmente pela Igreja, que o considerava um instrumento de direção de consciência e de controle pessoal." (PERROT, 2008, p. 29). Ou seja, o diário era uma escritura privada, e autorizada, desde que com este objetivo. Mas é indiscutível que os diários possuíam muitas faces:

> Em anos recentes, quando o diário passou a receber a atenção do mundo acadêmico, sendo objeto de muitas antologias, tornou-se mais claro do que nunca que os motivos para uma pessoa fazer um relato sobre si mesma tinha variado imensamente, e o grau de introspecção variava com eles. Assumir-se como um tema podia ser pouco mais do que catalogar dados triviais – o preço dos alimentos, encontros com um vizinho, as cartas recebidas – apenas por hábito ou como uma defesa contra o tédio; relacionando as conquistas sexuais, quando era necessário ganhar confiança na própria virilidade; compilando máximas para serem usadas mais tarde; reunindo razões para se autodesculpar; e às vezes apenas para manter contato com o próprio íntimo. (GAY, 1999, p. 361-62)

É imprescindível assinalar que o Diário tornou-se ferramenta de evasão para as mulheres que viviam numa sociedade marcada pela dominação masculina, onde sua fala era marcada por sinal de silêncio.

Entretanto, apenas no fim do século XIX e início do XX o diário pessoal adquiriu as características que possui hoje, como "livro do eu" e escritura tipicamente feminina, onde foram expostos sentimentos, questionamentos e reflexões autoanalíticas, que buscam a autoconsciência e a identidade. Conforme assegura Peter Gay:

> No século XIX, os burgueses usavam as cartas e os diários, em número sem precedente e com intensidade inigualável, como repositórios dos relances de sua vida introspectiva. Naturalmente, essas comunicações com os outros e consigo mesmos podiam também servir de exercícios de ocultação e proteção do "eu". No entanto, embora dirigidas a um público cuidadosamente selecionado, elas se tornaram os instrumentos favoritos do auto-escrutínio e, dessa forma, da auto-revelação. (GAY, 1999, p. 337)

O texto de conteúdo altamente subjetivo e intimista, atribuído às mulheres, foi considerado inferior e vulgar pela sociedade e pelos críticos literários. O fato de ser uma prática de escritura associada às mulheres contribui ainda mais para o desprestígio do gênero frente às práticas consideradas literárias, exercidas, ainda, por homens, mas "Esses diversos tipos de escritos são infinitamente preciosos porque autorizam a formação de um "eu". É graças a eles que se ouve o "eu", a voz das mulheres. Voz em um tom menor, mas de mulheres cultas, ou, pelo menos, que têm acesso à escrita." (PERROT, 2008, p.30)

Ora, esse tipo de escritura permitiu que as mulheres falassem de si, pela primeira vez, e que rompessem o silêncio, embora não autorizadas a isso, ou seja, de forma privada. O que se conhecia sobre elas era pela voz masculina, através de discursos que as definiam, que instituíam regras: o que deviam dizer ou fazer, como deveriam ser. O sujeito feminino era conhecido, apenas, a partir do imaginário masculino, pelo qual eram representadas. Desta forma, essas escritas privadas e íntimas, além de guardar a sua memória, permitiram que tivéssemos um olhar particular sobre as mulheres dessa época, um olhar a partir das próprias mulheres, pela voz feminina, e não pela masculina.

2.A escritura íntima florbeliana

No final do século XIX e início do XX, época em que o diário se popularizou pelo Ocidente, entre as mulheres - fato que também está relacionado com o acesso delas à educação e à publicação e sucesso dos diários de Marie Bashkirtseff na década de 1870 -, com características de uma escritura de cunho intimista, inferior e vulgar, é que encontramos o *Diário do último ano de Florbela Espanca* (1930), escritora portuguesa (1896-1930). No texto, o leitor se depara não apenas com vestígios do cotidiano da diarista, mas com uma escritura que além de desvendar um pouco mais sobre os sujeitos femininos de sua obra e sobre seu fazer poético, revela, ainda, nuances da sociedade e cultura da época e percalços enfrentados pelas mulheres, dentre elas, as escritoras.

Contendo 32 fragmentos divididos entre os dias 11-01-1930 e 02-12-1930, o diário de Florbela, vai além de uma simples narrativa cotidiana. A escritora inicia a sua escrita assinalando a sua função: "Para mim? Para ti? Para ninguém. Quero atirar para aqui, negligentemente, sem pretensões de estilo, sem análises filosóficas, o que os ouvidos dos outros não recolhem: reflexões, impressões, ideia, maneiras de ver, de sentir (...)". O papel como amigo e confidente tem sua função assim reiterada pela escritora. Mas qual o objetivo de escrever um diário? Para Florbela, "Não tenho nenhum intuito especial ao escrever estas linhas, não viso nenhum objectivo, não tenho em vista nenhum fim."[94] Ora, mas a escrita diarística presume um "contrato", um "pacto", segundo Lejeune. Não há texto que não possua um possível interlocutor. E segue Florbela: "Quando eu morrer, é possível que alguém, ao ler estes descosidos monólogos, leia o que sente sem o saber dizer, que essa coisa tão rara neste mundo – uma alma – se debruce com um pouco de piedade, um pouco de compreensão, em silêncio, o que eu fui ou julguei ser." E continua a poetisa, "e realize o que eu não pude: *conhecer-me.*" (grifo do autor)

Conforme Lejeune, o diário exerce uma função para o sujeito:

> O papel é um amigo. Tomando-o como confidente, livramo-nos de emoções sem constranger o outro. Decepções, raiva, melancolia, dúvidas, mas também esperanças e alegria: o papel permite expressá-las pela primeira vez, com toda a liberdade. O diário é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social [...]. (LEJEUNE, 2008, p. 262)

[94] As passagens transcritas do diário e cartas foram retiradas da edição: ESPANCA, Florbela. *Afinado Desconcerto* (Contos, cartas e diário). Estudo introdutório, apresentação e notas, Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2002. Serão mencionadas apenas as datas da escrita pela autora.

O diário de Florbela se inscreve na "tradição" diarística feminina. É o livro do quarto, onde a diarista pretende o autoconhecimento e realiza autorreflexão. O diário de Florbela é, acima de tudo, um livro de confissões, confissões e desabafos que não podem ser ouvidos pelos ouvidos alheios, sob pena de prejulgamento.

O papel, suporte e interlocutor, também

> […] é um espelho. Uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento. E a imagem que fazemos de nós tem a vantagem de se desenvolver ao longo do tempo, repetindo-se ou transformando-se, fazendo surgir as contradições e os erros, todos os vieses que possam abalar nossas certezas. (LEJEUNE, 2008, p. 263)

Como confidente e como espelho, o diário é o depósito de suas vozes e é a via para a tentativa de construção e descoberta desse sujeito, a que julga não conhecer. Depara-se, aqui, com um eu desconhecido, que, ao mesmo tempo, busca conhecer-se, construir-se pelo olhar do outro, não de dentro para fora, mas num movimento inverso, de fora para dentro. O diário é apresentado como um espelho da diarista Florbela, um autorretrato. Mas será que se consegue, a partir dos fragmentos do texto, conhecer e re-conhecer essa mulher?

O espírito paradoxal, afirmado neste primeiro vestígio, antecipa o que será o seu diário, a sua escritura: impossibilidade de conhecimento. A Florbela que não se conhecia, já se conhece, um pouco mais adiante, e firma o paradoxo. No dia 06/09/1930 afirma, de forma plena: "Se os outros me não conhecem, eu *conheço-me*[95], e tenho orgulho, um incomensurável orgulho de mim!". Esse discurso de tom otimista, de grande satisfação e forjada prepotência, propõe uma afirmação do "eu" para si mesma, e, ainda, uma afirmação dessa existência, em resposta a um possível interlocutor futuro deste diário. Não seria, ainda, uma demonstração do conflito em que se encontra com a sociedade em que vive, com os sujeitos que lhe rodeiam e lhe fazem julgamentos? Não seriam os mesmos conflitos vividos pelas mulheres artistas de sua época? Do não conhecer-se ao conhecer-se são apenas 8 meses na sua escrita diarística.

Encontra-se esse mesmo tom de orgulho em função de uma autodefesa e de autoafirmação na escritura:

> Que me importa a estima dos outros se eu tenho a minha? Que me importa a mediocridade do mundo se Eu sou Eu? Que importa o desalento da vida se há a morte? Com tantas riquezas porque sentir-me pobre? E os meus versos e a minha alma, e os meus sonhos, e os montes e as rosas e a canção dos sapos nas ervas húmidas e a minha charneca alentejana e os olivais vestidos de Gata Borralheira e o assombro dos crepúsculos e o murmúrio das noites...

[95] Grifo da autora.

> então isto não é nada? Napoleão de saias, que império desejas? Que mundo queres conquistar? Estás, decididamente, atacada de delírio de grandezas!... (Diário, 19-02-1930)

O tom de autodefesa não se dirige apenas à mulher, mas à poetisa, à sua prática. Isto é percebido na referência que a diarista faz do valor dos versos, ao lado da sua alma: "então isto não é nada?" Ser mulher e ser poeta, ou melhor, carregar consigo o "reconhecimento" de ser poetisa, forma de conotação pejorativa por que eram chamadas as mulheres que se enveredavam pelo fazer poético na época, era um dos grandes conflitos presentes na escrita íntima florbeliana, e que refletia o contexto social da época e os "papéis" femininos. Tal conflito, muitas vezes, podia conduzir a exaustão artística dessas mulheres, cansadas de tentarem se expressar numa sociedade que tratava seu trabalho de forma inferior:

> Eu que tenho esgotado todas as minhas sensações artísticas, sentimentais, intelectuais, todas as emoções que a minha poderosa imaginação de criaturinha fantástica tem sabido bordar no tecido incolor da minha vida medíocre, não esgotei ainda, graças aos deuses, o arrepio de prazer [...] (Diário, 21/01/1930)

Esse esgotamento Florbela também expressa na passagem do diário do dia 02/12/1930, apenas 6 dias de sua morte: "e não haver gestos novos nem palavras novas!" É explícita a dificuldade de manifestação desse sujeito feminino, seja como mulher, seja como poetisa.

Muitas vezes o fato de não poder, de alguma forma, exercer os papéis femininos era motivo também de dor e insatisfação. Depois de sofrer 2 abortos e estar com 35 anos, no diário, em 22-01-1930, Florbela escreve: "Faço às vezes o gesto de quem segura um filho ao colo. Um filho, um filho de carne e osso, não me interessaria talvez, agora... mas sorrio a este, que é apenas amor em meus braços." A maternidade era elemento importante de construção feminina na sociedade a que pertencia. O desejo de ser mãe, que faz parte desta "natureza feminina" tão apregoada pela cultura patriarcal, demonstra que, para este sujeito, não era suficiente ser poetisa, ou melhor, que escrever era um exercício da sua liberdade, mas tal exercício significava para estas mulheres a incompreensão pela sociedade. No diário, em dia não datado, mas entre 08 de outubro e 15 de novembro, a poetisa desabafa:

> Estou cansada, cada vez mais incompreendida e insatisfeita comigo, com a vida e com os outros. Diz-me, porque não nasci igual aos outros, sem dúvidas, sem desejos de impossível? E é isto que me traz sempre desvairada, incompatível com a vida que toda a gente vive...

A insatisfação manifesta nas linhas do diário vai além de um sentimento individual. Antes disso é um indício das sensações porque passavam as mulheres tidas como "diferentes" das demais, no sentido de transgressão ao modelo social exigido, no caso em questão, de uma escritora. O diário, ao lado das cartas, constitui-se como fontes históricas a partir das quais se consegue identificar não somente a problemática social que envolvia as mulheres, mas, ainda, aspectos culturais próprios delas, como leituras preferidas, músicas, lugares frequentados.

No diário e cartas de Florbela, além de meras referências às leituras, geralmente as mais difundidas no meio feminino, encontramos, ainda, a sua percepção, interpretação e análises acerca de enredos e personagens, o que permite entrever a forma como as mulheres recepcionavam tais obras. No seu diário, Florbela deixa sua impressão sobre uma obra em especial, os diários de Marie Bashkirtseff. No dia 24-01-1930, ela explicita:

> O Diário de Maria Bashkirtseff é qualquer coisa de profundamente triste, de tragicamente humano. Só não compreendo naquela grande alma o medo da morte. O aspecto da morte, a ideia da morte, apavora-a, espanta-a, indigna-a. É sua única fraqueza. [...] Mas que imensa alma! Queria o amor, queria a glória, o poder, a riqueza, queria a felicidade, queria tudo.

A leitura de Maria Bashkirtseff se tornou moda entre as europeias, depois da tradução para o inglês e o sucesso entre as leitoras inglesas, e marca o interesse não só pela prática diarística pelas mulheres da época e a sua difusão, mas assinala a identificação entre as leitoras e a diarista. É a primeira vez que as mulheres tinham acesso à vida íntima de outra mulher, sem pudores ou meias-palavras.

Além das impressões sobre a leitura dos diários de Bashkirtseff, no diário de Florbela encontramos impressões literárias acerca de alguns romances, e, num discurso mais subjetivo, a sua identificação com alguns personagens. Em 02-05-1930, ela confessa:

> La Monnaie de Singe, de Delarue-Mardrus, encantou-me, positivamente; sem ser, de maneira nenhuma, uma obra-prima é um livro adorável. À parte a sua estrutura um pouco frágil, os seus exageros, o seu tom um pouco forçado de demonstração, é realmente qualquer coisa de bom. A sua "petite fille toute em or", longínqua como um ídolo, é um magnífico pretexto para magníficas páginas cheias de coração e graça. [...] Este livro tem para mim o valor de ter me debruçado sobre a minha alma de rapariga. Lembro-me de ela ter sido, dantes, um pouco, a alma corajosa e bravia, terna e inquieta duma "petite fille tout em or". E, também a mim, foi sempre em "monnaie de singe" que a esmola da ternura me foi dada...

A impressão da poetisa acerca de tais romances reflete também a recepção que as mulheres contemporâneas tinham destes romances, e a sedução que sente pela

personagem feminina, a rapariga de "alma corajosa e bravia", reflete ainda o ideal feminino e o cariz romântico que as envolve. Longe de pretender uma análise crítica aprofundada, o que Florbela realiza é uma identificação pessoal com a personagem. Como as raparigas de sua época, Florbela Espanca também lia romances por deleite e entretenimento, se "transportando" para o mundo da ficção, entregando-se à imaginação.

Além da figura feminina com que se identifica, Florbela ainda pondera sobre personagens masculinas, como na passagem do diário de 16-02-1930:

> Que personagem irritante o deste romance idiota La ville du Sourire! " Je me demande vingt fois, um soir, si je me coucherài à neuf heures ou si je courrai au dancing et je balance encore, à onze heures, entre um pyjama posé sur le lit et um smoking posé sur la chaise..." E gaba-se este pastel de que as mulheres o perseguiam!... um homem sem vontade, sem energia, sem coragem, nunca pode ser verdadeiramente amado. Ah, ser homem, e um belo impossível trancar-me um caminho por onde eu quisesse passar!

A partir da reflexão sobre do personagem do romance deixa nítida a construção imaginária que se faz acerca do ideal masculino: o homem deveria ser enérgico, corajoso. Esse é o modelo de homem, segundo a diarista, para ser amado pelas mulheres, é o modelo de sua época, o herói masculino, o *prince charmant* de todas as mulheres, que sonhavam com os romances. O que vemos é um distanciamento intelectual do romance em questão pela diarista, que parte, desta vez, para uma relação mais subjetiva. Além de deixar impresso o que seria o seu ideal, ou ideal feminino de sua época, explicita o desejo de pertencer ao mundo masculino, o que manifesta ainda a insatisfação e incompletude com a condição feminina em sua sociedade: " Ah, ser homem, e um belo impossível trancar-me o caminho por onde eu quisesse passar!"

A partir da escrita íntima de Florbela, com apenas 32 fragmentos diarísticos e 38 cartas escritas no último ano, é possível identificar elementos que permitem o leitor a compreender um pouco mais sobre o pensamento das mulheres no Portugal da segunda década do século XX, e não só o pensamento, mas compreender o mundo patriarcal que as rodeava e que as colocava em segundo plano, restringindo sua liberdade, inclusive como artistas. Essas escritas íntimas permitem não somente compreender o que foi e como viveu a poetisa em questão, mas são documentos históricos, que deixam registrados os ideais, os problemas, as angústias e dificuldades enfrentadas por mulheres como ela, além de terem, ainda, valor literário.

Considerações

Em relação ao diário e à epistolografia do último ano de Florbela Espanca ainda são escassos os estudos acerca de tais produções, e não contemplam vários aspectos que podem ser explorados em ambos os textos, e que são imprescindíveis para a compreensão e reconstrução da obra de Florbela Espanca no que concerne à escritura feminina e autobiográfica. Trata-se de peças importantes da obra da poetisa, a partir da qual se conhece as nuances do feminino florbeliano, e não só da poetisa em questão, mas das mulheres de sua época e cultura, o que permite traçar um panorama de sua condição social e da produção literária.

Além disto, a sua produção autobiográfica transcende os limites do gênero, visto que suas cartas e diário possuem traços de ficcionalidade e poeticidade, o que permite uma leitura também sob o ponto de vista literário e não apenas biográfico. O estudo deste viés proporciona a construção de relações entre a escrita autobiográfica de Florbela e a sua produção literária, que vão desde temas a estilos, colocando-a sob uma nova perspectiva de análise.

Bibliografia

DAL FARRA, Maria Lucia. Diário (e epistolografia) do último ano: apresentação. In: *Afinado Desconcerto* (contos, cartas e diário). Estudo introdutório, apresentação e notas, Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ESPANCA, Florbela. *Afinado Desconcerto* (Contos, cartas e diário). Estudo introdutório, apresentação e notas, Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GAY, Peter. *O coração desvelado*: a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: De Rousseau a internet. Organização e tradução, Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LYONS, Martyn; LEAHY, Cyana. *A Palavra Impressa*: Histórias de Leitura no Século XIX. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.

NASCIMENTO, Michelle V. O. O eu e o outro: autorrepresentações no diário e na epistolografia do último ano. *In*: DAL FARRA, Maria Lúcia; FRANCO, António Cândido; SILVA, Fabio Mario; VILELA, Ana Luísa (org.), *Florbela Espanca – o espólio de um mito / Callipole. Revista de Cultura, Número Especial*, Lisboa, Edições Colibri/ Câmara Municipal de Vila Viçosa, 2012, pp.285-294.

OLIVEIRA, Rosa Meire Carvalho de, *Diários Públicos, Mundos Privados: diário íntimo como gênero discursivo e suas transformações na contemporaneidade,*

Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura contemporânea, Salvador, UFBA, 2002.

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. Trad. Angela Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

VENTURA, António. Literatura autobiográfica em Portugal: algumas reflexões a partir da História. In: *ACT 16: Escrever a vida*: verdade e ficção. Organização de Paula Morão e Carina Infante. Porto: Campos das Letras, 2008.

BERNARDO SOARES: O FIM DO NARRADOR

Paulo Roberto Machado Tostes[96]

RESUMO: Uma vez que a narrativa se tornou um tema central às Ciências Sociais e à Filosofia no mundo contemporâneo, o objetivo deste artigo se concentra na paisagem ficcionalizada do *Livro do Desassossego* (2003), de Fernando Pessoa e no diálogo que o 'livro' permite estabelecer com o pensamento de Walter Benjamin, considerando-se, então, a "desorientação moral" benjaminiana no que diz respeito às formas especificamente modernas.

Palavras-chave: Bernardo Soares; Narrador; Olhar.

RESÚMEN: Una vez que la narrativa se tornó un tema central a las Ciencias Sociales e a la Filosofía en el mundo contemporáneo, el objetivo de este artículo se concentra en el paisaje imaginado del *Livro do Desassossego* (2003), de Fernando Pessoa y en el diálogo que el 'libro' permite establecer con el pensamiento de Walter Benjamin, considerándose, así, la "desorientación moral" benjaminiana cuánto a las formas especificamente modernas.

Palabras-llave: Bernardo Soares; Mirada; Narrador.

Como um tema relevante no campo das ciências sociais e da teoria da literatura no século XX, a questão da narrativa permite pensar hoje o alcance histórico da figura do narrador dentro de muitas tradições. Em seu aspecto mais sensível, o narrador é aquele que se dá a um processo de lapidação da palavra para mediar experiências e saberes. Segundo Walter Benjamin (1994), narrar é a capacidade que o narrador tem de contar histórias sobre a própria vida, assimilando conhecimentos que transcendem o espaço e o tempo de sua existência: "Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira" (p. 221). Nota-se que a narrativa traz em si uma dimensão prática, pois o narrador seria aquele que possibilita reflexões e sabe passar ensinamentos e normas de vida.

[96] Doutor em Literaturas Comparadas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal Fluminense/UFF (2012).

No entanto, o que se pode pensar de um narrador como o do *Livro do Desassossego* (2003), de Fernando Pessoa, cujo percurso narrativo é a escrita ficcional de um semi-heterônimo – Bernardo Soares – e a dramática encenação de um inventário inexistente? O que se tem aqui nada mais é do que uma autobiografia fingida e metaficcional, ainda que permeada por uma meditação existencial. Mas é justamente essa condição que coloca o protagonista-narrador do 'livro' em consonância com o pensamento benjaminiano, no que diz respeito à "desorientação" moral das formas especificamente modernas. Pois, debruçar-se sobre o *Livro do Desassossego* é deparar-se, mais adequadamente, com uma não-biografia, própria de quem se percebe em profundo embate com a realidade e com a narrativa de seus fatos.

É nesse sentido que se pode considerar a excepcionalidade de Bernardo Soares que, embora pudesse ser o narrador do *Livro do Desassossego* (2003), não deveria ser mais do que uma nulidade, podendo ser mais considerado como um companheiro de espírito de Pessoa, sendo o 'livro', por sua vez, não mais do que o registro de uma autobiografia sem fatos:

> Invejo – mas não sei se invejo – aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que se podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexo, nem desejo de nexo, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer. (PESSOA, 2003, p. 54)

Por outro lado, para Octavio Paz, o que parece ser insignificante nessa "narrativa autobiográfica" atravessa a biografia dos poetas em geral:

> Os poetas não têm biografia. A sua obra é a sua biografia. Pessoa, que duvidou sempre da realidade deste mundo, aprovaria sem vacilar que fôssemos diretamente aos seus poemas, esquecendo os incidentes e os acidentes da sua existência terrestre. Nada na sua vida é surpreendente – nada, exceto os seus poemas [...]. O seu segredo, ademais, está escrito no seu nome: Pessoa, quer dizer persona (pessoa) em português e origina-se de Persona, máscara dos atores romanos. Máscara, personagem de ficção, nenhum: Pessoa. A sua história poderia reduzir-se ao trânsito entre a irrealidade de sua vida cotidiana e a realidade de suas ficções. Estas ficções são os poetas Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e, sobretudo, o próprio Fernando Pessoa. (1976, pp. 201-202)

A escrita ficcional de Bernardo Soares expõe, ainda que simbolicamente, um narrador que não existe. Contudo, este se apresenta com uma imperiosa necessidade de reinvenção de seu criador. Eis, então, uma síntese do protagonista do *Livro do Desassossego*: um falso narrador e uma autobiografia também falsa.

Em Pessoa, esse processo de fingimento pode ser bem assimilado à medida que se reconhece a complexidade de sua criação estética em meio à impotência de uma vida que não lhe era mais digna do que a possibilidade de se recriar pela ficção para poder, talvez, alcançar uma vida mais plena. Bernardo Soares, portanto, seria o vir a ser ficcionado de Pessoa, por ser-lhe o mais próximo, como já afirmara: "É um semi-heterônimo, porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela" (PESSOA, 2003, p. 15). Esta passagem, como outras do *Livro do Desassossego*, poderia sugerir reflexões existenciais diretamente relacionadas à vida do poeta português, embora não se deva confundir a criatura com o seu criador – Soares não foi um duplo de Pessoa, mas uma mutilação refletida deste através de uma ficção poética marcada por um forte teor ontológico.

Sendo assim, analisar o narrador do *Livro do Desassossego* já é uma questão quase "perdida" e que não serve para endossar nenhuma biografia em particular. Afinal, em Pessoa nada parece explicar nada, pois, sem as referências a qualquer centramento, os sentidos tão diversos quanto possíveis, em Pessoa-Soares, servem, antes, para acentuar a angústia do homem moderno e a de quem pretenda se ocupar de uma grande verdade:

> Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. [...] 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, 2003, p. 200-201)

Nota-se que em Bernardo Soares não é possível encontrar a identidade de um narrador, pois, não havendo um eu predefinido, a narração dos acontecimentos de uma vida ficcional emerge a partir de muitos sujeitos envolvidos no processo de interpretação do que é narrado, inclusive no contexto histórico e cultural em que viveu Fernando Pessoa. Contexto este de alienação do homem pela linguagem e que é pensado na crítica levantada por Benjamin em *O Narrador*. Neste, o pensador alemão deixa claro que, "Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo distante, e que se distancia ainda mais [...]" (BENJAMIN, 1994, p. 197). No caso então do 'livro' de Pessoa, a tentativa de se descrever um "narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele" (IBIDEM).

Para Benjamin, sua crítica ao progresso sempre foi contundente, mas na década de 1930 tomou um impulso muito maior. De um lado, encontra-se o mundo das massas, do outro, o da técnica; em ambos não há um potencial promissor, pois as massas não conquistam a emancipação pela tecnologia, pelo contrário, esta transforma o homem em mero produto no mundo industrializado. É neste contexto que se pode inferir oportunamente sobre o processo de reinvenção do próprio Fernando Pessoa a partir de sua criação heteronímica. De acordo com Jorge de Sena:

> na sua fragmentariedade, não apenas menos do que os outros haviam sido e Campos ainda era, mas, paradoxalmente, mais do que eles. Com efeito, para ele confluía toda a meditação dispersa e fragmentária de uma sociedade de heterônimos [...] uma espécie de refugo de tudo o que não chegava a ser de nenhum dos outros; e uma espécie de depósito da fragmentária tristeza de Fernando Pessoa que, até certo ponto para que ele existisse, sofria a suspensão existencial deles. Sofria mesmo mais do que isso: o regresso desolado à prosa de que, na juventude esperançada, ele se imaginara um grande criador. É, pois, nestes termos, que deveremos entender o *Livro do Desassossego* [...]. (SENA, 1982, p. 231)

De tanto outrar-se diante da realidade ameaçadora e excessiva de sua existência, o protagonista-narrador a tal ponto se reinventou, que trouxe à tona o absurdo que era existir em si mesmo: um estado de graça e ao mesmo tempo de desespero: "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" (PESSOA, 2003, p. 164).

Dentre esses sentidos, está também a atribuição da autoria do 'livro' que, embora possa ser conferida a Bernardo Soares, esse mesmo 'livro' tomou várias formas e conheceu outros autores, sendo o primeiro destes Vicente Guedes, o que confirma a prática do poeta de se esconder atrás de outros nomes, conforme aponta Richard Zenith, um dos últimos organizadores do *Livro do Desassossego*: "O Espólio é cheio de 'Ainda não sei'. Os títulos, como os heterônimos, eram esboços para completar, promessas para cumprir, servindo deste modo para estimular a criatividade de Pessoa" (IBIDEM, p. 21). Portanto, pode-se considerar também o quanto é "perturbadora" a pretensão de se afirmar uma verdade sobre o que é relacionado ao narrador do 'livro'. Este é antes de tudo o resultado de vários livros, ao mesmo tempo em que é um apenas, o que, mais adequadamente, fez com que o termo *desassossego* ganhasse outros significados no decorrer do tempo.

Sendo assim, os múltiplos olhares do protagonista-narrador do *Livro do Desassossego* espelham uma narrativa repleta de metáforas que, apesar de não o libertarem de suas questões pessoais e contextuais, permitem perceber que a existência possível só o é mediante uma condição mutante, expressa na experiência multifacetada da narrativa do referido livro. Por conseguinte, o que importa analisar nesta breve reflexão é o jogo narrativo pessoano que se estabelece em relação à figura "inexistente" do narrador, uma vez que do encontro de Pessoa e Soares nada mais existe do que um ponto de partida em que um teria exposto ao outro um projeto literário – uma narrativa metafísica na qual o narrador apresenta elementos históricos e culturais que tangenciam a sua intricada relação com a modernidade.

Nessa perspectiva, se o romance se distingue de todas as outras formas de prosa por não proceder da tradição oral nem alimentar-se dela, conforme reconhece Benjamin, por sua vez, o romancista e seu leitor segregam-se de tal modo que se isolam em um mundo particular, como ocorre com Bernardo Soares.

Na leitura do *Livro do Desassossego* já não importam a comunicação das experiências vividas, importando somente o ato de ficcionalizar uma determinada experiência, porque aquela mais real que inspira o narrador da tradição oral estaria

extinta. Desta forma, quem se debruça sobre o 'livro' de Fernando Pessoa, mesmo tentando encontrar elementos, personagens e cenários dos quais possa intuir um sentido para a existência de Bernardo Soares, encontrará tão somente o esvaziamento desse sentido.

Vale lembrar que as considerações que Benjamin tece sobre o narrador são redigidas antes da Segunda Grande Guerra, assim como o 'livro' de Pessoa. Como as experiências coletivas haviam perdido seu significado, diante do modo como as tradições foram refutadas, em detrimento de novos meios de criação e destruição, pode-se depreender que num mesmo contexto histórico e cultural Pessoa-Soares e Benjamin nada mais fazem do que buscar em suas respectivas escritas a arte de narrar como a criação de possibilidades – uma forma de se escovar a realidade a contrapelo, parafraseando-se, aqui, uma das ideias centrais da obra do pensador alemão.

Se de fato o próprio Bernardo Soares pode ser considerado o narrador, o mais importante para Pessoa era a necessidade de recriar a si mesmo, em favor de sua multifacetada realidade existencial e de uma falta de sentido para uma vida que pudesse ser contada por algum narrador. Nesse aspecto, é possível identificar, segundo o estudioso da obra de Pessoa, Antônio Tabucchi (1984), que Bernardo Soares tenha concordado com a publicação de algumas páginas de seu diário, por Fernando Pessoa, desde que fosse feita sob outro pseudônimo, o de Vicente Guedes, o que não inviabiliza, contudo, que também tenha ocorrido o contrário, ou seja, que este último tenha escolhido Bernardo Soares como aquele que compôs o *Livro do Desassossego*.

Despersonalizando-se, então, para multiplicar-se, e multiplicando-se para poder ver-se mais além, Pessoa levou ao ápice a visão dessa despersonalização, como se lê em uma de suas cartas a Côrtes-Rodrigues: "Os fragmentos dessa prosa são de depressão confessada, angústia e tédio" (PESSOA, 1945, p. 22). Através de cartas confessionais descrevendo sua crise existencial e seu desdobramento em relação à sua obra, Pessoa ainda escreve a Côrtes Rodrigues, em 2 de setembro de 1914:

> Nada tenho escrito nada que valha a pena mandar-lhe. [...] Mas essas linhas são esboços de poesia propriamente falando. O que principalmente tenho feito é sociologia e desassossego. Você percebe que a última palavra diz respeito ao livro do mesmo; de facto tenho elaborado várias páginas daquela produção doentia. A obra vai, pois, complexamente avançando. O facto é que

> neste momento atravesso um período de crise na minha vida. Preocupa-me quotidianamente a necessidade de dar ao conjunto da minha obra uma orientação, tanto intelectual como existente de vida, uma linha metódica e lógica. (PESSOA, 1945, p. 22)

E em outra carta, datada de 4 de outubro de 1914, Pessoa se expressa de modo mais revelador a crise existencial em que se via e a falta de conclusão do *Livro do Desassossego*:

> Nem lhe mando outras pequenas coisas que tenho escrito nestes dias. Não são muito dignas de serem mandadas, umas; outras estão incompletas; o resto tem sido quebrados e desconexos pedaços do *Livro do Desassossego*. O meu estado de espírito actual é de uma depressão profunda e calma. Estou há dias ao nível do *Livro do Desassossego*. E alguma coisa dessa obra tenho escrito. Ainda hoje escrevi um capítulo todo. (PESSOA, 1999, p. 125)

No entanto, os conflitos que Pessoa vivia devem ser considerados como "experiências" fundamentais na composição de sua obra e não, necessariamente, um impeditivo à elaboração estética de sua complexa realidade: "Toda dialética, em Pessoa, é uma dialética fingida, na qual a tese e a antítese não levam a nenhuma síntese, porque nunca há ultrapassamento" (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 29). Impõe-se, assim, a inquietante condição que atravessa toda obra pessoana – ser/estar: "O cio é o que sobrevive daquilo que se encontra na origem" (PERRONE-MOISÉS, p. 16).

Particularmente na questão do ser/estar, que atravessa os quase quinhentos fragmentos do *Livro do Desassossego,* pode-se notar um ponto de convergência dos heterônimos e das linhas temáticas que se destacam na obra poética de Fernando Pessoa. Tal hipótese de leitura, em relação ao conjunto da obra, permite afirmar que, ao contrário do que Pessoa asseverou, Bernardo Soares não seria uma máscara transparente, porque não revela o indivíduo, mas uma máscara que se justapõe a todas as outras máscaras, ao mesmo tempo sem ser nenhuma.

Envolto pela sua inquietante condição, Bernardo Soares escapa a quaisquer enredamentos formais, ultrapassando, em muito, os planos de organização de Pessoa, como se dá na própria configuração do "livro". Por isso, a dinâmica de sua escrita está abdicada, por princípio e método, dos testemunhos de um autor e de seu jogo heteronímico. Para esse jogo, construído pela linguagem, assim como os nomes fictícios e as respectivas biografias que os circundam, está reservada uma fundamentação

existencial, para além do jogo dialético que se desdobrou através da percepção heteronímica.

Evidentemente, cada um possui um modo de perceber e de olhar que lhe é próprio, porém, Pessoa não se contentou com um único olhar e optou por dispor-se de vários olhares. Assim, dos muitos sentidos que perfazem irremediavelmente a escrita de Pessoa-Soares, que sentido poderia fundamentar uma existência que prima pelo sem sentido? Seria um modo de perceber tão consciente que lhe teria dado uma visão mais consciente do abismo em que se via, que era o de existir em si mesmo?

Ao apresentar um olhar que sempre se volta a si mesmo, à medida que confronta o real, o seu é também o olhar de um sonhador, o que metaforiza e se dilui diante da realidade inapreensível e que é sempre menor do que o desejado. E, uma vez que na escrita de Pessoa a vida está em segundo plano, tudo o que surge aos olhos do sujeito poético não é um convite a viver a experiência do mundo, pois a que mais lhe importa é a que antes deve ser remetida à consciência.

Fica, então, o 'livro' com os quase quinhentos fragmentos do *Livro do Desassossego*, nos quais convergem os heterônimos e as linhas temáticas que se destacam na obra poética de Fernando Pessoa, e que permite afirmar no conjunto de toda obra o contrário do que asseverou Fernando Pessoa: Bernardo Soares não é uma máscara transparente, mas uma máscara que se justapõe a todas as outras máscaras, ao mesmo tempo em que não se afirma nenhuma.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.* Trad.: Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, V. I).

LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa ou a realidade como ficção*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1983.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post-scriptum.* Trad.: Olga Savary. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa, aquém do eu além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

PESSOA, Pessoa. *Livro do Desassossego*. Organização e introdução de Richard Zenith. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

_____. *Correspondência 1905-1922.* Organização de Manuela P. da Silva. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

_____. *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues.* Lisboa: Editorial Confluência, 1945.

SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & Cia. Heteronímia.* Lisboa: Ed. 70, 1982.

TABUCCHI, Antonio. *Pessoana mínima*. Coleção Temas Portugueses. Rio de Janeiro: Casa da Moeda, 1984.

O ESVAZIAMENTO PELO CONSUMO: O DESEJO POR "UM CASACO DE RAPOSA VERMELHA"

Renato Martins e Silva[97]

RESUMO: O conto *Um Casaco de Raposa Vermelha*, de Teolinda Gersão, reveste sua personagem principal das características e desejos mais comuns de um indivíduo e que podem ser encontrados em cada um de nós. Ela estabelece uma intrigante relação entre a vida da sua personagem e o seu desejo de possuir um casaco de peles de raposa vermelha. A provocação proposta pela leitura pode nos trazer uma perspectiva de reflexão ao observarmos um dos lados mais perversos e desprovidos de solidariedade das sociedades modernas: o consumo desenfreado.

Palavras-chave: Insólito; Consumismo; Desejo; Teolinda Gersão.

RÉSUMÉ: L'histoire de «Um casao de raposa vermelha », de Teolinda Gersão, wraps le personnage principal des caractéristiques et des désirs d'un individu plus courantes et peut être trouvé en chacun de nous. Il établit une relation intrigante entre la vie de son caractère et son désir de posséder un renard rouge de manteau de fourrure. La proposition provocatrice de lecture peut nous apporter une perspective de réflexion pour observer l'un des côtés les plus pervers et dépourvus de solidarité dans les sociétés modernes: la consommation effrénée.

Mots-clés: Insolite, Société de Consommation, Le Désir; Teolinda Gersão.

Teolinda Gersão inicia a construção do conto "Um casaco de raposa vermelha" apresentando sua personagem principal, a princípio, como uma mulher comum, de pequeno papel social, pois se trata de "... uma pequena empregada bancária" (GERSÃO, p. 117) que vive presa em seu cotidiano de funcionária de uma agência financeira, revelado pelo trecho: "Contou os minutos que faltavam para abrir a loja, os seus olhos erravam do relógio de parede para o relógio de pulso, enquanto atendia os clientes, debruçada no balcão." (GERSÃO, p. 117).

[97] Aluno do Curso de Doutorado em Literatura Portuguesa, UFRJ.

Essa personagem, que é central no conto, não é descrita em detalhes e, apesar de seu pequeno relevo social, deseja possuir um bem que, nitidamente, está acima de suas posses: um casaco de peles de raposa vermelha.

Levada pelo desejo de possuir e pelo impulso de adquirir, a mulher negocia com a vendedeira da loja, desde já calculando que será necessário abrir mão de alguns 'luxos' de que usufrui, para que, aceitando as condições da venda, possa ter o casaco que tanto quer.

Através dos elementos que são revelados pela narrativa, não é possível determinar se há alguma causa em particular que motive o desejo daquela mulher pelo casaco de peles de raposa vermelha, ou se tem origem simplesmente em sua vaidade pessoal. Certo é, pelas palavras do narrador, que se sabe apenas que "aquele é o casaco que [ela] sempre desejou ter na vida" (GERSÃO, p. 117).

Extrapolando os limites do texto de Teolinda Gersão e transpondo a experiência vivida pela mulher para o cotidiano das sociedades modernas, é possível perceber-se que, em muitas situações, o consumidor adquiri bens de que não necessita, sem refletir sobre suas próprias ações, submetendo-se, maquinalmente, às imposições sociais, abrindo mão de sua identidade e sucumbindo aos desígnios de sua comunidade, que se constitui em verdadeira "sociedade de consumidores". Esse comportamento social é identificado por Zygmunt Baumann ao afirmar que "A 'sociedade de consumidores' [...] representa o tipo de sociedade que promove, encoraja ou reforça a escolha de um estilo de vida e uma estratégia existencial consumistas, e rejeita todas as opções culturais alternativas." (BAUMAN, p.71).

Acompanhando o exposto por Bauman, é de se destacar o surgimento de estratégias desenvolvidas pelo comércio para viabilizar o exercício pelos indivíduos, desde a mais tenra idade, de seus papéis de consumidores, diante da passividade, ou mesmo incentivo dos pais. Desta forma, conclui-se que o indivíduo, desde a infância é preparado para se adequar a essa sociedade de consumidores, sendo convencido de que necessita possuir determinados bens para ser socialmente aceito e se sentir adequado ao seu grupo social.

De volta à narrativa de Gersão, tem-se a mulher que, ao deparar-se com o seu 'objeto de desejo' em uma vitrine, passa a cobiçá-lo e mesmo a venerá-lo, pois ela volta à loja, à noite, várias vezes para contemplá-lo[98] enquanto aguarda a conclusão da sua compra e possa tê-lo consigo, finalmente.

Em seu texto, *Laços do Desejo,* Marilena Chauí demonstra que a palavra desejo relaciona-se, etimologicamente, com *desidero* e estabelece uma relação com a palavra *considerare* que significa "examinar com cuidado, respeito e veneração" (CHAUÍ, p. 22) que é exatamente o que a personagem de Teolinda Gersão faz com o casaco, que pretende possuir, através da vitrine.

É interessante, ainda, relacionar esta origem etimológica com o que afirma Bauman em seu texto "Sociedade de Consumidores" quando caracteriza os *shopping*

[98] "Passou a vir à noite, quando a loja estava fechada e ninguém a via, olhava através do vidro e de cada vez se alegrava" (GERSÃO, p. 119)

centers como 'templos do consumo' – termo que foi cunhado por George Ritzer (BAUMAN, p. 71). No conto *Um casaco de raposa vermelha*, essa realidade vivenciada pelos indivíduos na sociedade contemporânea se manifesta através do desejo expresso no olhar da mulher, por detrás da vitrine, venerando o casaco com seus olhos desejosos/cobiçosos na loja que representa o seu próprio 'templo de consumo'.

Em seu desejo pelo casaco e antegozando o prazer de tê-lo, a mulher passa a projetar para si o bem estar social que aquele 'objeto de desejo' traria para ela: "Seria admirada, também ela, seguida com os olhos quando passasse" (GERSÃO, p. 119). Essa representação do prazer almejado/alcançado pela mulher, que é trazida por Teolinda Gersão é feita sob medida para uma sociedade imbuída de valores consumistas e encontra eco nas reflexões de Bauman. O autor acredita que os valores que cercam a 'sociedade de consumidores' que se tem atualmente levam os seus membros a medir os outros por suas posses. Estes membros necessitam de uma adequação social e, por isso, sucumbem ao serem bombardeados com mensagens que apelam ao consumo. Em seguida, estes consumidores vorazes apresentam-se "... nas ruas onde as mercadorias obtidas nas lojas são exibidas ao público para dotar seus portadores de valor de mercado" (BAUMAN, p. 73), atitude essa simulada pelo pensamento que a personagem de Teolinda Gersão tem, como já referido anteriormente, e que submete o consumidor à condição de objeto de consumo[99].

Para Bauman, o que se tem é uma sociedade que se exibe pelas ruas como se estivessem em vitrines com os bens adquiridos, pois "os membros da sociedade de consumidores são eles próprios mercadorias de consumo, e é a qualidade de ser uma mercadoria de consumo que os torna membros autênticos dessa sociedade." (BAUMAN, p. 76). Ainda neste tema, pode-se destacar que, para Marilena Chauí, "...não desejamos propriamente o outro, mas desejamos ser para ele objeto de desejo." (CHAUI, p. 25). E é justamente isto que transparece no pensamento, desejo e antegozo da mulher ao imaginar-se admirada – e, por que não, desejada ? - por possuir e ser vista com aquele casaco. Ou seja, a obtenção do casaco (ou mesmo a possibilidade de possuí-lo) é a representação do contentamento e da felicidade da empregada bancária.

Teolinda Gersão representa em sua narrativa, ainda que rapidamente, a crueldade que a sociedade é capaz de infringir a seus próprios membros ao referenciar as dificuldades financeiras que seriam necessariamente enfrentadas por sua personagem para possuir o casaco: Ao consultar a vendedeira sobre os custos para adquirir aquele casaco que sempre desejou e ao constatar que aquela peça de vestuário está, claramente, bem acima de suas posses, a personagem da narrativa, mentalmente, relaciona os sacrifícios aos quais deverá se submeter para alcançar seu intento.

Como é funcionária de um banco – símbolo maior do domínio financeiro ao qual as sociedades têm de se submeter – a mulher facilmente enxerga quais são os itens 'supérfluos' dos quais deve abrir mão para ter aquilo que não poderia.

[99] "Dentro desses templos [*shopping centers*] os objetos de adoração como seus adoradores são mercadorias" (BAUMAN, p. 82);

Neste ponto, vale apontar, ainda que brevemente, uma relação com o texto de Ângela Maria Dias[100] quando a autora busca estabelecer quais são os dois princípios da 'Estética da Crueldade' na literatura e no cinema brasileiros, o que se pode estender, obviamente, a outras expressões literárias e cinematográficas do mundo contemporâneo.

Dias aponta como possibilidades de representações da Estética da Crueldade, mesmo que de forma sutil, a crueldade presente no consumo e na cobiça impostos por uma sociedade que se 'alimenta' do sensacionalismo e do consumismo[101].

A partir do momento em que a empregada bancária, abdicando de suas férias, de parte do pagamento do carro, sacrificando seu conforto com aquecimento e refeições, (GERSÃO, p. 118) acerta a compra do casaco, seu corpo, mente e ações passam por pequenas transformações que seguem em um movimento crescente durante a narrativa. O ápice de sua transmutação ocorre quando há uma metamorfose da mulher em raposa.

Essas mudanças podem ser interpretadas a partir de duas possíveis leituras alegóricas: Por um lado, como a busca e o encontro de um maior contato com o caráter originário da natureza humana e com os elementos naturais – o que será apresentado mais adiante neste trabalho – e, por outro lado, a autoimersão da personagem em uma 'sociedade de consumo' desenfreado e irresponsável, como já apontado anteriormente.

As transformações sofridas pela emprega bancária que até então era uma mulher comum, se dão de forma bem gradual, até ter encontrar o seu ápice na metamorfose total da mulher em raposa. Podem ser identificados três momentos em sua transformação: De início, há um fortalecimento físico:

> Por outro lado, talvez porque deixara de sentir-se cansada, deu conta de que se movia agora muito mais depressa do que habitualmente, caminhava sem esforço pelo menos com o dobro da velocidade normal. As pernas ágeis, os pés ligeiros. Toda ela mais leve, rápida, com movimentos fáceis do dorso, dos ombros, dos membros. (GERSÃO, p. 119)

Em um segundo momento, percebe-se na mulher uma maior identificação com os elementos naturais e, ainda, uma melhor percepção das forças rudimentares e inatas

[100] DIAS, A. M. Representações contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente. In.: DIAS, A. M., GLENADEL, P. (Orgs.) **Estéticas da Crueldade**. Rio de Janeiro, Atlântica: 2004.

[101] "A dramatização do princípio de crueldade como diretriz de organização formal, constante na prática produtiva das artes literária e cinematográfica brasileiras, aqui, pretende abranger dois sentidos. O primeiro, mais óbvio, está entendido como violência sádica, agressividade mais ou menos sutil, embutida nas imagens perversas do consumo, da cobiça e da promiscuidade pornográfica que nos rodeiam". (DIAS, p. 18) Grifo nosso.

do ambiente, pois ela passa a correr na orla da floresta, o que lhe faz bem, e a mantém em maior contato com a terra daquele ambiente.

Por último, pode ser destacado, dentre as transformações da mulher, o aguçamento de outros sentidos diferentes da sua visão, sentido este que é tão aguçado na espécie humana e com o qual se deseja e se inicia o consumo:

> A sua capacidade de percepção crescia, notou, mesmo à distância ouvia ruídos diminutos, que antes lhe passariam despercebidos, uma sardanista fugindo no chão entre as folhas, um rato invisível fazendo estalar um ramo, uma bolota caindo, um pássaro pousado entre as ervas; pressentia também, muito antes de elas terem lugar, as mudanças atmosféricas, o virar do vento, o subir da humanidade, o avolumar-se no ar da tensão que descarregaria em chuva. (GERSÃO, 119-120)

Como já sinalizado anteriormente, em suas transformações, a emprega bancária retoma um contato com as forças naturais há muito perdido (ou deixado de lado) pelo homem civilizado. A capacidade de "leitura" dos elementos naturais, revela na mulher, um abandono da alienação da terra, das forças rudimentares e inatas do ambiente, causada pelo trabalho, como apontado por Manuel Antônio de Castro em seu texto *Ecologia: A cultura como habitação*[102].

A partir dessas transformações sofridas pela mulher, há, portanto, um resgate da condição mais elementar do ser humano que é a do contato mais íntimo e compreensão da terra. Acompanhando este renovado contato vivenciado pela personagem principal do conto de Teolinda Gersão, é possível identificar na mulher o surgimento de uma sensação de bem-estar e maior vitalidade, encontrando eco no texto de Castro, afinal, para o autor "... o homem é essencialmente ecológico." (CASTRO, p. 20).

Ainda no rol das transformações sofridas pela mulher, após a aquisição do seu casaco, pode-se destacar uma certa animalização e/ou desumanização que se revela através da prevalência dos instintos mais primitivos da espécie humana, que se evidencia, mais fortemente, no momento em que ela se vê tomada pelo desejo [novamente o desejo] de comer a carne "quase crua, o gesto de cravar os dentes, de fazer saltar o sangue, o sabor do sangue na língua, na boca..." (GERSÃO, p. 121)

[102] "Não são só as plantações, as árvores, os frutos que crescem: é o homem que se consuma, embora consumindo-se. A experiência moderna do trabalho conduziu o homem à alienação. O que ocorreu? Perdeu-se o seu sentido ecológico, fazendo da atividade humana um instrumento de produção objetiva. Com isto não foi só o homem que perdeu a sua identidade, pois sua alienação acarreta igualmente a da terra. Não há terra sem o homem. E poderá o homem sobreviver sem a terra?" (CASTRO, p. 28 e 29 – grifo nosso).

Por fim, a empregada bancária, após tomar posse do casaco de raposa vermelha que adquiriu, abandona sua condição de ser humano[103], metamorfoseia-se no animal, na raposa:

> A pele ajustada à sua, a ponto de não se distinguir dela [...] o rosto desfeito [...] desmesuradamente alongado [...] os olhos em fenda... […] segurando [...] o seu corpo trêmulo – antes do bater da porta e do verdadeiro salto sobre as patas livres, sacudindo o dorso e a cauda, farejando o ar, o chão, o vento, uivando de prazer e de alegria e desaparecendo, embrenhando-se rapidamente na profundidade da floresta. (GERSÃO, p. 122 e 123).

A narrativa de Teolinda Gersão não se encerra com a transformação pela qual passa a sua personagem, pois além de se identificarem no episódio insólito vivido pela mulher os traços da narrativa fantástica contemporânea, deve ser também encarada como uma dupla possibilidade de leituras alegóricas como as já referenciadas anteriormente: Ao mesmo tempo em que há uma entrega da mulher aos parâmetros consumistas da sociedade contemporânea, que transformam o consumidor em mercadoria, há também a transformação em raposa sinalizando uma busca de um maior contato com os elementos naturais e primordiais da essência humana.

V. Bibliografia:

BAUMAN, Zygmunt. Sociedade de consumidores. In.: _____. **Vida para Consumo:** A transformação das pessoas em mercadoria. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2008. p. 70-106.

CASTRO. Manuel A. Ecologia: A cultura como habitação. In.: SOARES, Angélica [et al] (org.). **Ecologia e Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992. p. 13-33

CHAUI, Marilena. Laços do Desejo. In.: NOVAES, Adauto (Org.) **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 19-66.

[103] A personagem de Teolinda Gersão abandona sua condição de ser humano, embora, sem deixar toda a mística de ser mulher, sobretudo se for levado em conta todo o simbolismo que cerca a figura da raposa na literatura, nas crenças populares, nas tradições orais, nas crenças ancestrais e nas influências xamanísticas.

DIAS, A. M. Representações contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente. In.: DIAS, A. M., GLENADEL, P. (Orgs.) **Estéticas da Crueldade**. Rio de Janeiro, Atlântica: 2004.

FARIA, Ângela B. C. **Questões paradigmáticas da ficção portuguesa contemporânea.** [síntese apresentada durante as aulas da disciplina Ficção Portuguesa Contemporânea III]Rio de Janeiro: UFRJ, 2º semestre de 2011.

FURTADO, Filipe. **A Construção do Fantástico na Narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GAGNEBIN, Jeanne M. A verdade da crítica. In.: _____. **Walter Benjamin.** São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 41-60

GERSÃO, Teolinda. Um casaco de raposa vermelha. In.: _____. **A mulher que prendeu a chuva e outras histórias**. Porto: Sextante Editora, 2007. p. 117-123.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de Símbolos.** São Paulo: Cultrix, 1990.

A SAUDADE EM PASCOAES E PESSOA, UMA LEITURA DE *AS MINHAS HORAS* DE TEIXEIRA DE PASCOAES COM *HORA ABSURDA* DE FERNANDO PESSOA

Roberta A. P. de F. Ferraz[104]

RESUMO:

Partimos de um cotejo de textos de Teixeira de Pascoaes e de Fernando Pessoa sobre o tema da 'saudade', com o propósito de compreender quais os diálogos que podem ser delineados nessas duas poéticas, em relação ao tema citado. Haverá de fato um diálogo de poemas, revelando um Pessoa leitor de Pascoaes, no 'Cancioneiro'? E de que maneira se distanciam, em suas poéticas, na leitura que cada uma faz da 'saudade'?

Palavras-chaves: Saudade; Teixeira de Pascoaes; Fernando Pessoa; comparativismo literário.

ABSTRACT:

We start from collating Teixeira de Pascoaes and Fernando Pessoa texts about 'saudade', aiming to comprehend which dialogues can be delineated on both poetics in relation to the mentioned theme. Will there be indeed a poems dialogue revealing Pessoa as Pascoaes reader in the 'Cancioneiro'? Also, in what ways do they get distant from each other in their poetics by their understanding of 'saudade'?

Keywords: Saudade; Teixeira de Pascoaes; Fernando Pessoa; literary comparativism;

"O tempo presente e o tempo passado

[104] Doutoranda no Programa de Literatura Portuguesa da USP / FAPESP

Estão ambos talvez presentes no tempo futuro

E o tempo futuro contido no tempo passado.

Se todo tempo é eternamente presente

Todo tempo é irredimível.

O que poderia ter sido é uma abstração

Que permanece, perpétua possibilidade,

Num mundo apenas de especulação.

O que poderia ter sido e o que foi

Convergem para um só fim, que é sempre presente.

Ecoam passos na memória

Ao longo das galerias que não percorremos

Em direção à porta que jamais abrimos

Para o roseiral. Assim ecoam minhas palavras

Em tua lembrança.

Mas com que fim

Perturbam elas a poeira sobre uma taça de pétalas,

Não sei.

(...)"

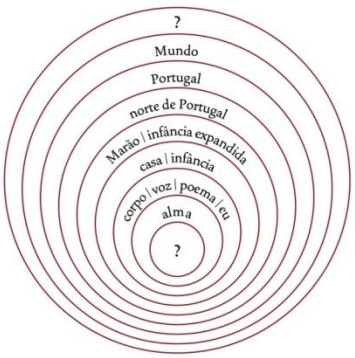
(ELIOT, 2006, p. 5)

1. Considerações do nome, da casa, da viagem

"Ecoam passos na memória / Ao longo das galerias que não percorremos / Em direção à porta que jamais abrimos / Para o roseiral (...)" (ELIOT, 2006, p.5). É com estes versos, prolongados no trecho acima, que abrimos, neste momento, o pensamento sobre a saudade estendido aos poetas Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa. Embora a investigação de Eliot no trecho citado se aproxime mais de uma certa 'resignação calma', fingida (laborada) dentro do agudo que é pensar tempo-e-existência, de Pessoa,

algo da doçura do roseiral suspenso me leva àquele jardim guardado, com golfinhos de pedra e altura sobre o Marão, dentro da quinta de Pascoaes, o poeta que diz ter bebido, quando criança, "o leite de uma rosa" (FERREIRA, 2003,p.10). Embora o eco memorial venha de um caminho passado não vivido ("as galerias que não percorremos"), é certo sabermos que haverá adiante um jardim de rosas, mesmo que a porta permaneça fechada. Tudo é presente, na materialidade imaginária do poema. Em Pascoaes, o esforço do poema será levado a garantir, em algum lugar, além, esse roseiral futuro. Em um futuro que é descarrego e pertença de um passado: um futuro que é sempre a reunião de todo o passado e de todos os passados, que o canto acumula para que o presente possa ser saudado, na saudade. Em Pessoa, o poema se concentrará, ao contrário, no próprio intervalo, entre um passado e um futuro que não são nossos, que não vivemos, mas que saudamos em nossa trágica tessitura de seres-em-espera, no drama de sermos conscientes.

Antes, porém, de entrarmos nos poemas, lembramos que algum indício de *habitação* aparece já no 'nome' dos poetas, como uma pista concreta de suas poéticas. Temos aquele poeta que se nomeia a partir da casa, Teixeira *de Pascoaes*, deixando de lado o seu primeiro nome, Joaquim, e escolhendo um pedaço do sobrenome paterno como primeiro nome, 'Teixeira', deslocando, dessa maneira, o sobrenome familiar para nome comum e colocando-se na linhagem, (como sobrenome) da própria casa, que será centro, mesmo que crepuscular, seguro ainda, de seu canto. Podemos pensar numa sequência de círculos concêntricos, que se alargam e contraem, como uma respiração, partindo do centro do sujeito, a ilustrar bem a *poesia* de Pascoaes e o seu entendimento da função social, e cósmica (sagrada), do poeta:



Do mistério ao misterioso, nasce e ecoa o canto, passando por uma carne (verbo e corpo) que une sujeito, paisagem e mundo. Elo do visível encadeado pelo invisível que é matriz e destino. A poética pascoaesiana nutre-se

dessa vida enraizada, *concentrada e concêntrica*, num ritmo símile ao batimento orgânico e contíguo ao ciclo das estações na natureza. Habitar esse corpo (humano, natural, vegetal, mineral, em toda sua extensão *viva*) e cantá-lo é vivificar o tempo imemorial, a criação plena, em outras palavras, o que Pascoaes chamará de *saudade*.

E o que dizer da *blague genial* de Pessoa em seu próprio nome, 'coincidência' já exaustivamente comentada pela crítica? De 'Fernando Antonio Nogueira Pessoa' talvez seja óbvio que ele viesse a escolher 'Pessoa' como assinatura... Fernando Quem? Fernando-Qualquer, Fernando-Ninguém, Fernando-Persona, personagem, ficção, nome do nome, etc... E, pensando nas relações que um 'nome' pode entretecer com uma 'poética' e um 'modo de habitar', vale lembrar, também, um fato biográfico de Pessoa: as viagens materiais, o deslocamento de casas. Não só muito pequeno perdeu o pai e viu toda sua casa se reestruturar a partir de uma *terra estrangeira*, como depois, retornado a Lisboa, viu-se em constante troca de casas, nunca parando em lugar nenhum, num estado de perpétua *instabilidade,* como se toda morada fosse apenas, e só apenas, morada provisória: interlúdio, interstício, intervalo. Essa relação entre nome e 'modo de habitação', nos dois casos, parece, no mínimo, instigante, já que a questão sai do critério meramente biográfico e nos possibilita uma leitura da *autoria* e da *assinatura* como motor de estéticas específicas que os nomes apresentam.

A casa nos confere valores de vínculo, nos confere um imaginário do vínculo. Então pensamos: que *saudades* têm Pascoaes e Pessoa, cada um carregando em seu nome, em seus avessos, o pertencimento e o desconhecimento, a casa de infância e a errância? Que espécie de *vazio* e de *ausência* nutre, nos poemas, cada um desses 'modos' de habitar, esses corpos e seus imaginários? Se em Pascoaes o sujeito se alonga até o além, podendo dizer sobre ele, podendo, por ação 'mágica' do poema, investigá-lo e até 'vê-lo' ou 'quase vê-lo'; em Pessoa, ao contrário, é o além, em sua especificidade de 'mistério' e 'incognoscível' que absorve o sujeito, afogando-o em sua 'incapacidade' interpretativa, na 'nulidade' do buscar compreender-se e compreendê-lo.

De modo geral, podemos sugerir que, tanto para Pascoaes quanto para Pessoa, o *eu é uma espera*. Em Pascoaes, a espera é esperançosa, ao *eu* se promete uma experiência de fusão e completude, entre tempo e espaço. Já para Pessoa, a espera é ilusionista, enganosa, ao *eu* nada se dá, só lhe resta (resto) a experiência da angústia de ser disto consciente, da não concordância entre tempo e espaço, entre sujeito e

existência, entre experiência e memória. Enquanto esperam, os sujeitos nos poemas cantam. Cantam a espera. Habitam-na.

2. Se o eu é uma espera, a saudade pode ser morada?

O vocábulo 'saudade' parece ter sua etimologia no latim, derivando de *solitas, solitatis* (solidão), na forma arcaica de *soedade, soidade, suidade* e sob a influência de 'saúde' e 'saudar'. Saúde e saudar são também palavras próximas e a substantivação da última, resultante em 'saudação', provém, por sua vez, das palavras 'salvar', 'salvação'. Notamos uma ressonância, um elo, sibilante e aberto, nas forças marcantes da sonoridade do 's' e do 'a', unindo e espraiando coisas a se aproximarem, como saudade, solidão, saudação, saúde e salvação. Será a *saudade* a palavra com que saudar o sentimento da distância, que nos põe próximos de tudo de um modo paradoxal? Pois se estamos e somos presentes num mundo, ao mesmo tempo sabemos (o drama da consciência pessoana) que o mundo nos antecede e segue, sem nós, sendo e estando presente em si mesmo. Que modo é este de habitar? Como ter *saúde* nesta condição cindida, em que sensação e consciência nem sempre se aliam, muitas vezes, até, rasgando ao absurdo nossa possibilidade de entendimento?

Passamos agora à leitura do segundo poema de Pascoaes, "As Minhas Horas", do livro *Terra Proibida*, de 1899 (PASCOAES, 1997, p. 289-293). O próprio título já desencadeia uma sequencia de possibilidades de começo de leitura: trata-se das 'horas que são minhas'? 'Horas que eu guardo, conservo, que eu *saúdo*, possuindo-as'? 'Horas em que *sou*? Que possuo a mim mesmo?

O longo poema, em seus vórtices de claro-e-escuro, é também um exemplo interessante da poética pascoaesiana, em todo seu estilo 'vocacionado' ao drama epifânico, em suas exclamações e torrentes, nas imagens paradigmáticas da totalidade e da relação entre poema (voz/canto) e mundo intensamente projetada na 'imensidão íntima' do sujeito lírico. Com métrica regular, explora o verso alexandrino, em sua versão já mais livre, proxima à maneira como vinha sendo trabalhada pelos simbolistas; com rimas alternadas ABAB/CDCD ao longo dele todo, o poema nos embala numa

toada de 'barco ébrio', em tom grandiloquente e efusivo. O poema, dividido em duas partes, começa assim:

I

Horas de dúvida cruel e de tortura,

Que se abraçam a mim, geladas a tremer...

E levam no seu peito, impressa a tinta escura,

A efígie dolorosa e humana do meu ser.

Horas em que o Passado, o ermo, o solitário,

Nos visita e nos fala em voz de cinza e poeira...

Há todo um universo escuro, noturno, doloroso, que assalta o sujeito num abraço frio, revelando-o a si mesmo, em *"efígie dolorosa"*, por meio de um contato com o 'coração destas horas', seu centro, feito de "*tinta escura"*. A hora, portanto, abre-se à escrita escura de si própria, iniciada pela tessitura de uma efígie, que pode ser compreendida como medalha ilustre com que se lembra de alguém (de si próprio, no caso) ou, mais radicalmente, apenas como um 'retrato', uma 'imagem', representação. O sujeito em espera, na fruição de *suas horas*, reflete sobre as coisas que o refletem em retorno, um retorno, em primeiro momento, bastante perturbador. Estas horas são as horas em que o passado 'fala', vem em 'visita', perante o qual, imerso nele, o sujeito se sente mínimo, como uma criança pálida "*e somos pequenina e lívida criança, / entre espectros hostis e trágicos de avós!"*. É neste 'terror-maravilhoso' que mora o eixo dramático da ambiguidade da saudade, pois é nesta situação, que o sujeito saúda o que cantar. São estes os "*Momentos de saudade eterna, quando tudo / Volve para o meu rosto um vago rosto ausente"*.

O presente em si, fora da visitação do assombro, é apenas tempo de espera, humano em demasia. Espera não da morte, mas da compreensão das origens e dos fins, e mais: espera dessas horas, em que o presente submerge no assombro de um tempo outro, mais que passado, um fóssil do passado; e se mistura com tudo, perdendo a sua

especificidade carnal de nula espera. A Saudade é esta ponte afetiva, o sentimento visionado, revelado, do além, que a tudo contagia e dissolve. Mas muito mais que biográfico ou familiar, muito mais que até humano, esse 'além' busca a fagulha, a centelha, o princípio total da criação. Para corresponder a uma organicidade, uma 'naturalidade', o poema se faz com um sentido rítmico *processual*, de desenrolar sequenciado, em que as coisas, ao se tocarem, se consubstanciem, em eterna mutação. Ainda na parte I do poema lemos:

> Horas de indiferença e inerte calmaria,
>
> Isentas de prazer, de angústias, fome e sede,
>
> Em que sou, de mim próprio, a máscara vazia,
>
> Meu retrato pintado a sombra, na parede.
>
> Horas falsas de cor em pardos tons de mágoa,
>
> Em que de tudo, tudo, assim nos desprendemos,
>
> Como a água a deixar em névoa a própria água...
>
> E a dor de não sofrer, a dor maior, sofremos!
>
> Horas em que abandono as regiões divinas...

Aqui podemos, tirando o tom grandioso e autopenitente, ouvir quiçá um eco de Pessoa, quando diz que são horas "*Em que sou, de mim próprio, a máscara vazia, / Meu retrato pintado a sombra, na parede"*. Novamente a efígie, o retrato, volta à cena, a reafirmar a imagem "*dolorosa e humana do meu ser"*. Depois de levado a cabo esse processo de alheamento pela *saudade*, essa perda do sensível e de si, abre-se, num painel, como numa visão ou um cinema transcendental, o real aventuroso (ainda parte I):

> Momentos de aventura, ímpetos sobre-humanos...
>
> Ó viagens no mar! Ó praias do Nascente!
>
> E gostavam de olhar meus olhos lusitanos

Água e céu, água e céu, indefinidamente!

Desejei afrontar os grandes temporais!

Num relâmpago ver o teu perfil, ó Morte!

Ver as ondas bailar em loucas saturnais,

Ter por único amparo a frágil mão da Sorte!

Horas em que sonhei, nas ruínas, meditar;

(...)

E sonhei vaguear, saudoso e solitário,

Sob um luar nascido em montes da Judeia...

Ver, em sombra espectral, o drama do Calvário

E a representação fantástica da Ceia!

Ver Marta, Salomé, nas trevas da Paixão!

E, aos pés da cruz, tombado, o corpo de Maria.

Ver, à nublosa luz de íntima invocação,

O que viu Madalena, à clara luz do dia...

Ser nómada! Viver errante! Que aventura

A partir desta 'hora', equilibrados os contrários entre exaltação e queda, o transe se inicia e o sujeito embarca na viagem, em que segue o poema, e numa vivência dinâmica da natureza e da história, revive cenas míticas e fundadoras do seu próprio assombro: dos mares nunca dantes navegados, lusitanos, ao Calvário com seus episódios bíblicos, sempre em companhia de mulheres (Marta, Salomé, Maria e Madalena), que o cercam como se ele encarnasse o próprio Cristo *"em sombra espectral"*.

A meditação, depois da viagem e de sua queda, transforma-se em prece, oração, quando seu "*olhar quase descobre Deus"*. Com um tom mais acalentador, de recolho do vivido (em transe) e remeditação sobre ele, vê-se como a escrita se enovela em si mesma, servindo-se de alimento a mais escrita, numa espiral em que a voz, mesmo se cansando, hora ou outra, é dotada de um fôlego excessivo, que se traduz na imensidão

do próprio poema. A 'quase' descoberta de Deus expande na voz a pergunta sem resposta, "*Quando vejo crescer, crescer, diante de tudo / Essa interrogação a que ninguém responde!",* e faz do sujeito poético o *"incompreendido, o eleito"* que oferta *"a Deus, à dor e aos astros o meu canto / Ao percorrer sozinho a noite deste mundo"*:

É então que, ao tocar no fundo da mudez de qualquer resposta, o poema se transmuta em força generosa, de renascimento. É bastante interessante notar o tom intenso das movimentações entre alto e baixo que o poema apresenta, movimento que busca de uma harmonia entre as coisas, um *romântico casamento*, lembrando William Blake, entre céu e inferno. E o poema finaliza, apoteótico, crente de si mesmo, potente de seu canto:

Horas em que me exalto e elevo, intimamente.

Nos meus olhos, um astro acorda: uma oração,

(...)

E fico extasiado, a ouvir, como em criança,

A alegria do sol cantar nos passarinhos!

Horas de oiro em que sou igreja alumiada.

Íntima aleluia etérea me deslumbra...

Surge, d'além da serra, a Deusa da alvorada,

E o seu perfil, lá fora, alveja na penumbra.

Horas que são irmãs da Hora derradeira,

Em que a terra nos abre o seio todo em flor.

E alcançamos, enfim, presença verdadeira

E somos nós, enfim, diante do Senhor.

Este *poema religioso* culmina com o aparecimento da estrela matutina, uma Vênus que é mãe e guia de toda a sensibilidade pascoaesiana, fundindo nela Amor e Saudade, vindo com a aurora. É com a figura feminina desta deusa tutelar que o real se

reveste de *"presença verdadeira"* e finalmente, o encontro esperado se cumpre, e o sujeito, já coletivizado em "nós", não é mais uma sombra-quase, mas um 'mundo todo' diante, frente a frente, com o Senhor.

Chamemos à roda Fernando Pessoa. O poema "Hora Absurda" (PESSOA, 1998, p.109-111), publicado na revista *Exílio*, em 1916, mas contendo rubrica com a data de 1913, imbui-se também de uma atmosfera decadente-simbolista, conforme propagada pelo editorial da revista.

Ressaltamos que, neste brevíssimo estudo, exercitamos uma leitura do poema pessoano num diálogo crítico com o poema analisado de Pascoaes, e com todo o universo eloquentemente entusiasmado das estéticas em que fusionam e imbricam sujeito, mundo, poema. Na "Hora Absurda", já de início, nenhuma hora é de ninguém. O constante uso do pronome possessivo, por Pascoaes, é aqui já imediatamente, no primeiro verso, deslocado para um 'tu', implicando o leitor no poema e/ou uma personagem outra a quem o poema se dirige, ou seja, negando a assoberbada referência a qualquer eu. O poema começa assim:

> O teu silêncio é uma nau com todas as velas pandas...
>
> Brandas, as brisas brincam nas flâmulas, teu sorriso...
>
> E o teu sorriso no teu silêncio é as escadas e as andas
>
> Com que me finjo mais alto e ao pé de qualquer paraíso...
>
> Meu coração é uma ânfora que cai e que se parte...
>
> O teu silêncio recolhe-o e guarda-o, partido, a um canto...
>
> Minha ideia de ti é um cadáver que o mar traz à praia... e entanto
>
> Tu és a tela irreal em que erro em cor a minha arte...

O tom jocoso, de blague com a sonoridade escancaradamente de influência simbolista, com versos longos que variam de 13 a 17 sílabas, porém trazendo à memória, pelo recurso das sílabas tônicas, o andamento do alexandrino, já nos mostra,

de cara, um poema *moderno*, em que são somados aos procedimentos decadentista-simbolistas as ideias que Pessoa vinha desenvolvendo com o *sensacionismo* e o *interesccionismo*, trazendo ao 'sutil e ao complexo', com que caracterizara a nova poesia portuguesa, a 'ideação complexa', ou seja, o raciocínio meticuloso elaborado na criação. O poema abre apontando um 'tu' que, portanto, já nos projeta para fora do poema *pelo poema*, para fora de um lirismo de um sujeito, ou ainda, para um *sujeito fora de si*.

As imagens, dispostas como estão, conduzem ao grotesco e ao riso nervoso, quando, por exemplo, após um verso pseudo-sentimental como *"Meu coração é uma ânfora que cai e que se parte..."* aparece a afirmação de que *"minha ideia de ti é um cadáver que o mar traz à praia".* A ideia de 'pintar a paisagem' desta hora que seria uma hora mística na sensibilidade afetada do neorromantismo, verte-se de plena irrealidade, onde a cor *"erra".* Assim, desmascarando a volúpia transcendental de 'certas horas' vagueadas por sujeitos embebidos da musicalidade onírica, o poema vai, imagem por imagem, desconstruindo-as, tirando-lhe as partes, desmembrando-as, numa sucessão de desencontros, revelando não mais um sujeito que plasma, pela voz, o real, mas, em seu revés, um sujeito 'qualquer' que, entediado ou moroso, só pode lhe pode continuar as sequelas ou então *fingir paraísos:*

Abre todas as portas e que o vento varra a ideia

Que temos de que um fumo perfuma de ócio os salões...

Minha alma é uma caverna enchida p'la maré cheia,

E a minha ideia de te sonhar uma caravana de histriões...

Chove ouro baço, mas não no lá-fora... É em mim... Sou a Hora,

E a Hora é de assombros e toda ela escombros dela...

Na minha atenção há uma viúva pobre que nunca chora...

No meu céu interior nunca houve uma única estrela...

Íntimo desta *hora absurda,* o sujeito ordena-lhe que *"Abra todas as portas e que o vento varra a ideia / que temos de que um fumo perfuma de ócio os salões"*, ou seja, intima-a a acabar com a sua 'farsa nebulosa', que se deixe arejar. E, voltando a encenar o dramalhão estético, voltando a falar da 'alma', deixa-a afogar na imagem da caverna em maré cheia, rompendo com o platonismo visionário de qualquer gente fora ou dentro da caverna: fora ou dentro da caverna, só há o mar. A ideia de 'sonhar' esta 'hora absurda' parece-lhe um carro de bufões, uma *"caravana de histriões"*. O ridículo assola, portanto, todo e qualquer transcendentalismo, e o ridículo dele é o ridículo do sujeito que o vocifera, pois, como revela o poema, o eu e a hora são tambem um 'tu' em escombros: *"Chove ouro baço, mas não no lá-fora... É em mim... Sou a Hora / E a Hora é de assombro e toda ela escombros dela"*. Ao assombro do sujeito de "As minhas horas", de Pascoaes, respondem-lhe os escombros do assombro, pois, sem a elasticidade da 'imensidão íntima' do sujeito de cariz romântico, este sabe que *"No meu céu interior nunca houve uma única estrela".*

O poema segue, fora de ciclo, sem qualquer laço de continuidade entre sujeito-poema-mundo, apresentando fragmentos de cenas, pequenas totalidades em ruínas, que só nos leva a constatar a *relatividade* constitutiva de tudo, a ausência de compreensão e de *realização*, para além do poema, de sujeito e realidade. As coisas são do poema e ainda assim, são em 'cacos'. Num sem sentido que se alastra feito erva daninha, pelo desenrolar do poema, do qual "*ninguém"* sente saudades:

> (...)
>
> O palácio está em ruínas... Dói ver no parque o abandono
>
> Da fonte sem repuxo... Ninguém ergue o olhar da estrada
>
> E sente **saudades** de si ante aquele lugar-outono...
>
> Esta paisagem é um manuscrito com a frase mais bela cortada...

Apesar do abandono parecer dor (fingir-se dor a dor que deveras sente), a primeira vez em que o poema nomeia a palavra *saudade*, é para negá-la, ou quando muito relativizá-la, através da *cesura*: *"Ninguém ergue o olhar da estrada / E sente saudades de si"*. O enjambement dos versos reforça uma ambiguidade interessante, já

que o verso "*E sente saudades de si",* aparentemente positivador da saudade, tem seu sujeito no verso anterior, cortado, o "*ninguém*". Apesar da beleza decadente de um palácio em ruínas e do clima crepuscular-outonal da paisagem, *"ninguém ergue o olhar da estrada".* E a estrofe é arrematada por um dos versos que mais fortes da obra pessoana: *"Esta paisagem é um manuscrito com a frase mais bela cortada".* Ironia fina, quando o sujeito, assemelhando a paisagem à escrita, diz, numa imagem belíssima, que está a *"frase mais bela cortada"...*

Quando reaparece o termo 'saudade', na escrita da *hora absurda*, novamente ela é negativa, um não-ser que a constitui. A saudade aqui, em Pessoa, não é ponte de contemplação das horas, que leva o sujeito ao encontro das coisas. A saudade aqui é sempre um *não*: ou uma *falta* que não se preenche, ou uma *falta* que não se tem. As coisas desistem, não insistem na mágoa da distância. Não hã no poema qualquer pretensão de salvar qualquer coisa de sua infalível derrocada:

> Ergueram-se a um tempo todos os remos... Pelo ouro das searas
>
> Passou uma **saudade** de não serem o mar... Em frente
>
> Ao meu trono de alheamento há gestos com pedras raras...
>
> Minha alma é uma lâmpada que se apagou e ainda está quente...

Independentemente do poema pessoano fazer-se ou não, num diálogo *de fato*, como o poema de Pascoaes, fica claro para nós que o poema de Pascoaes é representativo desse imaginário que Pessoa vem, habilmente, decalcar com ironia, mostrando o seu distanciamento estético, por meio de um, digamos, pastiche dele. Imbuído de traços futuristas, o apelo do corte segue afirmativo:

> É preciso destruir o propósito de todas as pontes,
>
> Vestir de alheamento as paisagens de todas as terras,
>
> Endireitar à força a curva dos horizontes,
>
> E gemer por ter de viver, como um ruído brusco de serras...

As serras que acalmavam, em Pascoaes, a paisagem e convidavam à escalada aqui não passam de máquinas que gemem um "*ruído brusco"*. Depois de inventariar as diversas ocorrências possíveis a uma "hora absurda", desarticulando-as de um sentido unificador, o poema se inclina, como uma prece (em paralelismo portanto, em pastiche, com o fôlego pascoaesiano) que é mais uma resignação, não saudade. Pára a chuva dentro da hora (que é o sujeito) e o retrato deste rosto em fragmentos deixa que lhe caia por sobre, a *"tarde rica".* O que se abre no vasto do céu não é um azul promissor, um face-a-face com qualquer divindade, mas *"um grande sorriso imperfeito"* que se dá, ao sujeito, como prece. Ou seja: a prece, aqui, é o real; o sonho, a fuga, o além não passam de máscaras de inutilidade: "*A minha consciência de ter consciência de ti é uma prece"*. Após esta constatação, no paradoxo que é próprio da poética pessoana, há a projeção, a ideação, de alguma coisa. Porém o que se projeta não é mais a vida subjetivada em expansão, mas o desejo de ser 'coisa', o desejo de se plasmar num simples objeto sem vida, que mal se vê, mas se advinha feito de luz e de beleza: *"Ah, se fôssemos duas figuras num longínquo vitral!.."*, ou então, *"Ah, se fôssemos as duas cores de uma bandeira de glória!..."*. O sonho deste sujeito, vejam, não é ser a 'bandeira de glória', mas as 'duas cores' dela, apenas as cores. O abandono inorgânico e a renúncia vivida esteticamente, podem ser, enfim, um modo de 'descansar' do excessivo tônus com que o sujeito, no seu canto ainda romântico, se autoinvestia, clamando aos brados um real, que, já se sabe, é falido e não responde. No entanto, ainda, esta consciência da 'recusa' não chega a aplacar o sujeito:

> O que é que me tortura?... se até a tua face calma
>
> Só me enche de tédios e de ópios de ócios medonhos...
>
> Não sei... Eu sou um doido que estranha a própria alma...
>
> Eu fui amado em efígie num país para além dos sonhos...

A 'efígie' retorna, do poema pascoaesiano, "As minhas horas", de uma composição intensa de sombra-e-luz, a este '*grand finale'* do poema pessoano, que nada conclui, suspendendo o poema em si mesmo, legando-nos um retrato que é rastro de

reticências, que não funcionam apenas como sinal de prolongamento ou continuidade, mas sim como *hora absurda*, em que suspensos, descobrimos que, se a hora não tem fundo, não tem fundamento, não tem princípio (mas tem fim), e nada podemos conhecer.

Depois de percorrido o contato intenso com o nada, 'hora saudosa' em sua faculdade germinadora, potente e dramática, em Pascoaes; e o nada em seu desfigurante vácuo pessoano, 'hora absurda', desiludido e lucidamente consciente; trazemos de volta o poema de Eliot, antes de sua entrada nos corredores indo dar ao roseiral: "*O que poderia ter sido é uma abstração / Que permanece, perpétua possibilidade, / Num mundo apenas de especulação"*(ELIOT, 2006, p.5).

Duas formas de uma (talvez) (mesma) ausência? O seu *lado positivo,* chamado *saudade*, em Pascoaes, entregando-se ao estertor de um mundo já quiçá insustentável pelo arrimo romântico, e o seu lado *negativo, reativo, negador da saudade,* não necessariamente pela falta de saudade, mas mais pela falta que constitui a saudade, 'falta' que permanece em 'falta', ou seja, que não virá preencher a si própria, como num passe de mágica poética. Há, sim, saudades no 'Cancioneiro' pessoano, íntimos diálogos não parodiados estabelecidos com a energia outonal, melancólica e passadista louvada por Pascoaes. Para este trabalho, porém, escolhemos trabalhar mais o ponto de dissenso entre essas relações, que um e outro traçam, na habitação e convívio com as estéticas finisseculares e o apelo de '*ausência'* que elas sustentam.

Bibliografia

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. SP: Martins Fontes, 2008.

ELIOT, T. S. *Quatro Quartetos.* Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006

FERREIRA, António Mega. *Fotobiografia de Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

PASCOAES, Teixeira de. *A saudade e o saudosismo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

_____. *Belo / À minha alma / Sempre / Terra Proibida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

_____. *As sombras / À ventura / Jesus e Pã*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

_____. *Ensaios de exegese literária e vária escrita*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*.RJ: Nova Aguilar, 1998.

_____. Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Lisboa: Ática, 1966.

A PRESENÇA DE ELEMENTOS RELIGIOSOS E MITOLÓGICOS EM *MURAIDA*

RCO[105]

VPC[106]

RESUMO:

Muraida foi escrito em1785 pelo militar português Henrique João Wilkens. Esse épico é considerado o primeiro texto poético em língua portuguesa sobre essa região e tem como temática a rendição do povo Mura ao cristianismo. Além do cunho histórico, Wilkens traz no contexto do poema os elementos religiosos e mitológicos, os quais são de extrema relevância para a compreensão do poema, pois trazem o lirismo diante de tantos desalentos.

Palavras-chave: Colonização Portuguesa, Mura, Cristianismo, Deuses

ABSTRACT:

Muraida was written in 1785 by the soldier Henrique João Wilkens. It is considered the first epic written in Portuguese Language about this region and it is about the surrender of Mura people to Christianity. In addition to the historical facts, Wilkens brings to the poem a religious and mythological context, which are important elements to comprehend the poem and they bring lyricism to the epic facing so many discouragements.

[105] Robervânia Castro de Oliveira, aluna do 8º período de Letras do CEST-UEA. Bolsista do programa de Iniciação Científica PAIC-FAPEAM.

[106] Veronica Prudente Costa, UEA, orientadora do projeto de Iniciação Científica.

Keywords: Portuguese colonization, Mura, Christianity, Gods

Em meados do século XVIII, o tenente coronel Henrique João Wilkens estava a serviço da Coroa Portuguesa nas Delimitações de Limites da partilha entre Portugal e Espanha servindo na antiga Vila de Ega, atual cidade de Tefé, quando produziu *Muraida.* Apesar de ter escrito o épico por volta de 1785, o texto foi publicado somente em 1819 pela imprensa do Reino, tendo como organizador o Padre Cypriano Pereira Alho. Wilkens dedicou o poema ao seu líder ─ João Pereira Caldas de Wilkens, que na ocasião era governador do Grão Pará.

Quanto à estrutura da obra, esta se apresenta da seguinte forma: os versos são todos decassílabos, compostos em oitava rima camoniana, que obedecem as rimas (abababcc), o épico apresenta elementos que compõem uma epopeia como: dedicatória, invocação, proposição, narração e epílogo. Wilkens buscou inspiração no poema de Luís de Camões *Os Lusíadas*, pois assim como o poema *Os Lusíadas* canta os feitos heroicos dos portugueses, o poema *Muraida* enaltece a vitória dos lusitanos diante da nação Mura, através do triunfo da fé.

O poema *Muraida*[107] pode ser lido tanto pelo viés histórico, quanto pelo literário, pois é possível observar vários fatos históricos que ocorreram durante a colonização portuguesa na Amazônia entrelaçados com os elementos poéticos cantados pelo poeta. Wilkens demonstra ter conhecimento de fatos importantes que aconteceram no período de sua empreitada militar, principalmente, os referentes aos inúmeros combates contra uma etnia aguerrida e belicosa que defendia o território onde viviam ─ os Mura.

Dessa forma, partindo das informações registradas no período da conquista e da colonização da região amazônica foi possível observar como os povos indígenas eram tratados, pois tiveram seus espaços invadidos, suas riquezas defraudadas e suas

[107] *Muhuraida ou o triumfo da fé na bem fundada esperança da enteira conversão, e reconciliação da grande, e feróz nação do gentio Muhúra* é o título original do poema em estudo, de acordo com a primeira edição publicada em 1819 pelo Padre Cypriano Pereira Alho pela Imprensa Nacional do Reino. A segunda edição foi publicada no Brasil em 1993, conforme os originais e com fac-símile dos manuscritos de Wilkens. Escolhemos utilizar neste estudo a última edição, publicada em 2012 pela editora Valer, com língua portuguesa atualizada.

culturas ignoradas, além de muitas etnias terem sido aniquiladas, como pode ser ressaltado no fragmento abaixo:

> Entre a chegada dos primeiros europeus e o fim do sistema colonial, 250 anos se passaram. Foram tempos de conflitos e de muito sangue derramado em que um mundo acabou em horror e outro começou a ser construído meio ao assombro. (SOUZA, 1994, p.21).

Vale mencionar que durante esse percurso muitos viajantes passaram e transmitiram ao mundo o perfil do índio como um ser pagão que vivia longe dos preceitos divinos e por isso devia ser catequizado e ter sua cultura "moldada" segundo os padrões europeus. Quando todos os conflitos do período colonial cessaram, ainda ficou o resquício de uma época conturbada para os povos indígenas, os quais ainda são vistos por alguns de forma preconceituosa até os dias atuais.

Conforme Souza (1994) quando os europeus chegaram nessa região, se depararam com comunidades populosas, muitas com mais de mil moradores e lideradas por tuxauas, e diante dessa descoberta ficaram perplexos. Esses acontecimentos podem ser confirmados nas crônicas dos primeiros viajantes europeus como Frei Gaspar de Carvajal, Padre Cristóbal de Acunã e Padre João Daniel. Tais informações da época da conquista são constituídas de relatos e documentos históricos colhidos por estes que foram os precursores e em grande parte responsáveis pelo modo como os europeus passaram a olhar a região que haviam conquistado.

Vale ressaltar que no período da colonização portuguesa os acontecimentos históricos que ocasionaram profundas transformações nesta região datam a partir da assinatura do Tratado de Madri em 1755. Com a morte de D. João V, o novo rei nomeia Marquês de Pombal para o cargo de primeiro ministro e então este começa atuar no cenário político, econômico e social, sendo precursor do primeiro projeto agrícola para região Amazônica, tendo como base a mão de obra indígena, fato que ocasionará grandes conflitos até a expulsão dos missionários da Companhia de Jesus em 1756/1757.

A vinda do militar Henrique João Wilkens para a Amazônia foi extremamente profissional, tanto que sua biografia relata somente sua empreitada militar. A primeira

vez que se ouviu falar do autor do poema *Muraida* foi através da carta do Governador Francisco Xavier de Mendonça enviada a Mariuá (Barcelos) em 07 de Julho de 1755, nessa carta ele informa que mandaria passar a patente de ajudante de engenheiro ao Henrique João Wilkens e descreve-o como sendo um bom moço e disposto a ajudar e que seria enviado ao Padre Sanmartone e ao seu companheiro. Durante essa trajetória, Wilkens vivenciou todos os conflitos entre índios e lusitanos, fato que mais tarde utilizaria como base para produção de seu poema. Durante o processo de implantação da política pombalina, os índios eram vistos como selvagens e incivilizados. No entanto, os povos indígenas que cooperavam com o "progresso" na floresta eram aceitos pela política lusitana e considerados "mansos" e "civilizáveis", ao contrário dos autóctones oponentes ao avanço na região, que eram vistos como inimigos da Coroa Portuguesa e vistos como "incivilizáveis" e "bárbaros".

Wilkens refere-se ao índio Mura no prólogo do seu épico como sendo "feroz", "indomável" e "formidável", porém esses adjetivos são utilizados no épico somente após a conversão à luz divina. O poeta diz que "insensivelmente no ano de 1756, até o de 75, enchiam já de terror, espanto, mortes, e rapinas, todos os Rios confluentes do Solimões, ou Amazonas, funestando a navegação, o comércio, a comunicação, e população dos ditos Rios" (WILKENS, 2012, p.23).

Diante dessa afirmativa, os guerreiros Mura, sob o olhar do colonizador, são vistos como oponentes do governo português porque não cederam à dominação dos lusos. Também eram observados como hostis, pois sua cultura e costumes não condiziam com os preceitos religiosos. Os índios possuíam sua própria crença, portanto seus próprios deuses e mediante a essa hipótese, podemos inferir que eram considerados pagãos e idólatras. Os Mura foram descritos como nômades, pois não tinham lugar fixo para viver. Dessa forma, se organizavam nos rios amazônicos para combater os invasores lusitanos, os quais queriam a todo preço que o progresso tomasse conta dessas terras, mas para tanto precisavam tirar de seus caminhos, um povo bárbaro que ao longo da colonização tornou-se um obstáculo a ser superado. Os portugueses necessitavam de sua rendição urgente ao cristianismo, pois era dessa forma que mascaravam a verdadeira intenção da política vigente da época. Sob a ótica de historiadores e pesquisadores da contemporaneidade, os guerreiros Mura tornaram-se admiráveis pela resistência, com qual lutaram por muito tempo, freando os projetos ambiciosos dos lusos na região Amazônica.

Em relação ao formato do épico, percebemos que a partir dos elementos que compõem uma epopeia como a dedicatória, a invocação, a proposição, a narração e o epílogo; o poeta insere as metáforas bíblicas e o elemento clássico. A dedicatória está situada no subtítulo do poema: "Poema Heróico composto, e compendiado em seis Cantos dedicado, e oferecido ao Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor Pereira Caldas". João Pereira Caldas foi considerado como um dos mentores da rendição do povo Mura e através da exposição biográfica de Wilkens notamos que o ex- governador esteve muito presente na vida de Wilkens enquanto militar. Diante deste fato, podemos inferir que o interesse por trás da dedicatória seria a busca de proteção:

> Ilmo. e Exmo. Senhor João Pereira Caldas
> De Vossa Excelência
>
> O mais reverente Súdito fiel
>
> H.J.W.
>
> Quartel de Ega, no Rio Solimões
>
> 20 de Maio de 1789
> (WILKENS, 2013, p.21)

Embora tenha escrito o poema em 1785, o poema foi oferecido e assinado em 20 de Maio de 1789. O "tenente-coronel que virou poeta" continuou demonstrando todo o seu apreço e admiração ao seu superior, como é abordado a seguir:

> O mesmo ano, em que este memorável sucesso aconteceu, foi no qual eu este pensamento tive, foi aquele em que o executei e o mesmo em que eu o remeti, para, reduzido à precisa decência, a Vossa Excelência se presentear (WILKENS, 2012, p.19).

Estas informações encontram-se na carta que acompanha o manuscrito, pois neste Wilkens exalta os feitos realizados pelos portugueses tendo como líder João Pereira Caldas. A Invocação funciona como o auxílio que intercederá para os feitos almejados se realizarem:

> Mandai raio de Luz, que comunica
> Entendimento, acerto verdadeiro,
> Espírito de Paz! Que vivifica
> (WILKENS, 2012, Canto I:3)

> Invoco aquela Luz, que difunda
> Nos corações, nas almas obstinadas,
> Faz conhecer os erros, e a perdida
> Graça adquirir, fica justificadas
> (WILKENS, 2012, Canto I:4)

O poeta invoca a "Luz", a "Graça Divina", o "Espírito de Paz", pois somente Deus poderia tocar "nos corações, nas almas obstinadas" dos temíveis Mura e assim estes encontrariam a "Luz" e seriam perdoados por suas falhas. O termo "perdida Graça" também pode referir-se ao fato de os portugueses acusarem os Mura de serem pagãos e por isso viverem distantes de Deus.

> Mediante a Luz e Graça, que se implora,
> De quem é dela fonte, Autor Divino,
> A musa Época indica que até agora
> De horror enchia o peito mais ferino.
> (WILKENS, 2012, Canto I, Argumento)

Ao mencionar a musa Época, percebemos a presença do elemento clássico no épico, todavia, na interpretação de Yurgel Caldas (2007), a musa Época mencionada no argumento do primeiro canto não funciona como invocação, mas como um marcador de tempo, indicando o meio século em que os Mura travavam terríveis combates contra os brancos: assaltando, eliminando, encarcerando e espalhando o temor entre os viajantes que atravessavam as suas terras. Porém, em outros versos do poema, a palavra musa é novamente utilizada: "Mas a minha casta Musa se horroriza; Vai me faltando a voz; destemperada a lira vejo, a mágoa se eterniza..." (WILKENS, 2012, Canto I:22) indicando a presença clássica da musa pura e casta que se atemoriza ao presenciar os atos violentos dos Mura.

A proposição apresenta a intenção do poema, cantando os feitos gloriosos dos portugueses de forma indireta diante do povo Mura, pois ao pedir a paz e alcançar a luz divina, o Mura torna-se cristão e isso comprova o sucesso da empreitada colonizadora, conforme diz o fragmento abaixo:

> Canto o sucesso fausto inopinado,
>
> Que as faces banha em lágrimas de gosto:
> Depois de ver num século passado
> Correr só pranto, em abatido rosto
> Canto o sucesso, que faz celebrado
> Tudo o que a Providência tem disposto

> Nos impensados meios admiráveis,
> Que os altos fins confirmam inescrutáveis.
> (WILKENS, 2012, p.29.)

Essa estrofe está se referindo ao inesperado pedido de paz dos índios Mura "Canto o sucesso, que faz celebrado", pois o poeta cita a satisfação e o sucesso alcançado, um século passara de conflitos e mortandades. Muitas aldeias foram destruídas, por exemplo: a aldeia de Abacaxis localizada no rio Madeira liderada pela ordem Jesuíta, em 1755, entre outras devastadas nos anos de 1756 e 1757. Sem fugir do discurso teológico, o poeta afirma que esse fato aconteceu por meio de "Tudo o que a Providência tem disposto", ou seja, pela vontade de Deus.

Durante toda a narração que se inicia na quinta estrofe do canto I, o poeta apresenta os meios empregados para o desenvolvimento dos fatos ocorridos no referido épico e essa exposição termina no início do epílogo:

> Mais de dez lustros eram já passados,
> Que a morte e o terror acompanhava
> Aos navegantes tristes, que ocupados
> Estavam co'operigo, que esperava
> A cada passo ter, nos descuidados,
> Segura presa em que se alimentava,
> Despojo certo e vítima inocente,
> Na terra ou mar, do rio na corrente
>
> (WILKENS, 2012, Canto I: 5)

Na estrofe acima, o poeta narra os acontecimentos que já havia mencionado no prólogo do poema referindo-se à trajetória do guerreiro Mura, o qual era "fatal aos Navegantes do dito rio Madeira, no comércio que o Pará cultivava com a Capitania do Mato Grosso..." (WILKENS, 2012, p.23).

Segundo os documentos históricos, os Mura não travavam combates somente com os portugueses, mas com qualquer população que cruzasse o seu caminho, inclusive outros indígenas: "matando cruelmente e sem distinção de sexo, ou idade, todos os viajantes e moradores das povoações..." (WILKENS, 2012, p.23). Finalmente, o epílogo é o elemento que confirma o desfecho dos conflitos e está situado no último canto a partir da quinta estrofe do poema:

Sobre os princípios tais, tal esperança,

Fundamenta a razão todo discurso;

Em Deus se emprega toda a confiança,

Pende o Seu poder todo o recurso;

Os frutos já se colhem da Aliança,

Apesar dos acasos no concurso.

Sempre os progressos a cantar disposto

Aqui suspenso a voz, a lira encosto.

(WILKENS, 2012, Canto VI: 23)

Diante da estrofe acima, o segundo e o terceiro versos aludem a quem os portugueses depositavam suas expectativas para alcançar o objetivo tão almejado, pois "Em Deus se emprega toda confiança", apresentando o mentor da rendição Mura, pois já haviam articulado todas as estratégias prováveis para alcançar esse feito, mas só através do auxílio de Deus tornou-se possível "Pende o Seu poder todo o recurso". Vale ressaltar, que os índios Mura eram vistos como seres desprovidos de fé e por isso distantes dos caminhos divinos e esse foi o principal motivo que tornou tão festejada a pacificação e conversão ao cristianismo dos belicosos índios Mura. No entanto, historicamente, sabemos que a conversão se deu apenas com um pequeno grupo que entregou-se após ver a dizimação de vários membros de sua etnia. No quinto verso "Os frutos já se colhem da Aliança" revela a verdadeira intenção em amansar esse povo. Dessa forma, o progresso conseguiria avançar nessa região "Sempre os progressos a cantar disposto", ou seja, a economia mercantilista poderia se difundir e a política lusa teria o sucesso esperado após meio século de combates e lutas ferrenhas. Assim, o autor termina o poema *Muraida* dizendo "aqui suspenso a voz, a lira encosto", não há mais motivo para continuar cantando, ele encosta a sua "lira", o instrumento clássico dos poetas, e o obstáculo foi vencido.

O poema de Wilkens é marcado pelas metáforas de cunho religioso, fato que reforça a presença do pensamento cristão do colonizador. Ao dedicar o épico ao seu superior, o poeta pondera que este "não foi mero espectador, mas sim, depois de Deus, o primeiro motor e agente dos oportunos meios que este fim interessante ao serviço de

Deus e da Soberana conseguiram completamente." (WILKENS, 2012, p.21), referindo-se à atuação do seu superior João Pereira Caldas diante da rendição dos índios Mura.

Seguindo essa afirmação, apresentamos a metáfora bíblica que nos remete à figura de Moisés: "Um homem rústico e ordinário, por nome Matias Fernandes, atual diretor, e casado no lugar de Santo Antonio do Imaripi..." (WILKENS, 2012, p.25). Matias Fernandes é comparado a Moisés devido a sua afinidade com os índios Mura, assemelhando-se com o relacionamento que Moisés tinha com os judeus no Egito. Podemos perceber essa comparação através da leitura dos seguintes versos:

> Qual nuvem no deserto ou facho ardente e
>
> Que o israelita, e lá da peste,
>
> Das pragas, de Faraó, do cativeiro
>
> Do egípcio o livra e serve de rotineiro
>
> (WILKENS, 2012, Canto V: 18)

Nessa estrofe de *Muraida* "a expressão nuvem no deserto, encontra relação com o texto bíblico" (CALDAS, 2007, p.25), o qual menciona: "Javé disse a Moisés: vou me aproximar de você numa nuvem espessa, para que o povo possa ouvir o que eu falo com você e acredite sempre em você" (Êxodo 19:9, in BÍBLIA Sagrada, 2009, p.86). Além disso, a expressão "facho ardente", nos leva novamente à passagem bíblica no livro de *Êxodo* que diz: "O anjo de Javé apareceu a Moisés numa chama de fogo do meio de uma sarça, Moisés prestou atenção: a sarça ardia no fogo, mas não se consumia." (*Êxodo* 3:2, in BÍBLIA Sagrada, 2009, p.69)

No prólogo do poema *Muraida,* percebemos o quanto Matias Fernandes contribuiu para que o povo Mura se livrasse do mundo do pecado e encontrasse a "luz", pois ele aproximou-se da etnia, conseguindo o respeito e valor através de sua influência e conquistou a confiança

> E desejos de se comunicarem com os chefes, e ultimamente estabelecer tal familiaridade que passando o gentio Mura primeiramente, em companhia do mesmo Matias Fernandes, e depois sem ele, repetidas vezes às nossas povoações de Ega, Alvarães, Nogueira e Avelos, e sendo em todas bem recebidos, agasalhados, hospedados e brindados pelos moradores brancos[...] (WILKENS,2012, p.25).

Os povos que outrora eram atacados e saqueados pelos Mura, por intermédio de um dos heróis de *Muraida* possibilitou a reconciliação entre todos. Podemos ainda observar em outra passagem que traz a confirmação da referida metáfora bíblica no fragmento abaixo:

> Desafrontando o Mura agora alcança
>
> A paz, que ele, que o rei,que eu desejava.
>
> Sereis nossos irmãos, filhos da igreja,
>
> Concidadão, amigos, do orbe inveja.
>
> (WILKENS, 2012, Canto IV: 12)

Matias Fernandes pronunciando o evangelho ao povo Mura é comparado a Moisés e os leva até Ega, libertando-os da escravidão do pecado. Igualmente ao episódio bíblico que relata a ida do povo de Israel à terra prometida.

> Vai reúne os anciões de Israel e dize-lhes: o Senhor, o Deus de vossos pais, o Deus de Abraão, de Isaac e de Jacó apareceu-me. E disse-me: eu vos visitei, e vi o que se vos faz no Egito, e disse: tirar-vos-ei do Egito onde sois oprimidos, para fazer-vos subir para a terra dos cananeus, dos hiteus, dos amorreus, dos ferezeus, dos heveus e dos jebuseus, terra mana leite e mel [...] (*Êxodo*3: 16, in *BÍBLIA Sagrada*, 2009, p.69)

O versículo revela que Moisés retiraria o povo de Israel do Egito e conduzi-lo-ia até a terra prometida Canaã, nesta não existiria a escravidão, a miséria e a opressão, mas encontrariam fartura e seriam homens livres das mazelas as quais eram expostos.

Assim como há elementos religiosos no poema, observamos outra marca da cultura europeia no épico, a presença de elementos clássicos, como por exemplo, deuses Zéfiro e Jano. O deus Zéfiro está citado no fragmento abaixo:

> Rege o curso, quem rege os elementos;

Por isso o Sol duplica o luzimento,

De azul-celeste veste os firmamentos;

O Zéfiro mais brando, sendo o vento.

Efeitos naturais já são portentos;

Não há na onipotência o violento.

Chega aos povos, navega pelos rios

Mura feliz, sem susto e sem desvios.

(WILKENS, 2012 Canto VI: 14)

O deus grego Zéfiro representa o vento do oeste, filho de Éolo "deus dos ventos, filho de Hípotes" e da Aurora, a qual foi antecessora do Sol e "abria as portas do dia". (SPALDING, 1974, p.48). O mito do vento Zéfiro diz que este fecundava as éguas de certa região da Lusitânia, tornando os cavalos dessa zona invulgarmente velozes. Outra conotação para o mito diz que ele é o vento suave, benfazejo, conforme podemos verificar nos versos do poema, um vento brando que elimina o violento e faz o Mura navegar feliz.

Wilkens reflete através desses versos os dias felizes que estavam vivenciando, após a "pacificação" da etnia Mura. Inicia dizendo "Rege o curso, quem rege os elementos" quem é o Deus que conduz os elementos (sol, céu, lua, estrelas e deuses), por isso que "o Sol duplica o luzimento", entendemos que o sol está duas vezes mais brilhante e "De azul-celeste que veste os firmamentos", ou melhor, de azul o céu é revestido. O deus do Vento surge trazendo a suavidade e a brandura desse tempo de festa. Os povos já podem navegar pelos rios sem medo da mortandade que se alastrava em toda região.

Outro deus que surge no poema é Jano (em latim Janus), é uma divindade romana sobre a qual existem dúvidas quanto à sua espécie, uns dizem que pertence ao país dos perrebos do povoado da Tessália, outros acreditam que se trata do filho de Apolo e Créusa. Contudo, Ovídio menciona que Jano possui duas faces, porque este tem o poder sobre o céu e o mar, por ser tão velho quanto o mundo, além de abrir e fechar as portas do céu, de acordo com sua vontade. No poema *Muraida*, o deus Jano é citado em duas estrofes:

> Se o templo lá de Jano, entre os romanos,
>
> Na paz se fecha, inútil reputando
>
> O culto da Deidade, que os humanos
>
> Ao seu capricho vai sacrificando.
>
> Os templos entre os nossos Lusitanos,
>
> Mais que nunca, se ir devem freqüentando;
>
> Agradecendo ao Deus onipotente
>
> A Paz, que Ele promove felizmente.
>
> (WILKENS, 2012, Canto V: 5)

Através da análise precisa desse fragmento, podemos entender que Wilkens estabelece uma diferença entre a dedicação religiosa dos romanos e a dos portugueses. No tempo de paz, o templo de Jano se fecha, mas os portugueses frequentam os templos para agradecer a Deus pela felicidade promovida em tempos de paz.

O poema épico *Muraida,* objeto de estudo desta pesquisa de iniciação científica, permitiu a construção de conhecimentos que possibilitaram a compreensão sobre o processo de fixação portuguesa em solo amazônico, bem como o pensamento eurocêntrico revelado através dos elementos míticos e religiosos presentes no épico, os quais não funcionaram como meros recursos poéticos, mas demonstraram uma grande simbologia de acordo com a análise do poema. Da mesma forma, foi possível conhecer a etnia Mura, um povo guerreiro que simboliza a maior resistência à colonização portuguesa na Amazônia.

Referências:

BÍBLIA SAGRADA. 1.ed., 67° impressão, 2009.

CALDAS, Yurgel Pantoja. *A construção épica da Amazônia no poema Muhuraida, de Henrique João Wilkens.* Tese de Doutoramento orientada pela professora. Dra. Maria Antonieta Pereira, FALE/UFMG, 2007.

MOREIRA NETO, Carlos de Araújo. *Índios da Amazônia: de maioria a minoria (1750-1850)*. Petrópolis, Vozes, 1988.

SOUZA, Márcio, 1946 – *Breve história da Amazônia* / Márcio Souza, - São Paulo: Marco Zero, 1994.

SPALDING, Orpheu Tassilo - *Deuses e Heróis da Antiguidade Clássica no Dicionário de Antropônimos e Teônimos virgilianos* – 1. Ed. – Cultrix, São Paulo, 1974.

TREECE, David H. *Introdução crítica à Muhuraida. In: WILKENS, Henrique João. Muhuraida ou Triunfo da Fé.* Manaus: Biblioteca Nacional/ UFAM/ Governo do Estado do Amazonas, 1993.

WILKENS, Henrique João. *Muhuraida ou Triumfo da Fé, 1785*. Manaus: Biblioteca Nacional / UFAM/ Governo do Estado do Amazonas, 1993.

WIKENS, Henrique João. *Muraida.* organização: Tenório Telles e José Almeida A. da Rosa. Manaus: Editora Valer, 2012.

POBREZA E RIQUEZA: ARCIMBOLDO, CESÁRIO, ALBANO.

Sonia Maria de Araújo Cintra

RESUMO: Esta comunicação busca examinar o dialogismo entre a expressão da pobreza e da riqueza, esteticamente reelaboradas na pintura de Guiseppe Arcimboldo e na poesia de Cesário Verde e Albano Martins, que remete simultaneamente à realidade e ao mito. No cotejo entre as três obras, a despeito dos séculos que a separam, verifica-se a intertextualidade de elementos da composição pictórica e das descrições verbais nas referidas obras.

Palavras-chave: Pobreza-riqueza; Realidade-mito; Natureza-arte; Cotidiano; Poesia.

ABSTRACT: This communication intends to examine the dialogism between the poverty and wealthy, esthetically reelaborated, in the Guiseppe Arcimboldo's painting and in the Cesário Verde and Albano Martins's poetry, which refers simultaneously to the reality and to the myth. On the brief comparison between the three works, in spite of the centuries which separate them, it was found an intertextuality of elements from the pictorial composition and the verbal descriptions.

Key-words: Poverty-wealthy; Reality-myth; Nature-art; Quotidian; Poetry.

Esta comunicação busca examinar o dialogismo entre a expressão da pobreza e da riqueza, esteticamente reelaboradas na pintura de Guiseppe Arcimboldo e na poesia de Cesário Verde e Albano Martins, que remete simultaneamente à realidade e ao mito. No cotejo entre as três obras, a despeito dos séculos que a separam, verifica-se a intertextualidade de elementos da composição pictórica e das descrições verbais.

Sobre a arte e seus territórios diz Albano Martins Albano, nascido a 24 e Julho de 1930, na aldeia do Telhado, concelho do Fundão, residente no Porto:

São os olhos que balizam o espaço, que marcam as fronteiras, lá onde elas, em verdade, não existem. Uma tela, qualquer objecto de arte, é um território ilimitado ou

cujos limites são fixados, em definitivo ou tão-só, pela imaginação ou criatividade do artista. Mas também, afinal, do observador, que pela fruição reinventa ou recria a obra em que detém atenção e o olhar, inscrevendo-a no ou assimilando-a ao mundo do seu imaginário e dos seus afetos. (MARTINS, 2000, p. 87).

Tal é o caso do poema Cesário – a constelação dos frutos, do próprio Albano, publicado no livro Entre a cicuta e o mosto (1992), transcrito a seguir:

CESÁRIO – a constelação dos frutos

Foi assim: naquele

jeito de preguiça

iluminada, os frutos

suculentos do real entraram

no poema

e o constelaram (MARTINS, 2010, p. 202)

Desde o título, o poema de Albano Martins, poeta português contemporâneo, remete ao poema Num Bairro Moderno, de Cesário Verde, publicado em O Livro de Cesário Verde (1886), onde a visão do artista (do sujeito lírico) transforma a giga de frutas de uma vendedeira em um gigante que lembra Vertemnus, deus da agricultura na mitologia greco-romana, em que o pintor italiano Giuseppe Arcimboldo se inspirou para pintar o retrato do Imperador Rudolf II da Germânia, no século XVI. Na estrofe do poema de Cesário, transcrita abaixo, o movimento de criação verbal configura o gigante a partir dos "simples vegetais", ante o olhar do sujeito lírico, que o descreve:

Subitamente - que visão de artista!

Se eu transformasse os simples vegetais,

À luz do sol, o intenso colorista,

Num ser humano que se mova e exista

Cheio de belas proporções carnais?!

(VERDE, NBM - Estrofe 7)

O referido movimento não passou em branco ao olhar sensível de Albano Martins que, por sua vez, dialoga com Cesário, como se pode verificar no poema transcrito anteriormente, tendo por fundo Vertemnus, tanto o deus da agricultura presente na expressão "frutos suculentos", quanto na recriação pictórica do imperador. O ambiente urbano do bairro moderno, sem vegetação, ao calor e claridade do sol ardente do meio-dia, a indisposição do narrador ao andar para o trabalho, a inspiração na vendedeira de frutas para a criação artística do sujeito lírico estão condensados no poema de Albano Martins, que parte da realidade "frutos suculentos do real", de uma cena do cotidiano "foi assim" para chegar à poesia "e no poema constelaram-se".

Poeta do cotidiano, Cesário Verde (1855-1886) é indiscutivelmente um dos precursores da modernidade, no século XIX, em Portugal. Nascido no ventre da chamada Revolução Industrial e tornado poeta nas circunstâncias dela decorrentes, tanto da cidade quanto do campo, sua poesia, longe de cantar o lirismo convencional dos lírios ao luar, do amor desesperado ou do sofrimento atroz pelo abandono da mulher amada, conota a materialidade palpável com objetividade e clara reverberação irônica.

Deambulando entre a cidade e o campo, Cesário Verde traz para seus versos a Lisboa conturbada pelas transformações da técnica e da ciência, do surgimento do proletariado, da burguesia endinheirada pela revolução industrial, evidente nas cenas urbanas de construções modernas; e os pomares e hortas de Linda-a-Pastora, propriedade rural da família nos arredores de Lisboa, que representam a força da natureza. É nesse contexto que se inscreve Num Bairro Moderno (1877). Poema composto por vinte quintetos, em versos decassílabos, a sugerir os longos passos ritmados do sujeito lírico a caminho do emprego, em que Cesário sintetiza a relação campo-cidade, invertendo os valores socioespacias que atribuem maior importância ao progresso da cidade, pela exaltação à natureza, fonte da vida.

No referido poema, empenhado e atento como um pintor, o sujeito lírico descreve detalhadamente a transformação do objeto real (a cesta de hortaliças) em uma imagem (símile de um retalho de horta) e a expande em metáfora (o retalho de horta como representação dos valores associados ao campo). Através do processo de criação verbal, numa "súbita visão de artista", ele cria, ante os olhos do leitor, uma figura humana gigantesca, surreal, composta de hortaliças e frutas. Essa transfiguração surrealista atribui à metáfora um valor simbólico mais amplo: o "retalho de horta" semanticamente adquire o valor de vitalidade e abundância do campo, em complexo jogo de imagens verbais, que por extensão, dialoga com outra, composta de imagens pictóricas, em Vertemnus (1590-1591) , quadro a óleo sobre madeira, pintado por Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), em homenagem Rodolfo II, Imperador da Germânia. No caso do poema, a figura composta por hortaliças se desdobra em seu duplo, um ser superior, espécie de deusa-mãe Natureza; no caso da pintura, também a figura composta por elementos do reino vegetal se desdobra em seu duplo, um ser superior, o Imperador Rodolfo II à imagem de Vertumno, o deus romano da vegetação. Embora a ideia de deusa-mãe no poema advenha de uma simples vendedeira, e a de deus da agricultura advenha de um imperador, ambas as representações remetem à dimensão simbólica, conotando generosidade e fartura da Natureza, modelo em cuja harmonia se inspiram o poeta e o pintor. Daí a possibilidade de estudo do dialogismo e da intertextualidade entre elas.

No que concerne ao dialogismo, Bakhtin considera o espaço interacional entre o eu e o tu. Citando: "O homem nunca coincide consigo mesmo. A ele não se pode aplicar a forma: A é igual a A. [...] A vida autêntica do indivíduo só é acessível a um enfoque dialógico, diante do qual ele responde por si mesmo e se revela livremente." (BAKHTIN 2010b, p. 67). Nesse sentido, através da transposição do plano do romance, a que se refere Bakhtin em Problemas da Poética de Dostoiévski, para o plano do diálogo entre a linguagem pictórica do quadro Vertemnus e a linguagem verbal do poema "Num bairro Moderno" são revelados significados próprios de cada obra, da relação entre elas e com seus autores. Se naquela os elementos compositivos são cores e formas, neste, são palavras. Ambas, contudo, pela visão de artista do pintor e do poeta transformam-se em outra totalidade, recriada com fragmentos, de alto valor simbólico, a sugerir a Natureza como fundação necessária da riqueza vital ao ser humano.

Considerando-se texto, num sentido lato, na ampla rede de significações de bens culturais, pode-se afirmar que a intertextualidade é inerente à produção simbólica do homem. No conceito de Kristeva: "O termo intertextualidade designa esta transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em outro". (KRISTEVA, 2008, p. 17). A intertextualidade se dá, portanto, tanto na produção como na recepção da grande rede cultural, de que todos participam, no diálogo com outros textos. Assim sendo, o texto, como objeto cultural, em sua existência física, pode ser um romance, um quadro, um poema, um filme, uma música, entre outros objetos que ainda não estão prontos, pois se destinam ao olhar, à consciência e à recriação do leitor/observador. Depreende-se daí que o diálogo entre o poema Num Bairro Moderno e o quadro Vertemnus revela a intertextualidade expandida entre o verbal e o pictórico, conforme se expõe a seguir.

Exemplificativo da deambulação, um dos traços característicos da poesia de Cesário Verde, Num Bairro Moderno, o sujeito lírico, às 10h horas da manhã, ao passar rumo ao emprego pela rua macadamizada de um bairro projetado segundo padrões modernos, onde as nascentes naturais foram estancadas para ceder espaço aos jardins geométricos, repara "Com as tonturas duma apoplexia" do esforço de caminhar sob o sol "de brancuras quentes", em uma rapariga "rota, pequenina, azafamada", com sua giga de legumes e hortaliças, metáfora do campo, ou seja, da vida rural que invadiu a cidade:

E rota, pequenina, azafamada,

Notei de costas uma rapariga,

Que no xadrez marmóreo duma escada.

Como um retalho de horta aglomerada,

Pousara, ajoelhando, a sua giga. (NBM, Estrofe 4)

Em seguida, o sujeito lírico examina e descreve a indumentária da rapariga e seus movimentos, intensificando sua aparente fragilidade física ante o imponente "xadrez marmóreo duma escada", da referida casa apalaçada, residência em questão:

E eu apesar do sol, examinei-a:

Pôs-se de pé; ressoam-lhe os tamancos;

E abre-se-lhe o algodão azul da meia,

Se ela se curva, esguedelhada, feia,

E pendurando os seus bracinhos brancos." (NBM, Estrofe 5)

Os adjetivos "esguedelhada e feia" reforçam a descrição da rusticidade presente nos tamancos e no algodão azul da meia, que conotam a inferioridade e o atraso dos costumes do campo, a pobreza, na perspectiva da burguesia industrial da época, que valorizava o progresso e o poder aquisitivo, representados no poema pela riqueza dos elementos urbanos da moda, como o requinte das "persianas", "quartos estucados" com "papéis pintados" e "porcelanas", conotativos da superioridade da casa apalaçada, descrita nas duas primeiras estrofes do poema. Ao esforço do caminhar do sujeito lírico opõe-se do repouso sossegado, o conchego e a vida fácil, dos que nela residem; ao esforço do trabalho, tanto dele, desanimado, "sem muita pressa, para meu emprego", "com as tonturas duma apoplexia", quanto da rapariga, que "se curvara" e "pousara, ajoelhando, a sua giga", opõe-se ao ócio dos que "repousam sossegados," (Estrofe 2).

A cena seguinte, dramatizada pelo criado com ares de patrão, que a ela responde mal, evidencia sua arrogância e descaso, reforçados pelo gesto que o acompanha:

Do patamar responde-lhe um criado:

'Se te convém, despacha; não converses.

Eu não sou mais'. E muito descansado,

Atira um cobre lívido, oxidado,

Que vem bater nas faces duns alperces. (NBM, Estrofe 6)

A análise espacial da relação alto/baixo, ou seja, do alto do patamar de onde o criado lhe fala e do degrau da escada abaixo, onde a rapariga tem pousada sua giga, revela a relação de poder opressivo daquele sobre esta. A hipálage "cobre oxidado", que atribui ao objeto moeda o valor do metal sem nobreza, reforça a atitude que demonstra a relação hierárquica injusta cidadão-saloio, a qual pode ser estendida semanticamente à pobreza e à riqueza, à cidade e ao campo; às metrópoles europeias industrializadas e ao Portugal agrário periférico. Tal cena, à luz do sol, que também incide sobre as hortaliças, desencadeia no sujeito lírico a imaginação criadora, que inverte essa relação:

Subitamente - que visão de artista!

Se eu transformasse os simples vegetais,

À luz do sol, o intenso colorista,

Num ser humano que se mova e exista

Cheio de belas proporções carnais?! (NBM, Estrofe 7)

A partir da "visão de artista", transformada pela "luz do sol, o intenso colorista", o sujeito lírico compõe uma figura humana, um novo ser, ante nossos olhos, com legumes, frutas e hortaliças da giga da rapariga, conforme se lê na descrição a seguir:

E eu recompunha, por anatomia,

Um novo corpo orgânico, aos bocados.

Achava os tons e as formas. Descobria

Uma cabeça numa melancia,

E nos repolhos seios injectados. (NBM, Estrofe 9)

Na recomposição verbal, elaborada por meio dos substantivos concretos e adjetivos qualificativos, designativos dos produtos saudáveis da horta, tudo remete ao viço, ao alimento, à vitalidade, ampliando em cores e formas a imagem antropomórfica de uma deusa-mãe arquetípica. Uma personificação da natureza de "seios injectados", que é antítese da rapariga "pequenina", "magra", "esguedelhada, feia", "descolorida",

imagens que remetem à fragilidade da vendedeira. Nas estrofes seguintes, o sujeito lírico descreve detalhadamente a composição do "novo corpo orgânico".

A contraposição entre a fragilidade física da vendedeira e a força vital dos alimentos que vende é irônica e tem por efeito a metamorfose da criatura no símbolo que ela representa. Segundo Helder Macedo:

O fato irônico de esta rapariga "magra, enfezadita" ser a transportadora dos elementos vitais do "corpo orgânico" que o narrador, adoentado e frustrado, vai organizar, dando-lhes significado metafórico, acentua a relação dinâmica estabelecida entre eles pela metamorfose dos frutos e legumes reais que ela transporta no ser simbólico que ele recompõe. (MACEDO, 1999:116).

A partir do verso "O sol dourava o céu" (Estrofe 13), o sujeito lírico retoma a realidade concreta presente, ante o pedido de ajuda da regateira, para carregar "todo aquele peso, / Que ao chão de pedra resistia preso," Ante o agradecimento dela "Muito obrigada! Deus lhe dê saúde!", (Estrofe 15) o sujeito lírico, que vinha "com as tonturas de uma apoplexia", revigora-se e expressa o bem recebido; "E recebi, naquela despedida, / As forças, a alegria, a plenitude." (Estrofe 15). O breve diálogo o desperta para a vida. Ao retomar seu caminho para o trabalho, o sujeito lírico observa a vendedeira seguir seu rumo: "A pobre afasta-se, ao calor de agosto,/ Descolorida nas maçãs do rosto,/ E sem quadris na saia de ramagens" (Estrofe 16). Imagens que remetem ao esforço de carregar a giga, o que tira a cor da face, ante a sua compleição franzina, "sem quadris". Entretanto, o efeito da natureza "um retalho de horta" trouxe "emanações sadias" ao sujeito lírico que ouve "um canário chilrear", vê o sol se estender "pelas frontarias" e passa a observar vida naquele bairro geometrizado: "Um pequerrucho rega uma trepadeira/ Duma janela azul".

As cores vivas da "janela azul", "nuvens alvas" e "raios [de sol] de laranja destilada", reforçam as emanações sadias que a vendedeira "pitoresca e audaz, na sua chita/ O peito erguido, os pulsos nas ilhargas/ (Estrofe 19) traz ao mundo desumanizado, em seu retalho de horta "couves repolhudas, largas", que motivam a visão onírica, surreal, da vendedeira em transformação:

E, como as grossas pernas dum gigante,

E sem tronco, nas atléticas, inteiras,

Carregam sobre a pobre caminhante,

Sobre a verdura rústica, abundante,

Duas frugais abóboras carneiras. (NBM, Estrofe 20)

A recomposição antropomórfica com elementos do reino vegetal, frutas, legumes e hortaliças no poema Num Bairro Moderno, de Cesário Verde, remete ao

retrato de Rodolfo II, Vertemnus, pintado por Giuseppe Arcimboldo entre 1590 e 1591, para homenagear o Imperador da Germânia. Rodolfo II foi um dos mais excêntricos monarcas europeus de todos os tempos. Foi patrono da alquimia e mecenas de Giuseppe Arcimboldo, considerado um dos inspiradores do surrealismo, uma das principais vanguardas europeias do século XX. Embora a ideia de representar antropomorficamente as estações do ano já fosse usada em pinturas e esculturas, Arcimboldo foi o pioneiro na utilização dos vegetais de cada época, na composição de rostos humanos, à sua maneira. Compreende-se aqui maneirismo segundo Hauser: "O efeito final é o de figuras reais movimentando-se num espaço irreal, arbitrariamente construído, a combinação de detalhes reais numa estrutura imaginária, a livre manipulação dos coeficientes espaciais puramente de acordo com o propósito do momento." (HAUSER, 2003, p. 373).

Observando-se a descrição da figura humana criada pela "visão de artista" no poema Num Bairro Moderno, encontram-se nela elementos da natureza vegetal que dialogam com a figura do imperador Rodolfo II, no quadro Vertemnus, e com o poema "Cesário- constelação de frutos" de Albano Martins, consoante aos que se seguem:

ARCIMBOLDO: Imagens da natureza – reino vegetal-, elementos vegetais com efeitos de a luz solar, tonalidades de colorido intenso e jogo de luz que lhes acentua as formas maduras, o viço. Detalhismo compositivo da figura humana: cabeça/melancia, cabelos/azeitonas, olhos/ameixas, contornos/ervilhas e cenourinhas, sobrancelhas/trigos, barba/cevada, nariz/pera, faces/pêssegos, testa/melão, colo/frutos e hortaliças, clavícula/nabos, alhos e cebolinhas, ombro/repolho e couve, tórax/abóbora, adornos da cabeça e tronco com espigas, pimentas, cerejas, figos, romãs, castanhas, rosas e lírios. CESÁRIO: Imagens da natureza – reino vegetal-, "os simples vegetais", com efeitos de a luz solar, tonalidades de colorido intenso: "brancuras quentes" (Estrofe 1); "reluzem, [...], as porcelanas" (Estrofe 2); "a luz do sol, o intenso colorista" (Estrofe 7). Detalhismo compositivo da figura humana: "belas proporções carnais" (Estrofe 7); "um novo corpo orgânico", "Uma cabeça numa melancia", "E nuns repolhos uns seios injetados" (Estrofe 9); "As azeitonas [...] são tranças dum cabelo [...], "E os nabos, ossos nus [...], "E os cachos de uvas – os rosários de olhos" (Estrofe 10); "Há colos, ombros, bocas [...] de certos frutos", "[...] um melão, que me lembrou um ventre" (Estrofe 11), "Vi nos legumes carnes tentadoras" "E dedos hirtos, rubros, nas cenouras." (Estrofe 12), "E, como as grossas pernas dum gigante" "Duas frugais abóboras carneiras" (Estrofe 20).

ALBANO: Imagens da natureza – reino vegetal - estão reunidas na expressão "os frutos suculentos do real". A criação artística da deusa-mãe, longe de ser expressa pela metonímia "pernas dum gigante" no poema ou pelo rosto do imperador recomposto por produtos da terra na pintura, está em constante movimento de fragmentação e unificação. Ou seja, se por um lado a deusa-mãe está fragmentada na "constelação de frutos", ideia que remete ao elemento da unidade estrela, por outro lado está reunida na ideia do conjunto delas, pelo substantivo coletivo, constelação. Agregado o valor simbólico vertical do céu, de elevação ao mundo dos deuses, e da terra, em sua horizontalidade, de mundo dos homens, a dialética do alto e o baixo aqui acaba por ser valorizada pela força telúrica, de Gaia, a Deusa-Mãe. Uma breve síntese poética de sabor contemporâneo, essencial e concisa.

As figuras antropomórficas em ambas as representações (verbal e pictórica) são compostas pela organização de frutas e legumes.

Arcimboldo e Cesário, ao se valerem de imagens de produtos do campo para compor as respectivas obras, equivalem-se enquanto artistas que extraem da natureza forma e sentido para suas obras. Entretanto, cada qual a representou a seu modo. O pintor, com suas tintas, criou Vertemnus à imagem do deus romano da vegetação. O poeta, com suas palavras, imaginou a grande deusa-mãe vegetal grávida. O pintor maneirista atribuiu certa altivez ao semblante de Rodolfo II, que acentua sua hierarquia, acima das misérias do mundo. Por sua vez, o poeta realista em Um Bairro Moderno alia à sua sensibilidade estética e sinestésica uma sensibilidade social, ao colocar diante do leitor uma sociedade injusta. Contrapõem-se ali, conforme se observou a "vida fácil" dos moradores do bairro citadino e o esforço de trabalho. Este representado pelo esforço do sujeito lírico, da regateira e dos padeiros "Com o cabaz às costas, e vergando," (Estrofe oito), e o do poeta, que escreve.

O cromatismo verbal denota esmero e habilidade poética de Cesário para recriar o cotidiano lisboeta do século XIX ao longo do poema, ao mesmo tempo em que, contrariamente à visão de supremacia urbana vigente na época, traz ao olhar do leitor os valores do campo, num "retalho de horta", como força de vital e exótica beleza.

Arcimboldo, ao retratar o Rodolfo II, em estilo maneirista, com detalhismo das formas, ritmo de curvas e volumes, cria a ilusão antropomórfica. A ordenação rigorosa dos elementos da natureza vegetal denota o equilíbrio compositivo, em que o variado cromatismo e o abundante jogo de luz e sombras configuram o retrato do Imperador idealizado como o deus Vertumnus (ou Vertumno). Nas palavras de Roland Barthes:

Arcimboldo faz da pintura uma verdadeira língua, dá-lhe uma dupla articulação [...]. Tudo se passa como se transformasse o sistema pictural, o desdobrasse abusivamente, hipertrofiando nele a virtualidade significante, analógica, produzindo assim uma espécie de monstro estrutural, fonte de um mal estar sutil. (BARTHES, 1982:117).

Pertencendo a séculos e países distantes, ambos, o poeta e o pintor, criaram, com técnicas diferentes, suas obras, Num bairro Moderno e Vertemnus, a partir dos elementos da Natureza. Cesário, em "súbita visão de artista'", cria uma figura humana gigantesca, composta das hortaliças que uma pequena vendedeira leva em sua giga; Arcimboldo a partir de legumes e frutas da época cria o retrato da cabeça de Rodolfo II. Porém ambos, ao representarem figuras divinas, elevam as criaturas ao criador, diminuindo a distância entre elas. Se a mulher do povo e o imperador contrapõem-se enquanto tipos sociais, no sentido alegórico, ao serem compostos por metonímias, para lá da percepção e da significação, desenvolvem um mundo de valor maior que a figura representada no poema e no quadro. Albano, ao criar a imagem "constelação de frutos" atribui ao poeta e à criação artística o sentido de infinitude espaço-temporal.

Arcimboldo pintou Vertemnus, o antigo deus romano da vegetação e da transformação, com a fisionomia de Rodolfo II, retrato formado inteiramente por flores, frutas e vegetais da época, conotando a fartura e riqueza de seu reinado. A pintura despertou tal entusiasmo no imperador que lhe concedeu alta condecoração da Casa de

Habsburgo. Graças ao surrealismo e vanguardistas do século XX, após décadas de esquecimento, as pinturas antropomórficas de Arcimboldo voltaram a ser admiradas por seu frescor, criatividade e inusitada arte.

Cesário Verde compôs Num Bairro Moderno, poema considerado um divisor de águas a inaugurar a fase de maturidade do escritor, onde a crítica à desigualdade social ganha relevo através da contraposição e da inversão de valores da cidade e do campo, da pobreza e da riqueza. Ao transpor, para fins de análise, ao poema e à pintura em questão, o que diz Bakhtin sobre o romance, "O esquema básico do diálogo em Dostoiévski é muito simples: a contraposição do homem ao homem como contraposição do 'eu' ao 'outro'" (BAKHTIN, 2010b, p. 293), compreende-se melhor a relação de significância existente entre eles, entre eles e o poeta/pintor e deles todos com o leitor/observador.

Do diálogo entre os retratos representados no poema e na pintura que o antecedeu, depreende-se a relação entre o domínio do poder e a força do povo, presente no cotidiano. Aquele pelo Imperador Rodolfo II, esta pela rapariga saloia. Nesse sentido, embora recriados por elementos vegetais da natureza e semanticamente divinizados em deusa-mãe e deus romano, paradoxalmente, tal oxímoro que inverte a ordem dos opostos, à criatura do campo são atribuídos valores vitais, ao passo que ao imperador cabe apenas o poder de mando. Em ambas as obras, contudo, observam-se a beleza do transitório, a fragmentação do "eu" dissociado do mundo, a ambiguidade expressa através da linguagem, a fusão da realidade e imaginação, a ironia do tempo que passa, o "sentir tudo de todas as maneiras" como diz Fernando Pessoa, através de seu heterônimo Álvaro de Campos. Índices da vida moderna. No poema, insinuado pela a marcação das horas, 10h da manhã ao calor do meio-dia; na pintura, pelo frescor à madureza dos vegetais, a indicar a aproximada decomposição. A transitoriedade da vida se faz presente pela metamorfose, onde elementos originais da natureza estão representados em Vertemnus; de Giuseppe Arcimboldo, e Num Bairro Moderno, de Cesário Verde. Entretanto, esse movimento contínuo de desdobramento no duplo os aproxima de um poder maior, atemporal, que transcende toda forma de existência e remete ao mítico, consolidado na poesia contemporânea de Albano Martins, pelo epíteto "a constelação de frutos".

Aprende-se em Nova Mitologia Grega e Romana:

Vertumno, cujo nome significa voltar, mudar, era sem dúvida um rei da Etrúria que, por causa dos cuidados que tinha pelos frutos e a cultura dos jardins, obteve, depois da morte, as honras da divindade. [...]; velava ele sobre a fecundidade da terra, sobre a germinação das plantas, sua floração e a maturação dos frutos. (COMMELIN, 1997, p. 142)

As imagens do deus simbólico da mitologia, do deus representado na pintura do século XVI, do deus transformado no poema oitocentista e do deus contemporâneo dialogam entre si e com a descrição sensível de Albano Martins, que recria, através da Arte, uma imagem poética construída pelo olhar do sujeito lírico, sintetizando em breves palavras o culto à Natureza, a Grande-Mãe na mitologia. Em todo seu erotismo primordial "preguiça iluminada", que fecundada "os suculentos frutos do real", ela remete à realidade e ao mito, dá à luz o poema, nas palavras do poeta, "o constelaram".

O estudo do dialogismo e da intertextualidade das três obras, de linguagem contexto diversos, aqui brevemente abordadas, permite identificar elementos de aproximação e de distanciamento entre elas, conforme examinamos ao longo dessa comunicação. E, é bom que se diga, no caso do poeta contemporâneo, a cuja obra poética temos dedicado estudos com vistas ao doutorado, cumpre reiterar as palavras de Massaud Moisés, quando diz: "Albano Martins pertence ao rol seleto de poetas que, em busca de uma poesia pura, ideal supremo dos líricos ansiosos de perfeição, se devotam ao silêncio e à concisão" (2012, p. 690).

Referências bibliográficas

BAKHTIN. Michail. Problemas da Poética de Dostoievski. 5ª Edição. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2010 b.

BARTHES, Roland. Arcimboldo ou Retórico e Mágico. In: O obvio e o obtuso. Trad. Isabel Pascoal. Edições 70 – Portugal. Col. Signos, s/d.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. 23ª. ed. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COMMELIN. P. Nova Mitologia Grega e Romana. Trad. Thomas Lopes. Belo Horizonte; Editora Itatiaia, 1997.

HAUSER, Arnold. História Social da Arte e da Literatura. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KRISTEVA, La révolution du langage poétique. Seuil, 1974. In: SAYAMOYAULT, Tiphaine. A intertextualidade. Trad.Sandra Nitrini. SP: Aderaldo e Rothschild, 2008

LOPONDO, Lílian. Org. Dialogia na Literatura Portuguesa. S P: Scortecci Ed., 2006.

LOPONDO, Lílian e Aurora Gedra Alvarez. Org. Leituras do Duplo. Org. São Paulo: Editora da Universidade presbiteriana Mackenzie. Coleção Academack; v. 7, 2011.

MARTINS, Albano.Circunlóquios. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2000

_____ As escarpas do dia. (Poesia 1950-2010). Prefácio de Vítor Aguiar e Silva. Coleção Obscuro Domínio. Porto: Edições Afrontamento, 2010.

MACEDO, Helder. Nós – Uma Leitura de Cesário Verde. 4ª ed. Lisboa: Presença, 1999

MOISÉS, Massaud. A literatura como denúncia. São Paulo: Editora Íbis, 2002.

_____.A literatura portuguesa através dos textos. 33ª ed. SP: Cultrix: 2012, p.690.

VERDE, Cesário. Obra Completa de Cesário Verde. Org. Joel Serrão. 8ª ed. Lisboa:

Novo Horizonte, 2003.

Sites consultados: www.fcsh.uni.pt/edt; pt.wikipedia.org; Wikipedia Commons; E-Dicionário de Termos Literários. Coord. Carlos Ceia.

O EU FILOSÓFICO, MUSICAL E DIVERTIDO DE VERGÍLIO FERREIRA EM CONTA-CORRENTE II NOVA SÉRIE

Sonia Mara Ruiz Brown1

RESUMO: O texto trata da identidade do 'eu filosófico' de Vergílio Ferreira expresso na obra Conta-Corrente II Nova Série, que se baseia em suas reflexões sobre Heidegger, Hegel e Nietzsche, envolvendo a questão da vivência humana. Tem uma paixão especial por Bach, embora trate também as contribuições do jazz e do fado. Busca por vezes um traço de humor ao tratar do cotidiano e surpreende com anedotas e comentários divertidos no final de seus anotações.

Palavras-chave: "Conta-Corrente II Nova Série"; Vergílio Ferreira; Diário.

ABSTRACT: The text explores the philosophical identity of Vergílio Ferrreira as expressed in his diary Conta-Corrente II Nova Série, which is based on reflexions regarding Heidegger, Hegel e Nietzsche involving the issue of human existence. He has a special passion for Bach, although considering also the contributions of jazz and the fado. Sometimes he pursues a streak of humor while elaborating on his considerations and surprises with jokes and funny comments in closing his texts.

Key words: "Conta-Corrente II Nova Série"; Vergílio Ferreira; Diários; Diary.

Texto:

Vergílio Ferreira (1916/1996) é autor de obra multifacetada, repartida, entre o ensaio, o conto e o diário, e praticada paralelamente ao romance.

Seu diário é constituído de 9 volumes, aos quais pôs o nome genérico **Conta-Corrente**, nome, aliás, bastante adequado quando nos lembramos da comparação feita por Didier (DIDIER, 1976, p. 76) entre o diário e o capital. Vergílio Ferreira escreve para registrar a contabilidade vivencial de seu cotidiano, capitalizando fatos, pensamentos, formulações.

Vergílio Ferreira começou sua escrita diarística depois dos 50 anos, já com uma extensa obra romanesca e ensaística publicada. Decidiu-se finalmente pelo gênero, que dantes, várias vezes, recusara, por se dizer avesso à escrita da intimidade.

Os textos contidos nos volumes do diário abrangem o período de fevereiro de 1969 a dezembro de 1992. Nove volumes que se subdividem em duas séries, cinco da primeira série e quatro da nova série.

Deter-nos-emos no estudo de Conta-Corrente II Nova Série, escrito aos 74 anos do autor, durante o ano de 1990.

A primeira série findou em 31 de dezembro de 1985, mas, três anos depois, por ocasião do Natal, quando a editora Metaillée ofereceu-lhe um grosso livro em branco, é que o autor decidiu aproveitá-lo para a redação de outros diários, a nova série. Esse consentir numa nova escrita foi consequência de uma necessidade fisiológica, de uma pulsão literária, após um período de esgotamento dela.

No volume de nosso estudo, o II Nova Série, são inúmeras as passagens em que o escrever se revela como mola propulsora do próprio escrever, o que o autor chama de "disinteria prosadora". Citamos uma:

> Escrever, escrever. Desembestar numa fúria de escrita como numa bebedeira. Se ao menos eu pudesse comprazer-me com o que é a hemorragia de mim. Não leio, não sei. E sustento-me só no que me impele até que o impulso cesse e eu tombe de vez ao tamanho de minha desolação (22/10).

Vergílio Ferreira considera que a prática do diário saldou-se em logro no que diz respeito ao desnudamento do "eu", além de colocá-lo num lugar à parte, como se não fosse digno de se irmanar ao romance. Fala do romance como a sua "actividade séria" e, do diário, como uma experiência com muito ludismo.

> E como estou portando no desemprego, venho aqui com mais freqüência para não perder o jeito. Para dizer o quê? Ninharias, merdilhices, nada" (17/2).

> E esta lixaria diarística para chatear o tempo e não o deixar cobrir de morte o que disse que me aconteceu (15/8).

A escrita diarística, como se pode atestar, é relegada a um segundo plano pela facilidade de seu vir a ser, em oposição ao labor da criação literária, mas o diarista se compraz nela como que a brincar e também como maneira de cumprir o dever do escrever diário, um exercício literário, ainda que, algumas vezes, registre a noção do tempo perdido, contradição irresolúvel.

Esse dever, que se auto impôs, é deveras cumprido quase que diariamente e com frequentes retornos à mesma data para o registro do que se lhe oferece o pensamento e à escrita, mais raramente, daquilo que teria vivido.

Reflexões sobre filosofia, estética e música ocupam várias páginas do Conta-Corrente II Nova Série. Aliás, poucos escritores conseguiram, com naturalidade, fixar cruzamento entre ficção, ensaísmo crítico e filosófico e a diarística, como Vergílio Ferreira.

A expressão filosófica que emana do volume em estudo revela um pensar profundo nas grandes questões do ser humano e os grandes problemas da existência do Homem. Vergílio Ferreira apresenta seu conceito de "equilíbrio interno" cujo fundamento é "O Incognoscível [...] que no remete ao próprio "eu" ou a nossa espontaneidade que é impossível suprimir ou condicionar". Alerta, no entanto, que nosso "equilíbrio" altera-se ou pode ser alterado, o que estaria ligado ao conceito de "desgaste", pois "uma verdade é como uma estrela nova que cresce até a um brilho máximo e depois começa a apagar-se" (17/5).

Compara Hegel a Marx, acusando o segundo de estupidez, já que "A realidade universal é no homem que se exprime e essa expressão é o Espírito". Hegel irmanou Deus ao Ser que existe enquanto pensado pelo homem; Marx pôs a matéria como fundamento, mas matéria sem espírito, o que leva Ferreira a questionar: "Como poderá existir?" (16/3).

Critica Nietzsche ao anunciar a morte de Deus, pois sua morte implicaria na destruição de nossa individualidade, embora Vergílio Ferreira afirme que não

mudaria de consciência "com ou sem Deus". Critica ainda em Nietzsche o "eterno retorno" que não é exposto detalhadamente nem tampouco definido qual o período repetível. Mas concorda com a interpretação de Klossowski e Deleuze. "segundo a qual o eterno retorno é a repetição do mesmo com uma variação que o retoma e o aperfeiçoa" (16/3).

De Hegel expõe que, para ele:

> As coisas são conceitos, ou seja, o que delas se pensa. Todo real é pensamento porque fora disso não é nada. E a Ideia ou Espírito é aquilo que como pensamento vai alargando e iluminando os seus limites. [...] Ser e Espírito representam a totalidade do que é – num caso (no Espírito) em pensamento lógico. E no outro (no Ser) em inominável para sempre misterioso (23/4).

Sobre Heidegger, acusado de nazista pela imprensa, explica seu conceito de Ser:

> Para lá de todo o nomeável há o inominável, a névoa indistinta em impensadamente se funda todo o pensamento [...] para lá do "Ser" geral, há ainda o ser desse "Ser" e já não tem nome (3/5).

Vergílio Ferreira rebate a ideia de Heidegger, expondo seu ponto de vista de que "o ser está dependente de mim, para existir porque ele só existe se me existe" (3/5).

Há que se notar que quando Vergílio Ferreira fala de si, quando se refere a um "eu" ("dependente de mim", "se me existe") , na verdade, trata de um EU mais amplo, que se aplica ao Homem. Na problemática filosófica e estética, a questão do "eu" avança no sentido do homem ao Homem.

Ao indagar-se sobre o para quê da existência humana, conclui que o próprio homem é a única resposta. O homem não existe para nada, mas devido ao seu valor

prodigioso, torna-se "uma parcela que há-de fazer-se enfim no vazio da eternidade. E entrar assim nessa conta e já de si finalidade bastante" (9/5).

A Marx sempre apresenta uma crítica:

> O grande erro de Marx foi o de supor que uma ideia nasce de uma moeda e cresce sobre sua tutela. A sua grande asneira foi ignorar que o "espírito" tem também a sua enorme importância e mesmo a sua autonomia de vida (5/8).

Para o autor de Aparição todo o universo é atravessado pela Ideia até chegar àquele ser que a recolha no seu seio, a reconheça, a pense. Ela, então, passa a ser História na sua operação de afirmações que negam essas afirmações, até que um dia, no infinito, se realize uma coincidência perfeita consigo e essa Ideia ou o Absoluto, em si, repouse para sempre (17/5). A ele, interessa pensar o Homem e o mundo que lhe foi dado viver, questionar a existência no próprio ato de existir, questionar a presença da angústia em sua existência.

Refletindo acerca da arte, afirma que, quando é analisada, é ela linha, som, matéria, cor, falta de originalidade, mas quando tudo isso é superado, a obra se instala na sua pureza, é um absoluto.

Quanto à arte ser verdade ou não, argumenta que a verdade ou a emoção, "em tudo o que tem que ver com uma relação comigo é em mim que decide" (3/5).

A música preenche um espaço muito próprio na obra de Vergílio, inclusive no espaço romanesco. Em Para Sempre, vemos a mão de Paulo ensinando a Ave-Maria de Schubert; a música de Cristina em Aparição revela a misteriosa voz da plenitude intuída na experiência do real. Nos diários, ela é motivo de diversos comentários. É classificada como música dos longos infinitos (a música de Dvorak) e a dos grandes espaços cósmicos (como a de Bach); traça paralelo entre ela e a literatura, registrando o êxtase, o encantamento, a transcendência do real imediato que causa e a literatura que também funda sua razão de ser no real imediato; assinala a influência da música sobre sua escrita, afirmando que faz sua inspiração funcionar, "dá uma forma de se estar

emocionado", mas, como na literatura, tudo se decide na palavra e não no sentir que estava na música, a emoção tem de ser reinventada (11/11).

Com a proximidade do Natal, as referências à música tornam-se mais constantes. Embora Vergílio Ferreira não seja religioso, a música lhe traz de volta momentos do passado. A música que inicialmente ouviu foi, por certo, a do farfalhar dos pinheiros, do correr dos córregos, dos rios, do cantar dos pássaros, do passar do vento e do cair da chuva. Depois, guardou em sua memória os coros de Natal na aldeia da montanha, os cantos litúrgicos, os sons de violino e órgão.

> [...] perguntavam-me qual a melhor prenda de sempre que me tinha trazido o Natal. E eu disse que fora o próprio Natal. Hoje seria difícil ser isso ainda a prenda. Mas a música ainda ilude essa prenda que já não tenho. E uma boa consonância de consoada (25/12).

No mesmo dia (25/12), ao recordar-se de um fato desagradável, escreve: "Vou ouvir de novo o Messias onde tudo se dissolverá em ridículo e efêmero". Em 28/12, expõe que Handel compôs Messias "ao tempo lúgubre da Paixão", mas completa afirmando que é somente no Natal que "ela tem razão pela paz e glorificação que nos transborda a alma".

No dia seguinte, 29/12, ao comentar que, no próximo ano, 1991, serão comemorados os 200 anos da morte de Mozart, lembra-se de Bach e os compara:

> É que Bach vale Mozart e meio. Este meio está na diferença de que Mozart encherá toda a Terra, mas Bach enche todo o cosmos. Mozart falará para todos os homens porque é essa a sua dimensão. Bach fala aos homens e aos deuses no aristocracismo de um salão, mas com Bach sinto-me quase sempre na imensidão do Universo.

Também comenta o fado. Quanto à melodia, diz que "o que se desdobra ao meu fascínio são os sinais que me faz a eternidade do passado onde tudo participa da infinitude que é sua", mas quanto à letra, são "normalmente detestáveis", com algumas

exceções (29/9), "são versos de uma infantilidade inconcebível quase sempre. E os que não são têm uma escala curta de variações" (24/3). Sobre o jazz, comenta que está aprendendo a apreciá-lo.

Vergílio Ferreira, além de questionar a vida e a arte, questiona ainda sentimentos, situações, realidades menores, busca os pormenores do dia-a-dia. Não se limita à constatação de um fato, precisa ir adiante, conhecer o seu porquê, a sua origem, mesmo que essa análise resulte em decepção. Inquire no espaço invisível da vida e da arte e nos apresenta um conjunto assistemático de reflexões misturadas apenas pela datação, que nos transportam até o pensar cotidiano do autor.

Segundo Luís Morão (MOURÃO, 1996, p. 247), Vergílio Ferreira é o escritor português "por quem passou mais clara e exacta a problemática do nosso tempo". As ocorrências político-econômicas do mundo são discutidas com preocupação e muitas vezes pessimismo no Diário II Nova Série. A derrocada comunista, com todas as suas implicações, é insistentemente tratada, traz notícia sobre a situação miserável da União Soviética, expõe a situação político-social da Albânia e a recondução de Gorbatchev à chefia da URSS, o ataque de Hussein ("o pimpãozinho") ao Koweit e a resposta norte-americana, inglesa e portuguesa e outros tantos acontecimentos históricos como a queda do muro de Berlim e o governo do presidente Mário Soares. Está atento a tudo que o rodeia, quer tenha interesse social, político, estético ou literário.

A questão religiosa também é discutida no Diário II. O autor de Para Sempre, como quase todos os grandes romancistas, tem um desentendimento profundo com o mundo e com a noção primeira de um Criador concebendo-o. Torna-se, então, a voz frágil e solitária de um homem cingido a si próprio, num, mundo em que nada mais parece possuir plenitude. Torna-se a voz angustiada de uma existência destinada à morte.

Embora, no âmbito familiar, Vergílio Ferreira demonstre sua total incompatibilidade ao lidar com as limitações da velhice ou mesmo da saúde, são as histórias divertidas que se sobressaem. Com vigor narrativo, com seu gosto pelo contar, as apresenta, despertando em seus leitores o desejo de saber o "que acontecerá". A história do cachorro Picasso, da compra de um fato (terno), as histórias dos estudantes de Coimbra (o dormir durante a conferência), do Barbas, "um prodígio de inventivas

diabólicas" (25/9), o urinar sobre um transeunte, a piada sobre a pretensão de Salazar. Histórias do passado, da infância, também tomam lugar, como o Domingo de Ramos de sua criancice com suas tradições.

No encerramento das anotações, as brincadeiras e o bom-humor diante das situações nem sempre alvissareiras abundam. Ao perceber o forro na calça comprada, acrescenta: "Mas talvez isso tenha o seu benefício e é obrigar-me a encolher-me com o gelo da seda e ficar assim mais conforme a esbelteza. E, agora, fato novo, só para ir bem vestido para o paraíso" (14/2). Quando comenta sua preferência por carne, diz: "na minha aldeia é-se necessário carnívoro e convoca-se a justificá-lo a opinião de Cristo. "porque ele encarnou e não empeixou" (18/2). Depois de discutir a morte de Deus em Nietzsche, comenta: "mas estou cansado e vou-me estender um pouco. Com Deus ou sem ele – estender-me e amolecer"(16/3). Logo após ter ido ao barbeiro, pois estava "excessivamente lanígero", e pagar o corte, adiciona a piada: "E foi assim com esta conta já de escaldar que me temperaram o frio que me enregelou" (30/3). Tendo filosofado por três páginas, despede-se: "E agora, se me permitem, vou ler o jornal, onde com certeza se não fala de Hegel ou de Heidegger, mas dos nossos políticos e futebolistas - aliás, com grandes afinidades entre si" (24/4). Impedido de beber vinho e fumar por questões de saúde, adiciona: "A ver se entro no compasso da sua alegria. Se eu dissesse um palavrão a ajudar? (7/5). Vendo sua foto na revista Ler, observa que se esqueceu de apertar o casaco, concluindo de sua aparência "fiquei grávido"(11/5).

Em Diário II Nova Série, encontramos uma dimensão do relacionamento de um homem num artista, Vergílio Ferreira. Nele, portanto, convivem a arte e a vida, o profundo e o banal, a ficção e o real, o literário e o coloquial, o grosseiro e o suave, o denotativo e o conotativo, as funções emotiva, referencial e poética. Nessa oscilação, a parte que nele nos aparece como marcadamente literária, ou mesmo poética, são as que dizem respeito à sedução causada pelo lume, pela luz, às peculiaridades de cada estação do ano, à magia do canto dos pássaros, à visão encantada das árvores, à reflexão sobre a morte, o nunca mais, a solidão, a música. Na verdade, por todo o diário é possível encontrarem-se trechos literários, trechos que emanam encantamento, beleza estética, refinamento de ideias. Poucas vezes, no entanto, encontramos toda uma anotação em linguajar artístico. O mais constante é, entre os textos referenciais, encontrarmos o entrelaçamento entre o literário e o coloquial ou o reflexivo e o coloquial.

> A música fala à parte débil de nós onde mora o encantamento re a ternura. É onde eu moro também. E onde me mora também. Em todo o caso – é curioso- não me sinto propriamente um banana (23/4).

O autor de Conta-Corrente tem consciência da exposição de sua escrita diarística ao público, pois se dirige várias vezes ao leitor. Esse saber, na opinião de alguns teóricos da escrita diarística (MATHIAS, 1996, p. 46; RENARD, 1978, p. 298), a descaracteriza, pois se ausenta a concepção do privado, eliminando-lhe o espontâneo. Não é essa, não obstante, a sensação tida com a leitura do Diário II Nova Série. Certamente a facilidade e a necessidade de escrever de Vergílio Ferreira, a que ele chama de "disenteria prosadora" supere qualquer obstáculo ou preocupação em como expor seu pensar, seu avaliar seu sentir com naturalidade. O leitor desse diário é tomado pelo interesse por saber o que acontecerá, interesse que foi suscitado por seu autor e será satisfeito por ele.

Diário II Nova Série, instituído como processo gerador da escrita é passatempo, anedota, desabafo irritado, espanto ocasional, conversa fiada, coisas menos elevadas, mas ainda é arte, poesia, pensar profundo, soluço mal dominado. Vergílio Ferreira é homem e, como tal, misto do que é grande e do que é pequeno. Assim constrói seu diário entre o grande e o pequeno, entre o homem e o artista.

BIBLIOGRAFIA:

DIDIER, Béatrice. Le journal Intime. Paris: P.U.F., 1976.

MOURÃO, Luís. Conta-Corrente 6: Suplementos, Notas. Notas sobre a nova série do diário de Vergílio Ferreira. In: Revista Colóquio/Letras. Notas e Comentários, nº 140/141, Abr. 1996, p. 245-250.

MATHIAS, Marcello Duarte. O diário íntimo à procura da identidade. In: JL Lisboa, 23/4/1991, p.16.

SOB A MIRA DA IMPRENSA: MULHER, LITERATURA E JORNAL EM PORTUGAL NOS ANOS 20.

Autor: Suilei Monteiro Giavara

Coautor: Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento

RESUMO: Atualmente, os trabalhos cujo escopo é o binômio mulher/literatura têm trazido para o debate importantes questões relacionadas a este espaço de produção cultural do qual as mulheres estiveram por muito tempo alheias. Diante de tais fatos, este artigo enfocará como tais veículos de comunicação viram as obras das poetisas Florbela Espanca e Judith Teixeira, cuja turbulenta recepção pode ser decorrente do fato de ambas reforçarem um ideal de feminino pouco condizente com o universo emocional e doméstico tão comum nas outras escritoras.

Palavras-chave: Mulher; Crítica; periódicos.

ABSTRACT: Nowadays, the works which are drifted to the pairing woman/literature have brought to debate several important issues related to the space of cultural production where women have always been left aside. In front of such facts, this article will focus how these communication vehicles watched over the works of Florbela Espanca and Judith Teixeira, whose boisterous reception could have been caused by the fact they reinforce an feminine ideal less related to the emotional and domestic universe so characteristic in the others female writers.

Key-words: Women; Critics; Periodicals.

1. Contextualização

Atualmente, os trabalhos cujo escopo é o trinômio mulher/literatura/jornal têm trazido para o debate importantes questões relacionadas a este espaço de produção cultural do qual as mulheres estiveram por muito tempo alheias.

Em Portugal, a partir da segunda metade do século XIX, a imprensa exerceu um importante papel no desenvolvimento cultural, político e intelectual do país, tornando-se o suporte predileto dos escritores para a divulgação das suas ideias. Em muitos casos, a credibilidade de um escritor era fruto da divulgação de um texto seu pela imprensa, ou, no caminho inverso, a confiança do público-leitor em um determinado periódico derivava da presença de um ou outro escritor no seu rol de colaboradores.

Naquele período de transformações sociais e políticas, os jornais eram os responsáveis por ajustar "a percepção social das realidades" e os escritores, imbuídos de ideologias que os faziam adotar a missão de profetas, buscavam encaminhar o povo para um "novo mundo". (RAMOS, 2001, p. 48) Uma rápida consulta aos periódicos no início do século XX (1919 a 1926) pode confirmar que essa "missão profética" da imprensa perdurou por mais tempo e as campanhas em favor da república, contra ou a favor da liberação do aborto, pela moralização política e outras questões que dividiam a opinião pública eram temáticas não só noticiadas, mas também debatidas, abundantemente nas colunas dos jornais de caráter generalista.

A presença das mulheres neste universo intelectual de predominância masculina, portanto, só pode ser vista como uma vitória conseguida a duras penas – no sentido figurado e próprio do termo -, pois requereu muita coragem e desprendimento, às vezes até monetário – para verem suas criações levadas a público. Mais do que isso, o destemor delas foi o agente da expansão do seu espaço de voz para além do limiar doméstico, fazendo, consequentemente, emergirem ações tentaculares e conjuntas que buscavam assegurar o direito à igualdade de gênero nas várias instâncias do conhecimento. Antecipadamente, vale lembrar que, nos idos da década de 20, a presença da mulher no universo letrado - inclusa aí a imprensa - era reconhecidamente ampla, esboçando as primeiras letras da história da mulher portuguesa na imprensa.

Esse sistema de influências, já no final do século XIX, fora apontado por Ramalho Ortigão quando, juntamente com a precariedade do sistema educacional que não preparava a mulher para as suas funções de mãe e de esposa, ele condenou as influências da literatura francesa nos hábitos da mulher portuguesa, atribuindo a esta literatura o ônus pela crescente onda de adultério que se instalava na sociedade.

Contudo, também nas primeiras décadas do século seguinte, essa "ligação perigosa" da mulher com a palavra – tanto como leitora quanto como enunciadora – era um receio que ocupava espaço nas discussões empreendidas pela intelectualidade em diversos jornais do período. Um bom expoente deste panorama histórico-social é um artigo presente no jornal A Época, órgão dirigido por José Fernando de Sousa – vulgo Nemo – que declaradamente optava por uma vertente doutrinária ligada ao catolicismo. Sob a assinatura de Júlia Lopes de Almeida, o texto, embora apresente um tom precavido quanto à literatura, não só ressalta os "benefícios" que ela pode trazer para a mulher, principalmente quanto à função desta como educadora, mas também deixa perceber uma inquietação muito similar à de Ortigão. Vejamos o texto:

Ler para ensinar

O livro é um amigo: n'elle temos exemplos e conselhos, n'elle um espelho onde tanto as nossas virtudes como os nossos erros se reflectem. Repudial-o seria loucura, escolhel-o é sensato.

A estante de uma mulher de espírito e de coração, isto é, de uma mulher habilitada a aprehender e conservar o que ler; que souber que isso a instrue, a torna apta para dirigir a educação dos filhos, dando-lhes superioridade e largueza de vistas; a estante de uma mulher inteligente e cuidadosa que ama os seus livros não como mero adorno de gabinete, mas como a uns mestres sempre consoladores e sempre justos, – essa estante é

um altar onde o seu pensamento vai, cheio de fé, pedir amparo numa hora de desalento, e conselho num momento de dúvida. [...]

Aprender para ensinar! Eis a missão sagrada da mulher.

É preciso para isso que a sua leitura seja sã e bem feita.

O gosto bem educado transmitir-se há sem mácula e sem esforço aos filhos. [...]

Vamos, minhas amigas; comecemos a ler, mas com cuidado.

*

A mulher, que é um ente infinitamente melindroso, sensível, vibrátil, delicado, tem o dever de adorar a poesia. (ALMEIDA, 1922, p. 3)

As colocações da autora, que são condizentes com o seu status de escritora e, portanto, defensora da leitura, deixam vislumbrar um sintoma da falência do projeto educacional burguês para a mulher que investiu na formação, mas burlou o acesso a ocupações em que essa formação poderia ser necessária, instituindo uma situação complicada, uma vez que as mulheres, agora não mais alheias à cultura letrada, ainda não podiam usufruir dos mesmos privilégios dos homens. Isso pode ser comprovado se observarmos, por exemplo, as academias literárias do período nas quais a presença de mulheres era quase inexistente.

Para a autora, o problema da leitura em específico, exigia certa parcimônia – "Repudial-o seria loucura, escolhel-o é sensato" – pois, de fato, em uma nação que desejava prosperar e em que muitas mulheres já haviam adquirido um grau mesmo que elementar de alfabetização - algumas delas, inclusive, já estavam a lutar para ingressar nos liceus e universidades - não seria mais possível fazer com que permanecessem alheias à leitura. Por outro lado, embora a figura de Júlia Lopes de Almeida seja associada por alguns estudiosos a uma causa de certo modo feminista, a função pedagógica que ela atribui à literatura na formação da mulher como "dona de casa", acaba por coadunar-se com a concepção burguesa de educação feminina cujo principal objetivo era prepará-la não somente para desempenhar condignamente a sua "santa missão", mas também para ser a alegoria do sucesso da conjuntura burguesa.

No Diário de Notícias, órgão da imprensa que tinha o propósito de ser o mais neutro possível, a coluna "De mulher para mulher", rubricada por Gabriela Castelo Branco, era uma seção onde o público-leitor feminino podia encontrar conselhos práticos para o dia-a-dia das mães e donas-de-casa em geral, bem como outros aspectos referentes ao universo doméstico ou feminil. No texto ora em evidência, já no subtítulo – "A missão da mulher portuguesa na Literatura, na Arte e no Lar" – a autora sutilmente promove a associação da cultura da mulher com o ambiente doméstico. No entanto, do mesmo modo que usa um tom ufanista para exaltar o poder do ser feminino no "destino" da humanidade, seja como incentivadora dos "feitos heroicos" dos homens ou como "responsável" direta por tais fatos numa clara adesão ao pensamento positivista, ela diz que proporcionalmente as mulheres também são capazes de provocar neles as maiores "baixezas" e "acções malignas".

Mesmo afirmando que o advento da modernidade produzira inegáveis mudanças no perfil feminino e, por isso, era impossível desejar que a mulher do século XX tivesse o mesmo espírito abnegado e compassivo de outrora, Castelo Branco não deixa de incentivar que suas leitoras se aplicassem a ter um comportamento estoico a fim de "fazer do momento que passa um sorriso de Bondade, um cântico de fé, um turíbulo de Arte e de Beleza."

Especificamente com relação à literatura, a autora assegura que a mulher:

> cultiva[va] já uma mão quasi varonil, ela pode ser a paladina dos valores ideais, da moralidade, da perseverança e da fé num melhor futuro. Ela deve dar à literatura esse "graal" subtil e feminino que se semelha ao perfume duma flor. Sobretudo ser mulher no pudor, na abstenção do materialismo, no cultivo das nobres aspirações. (BRANCO, 1925, p. 2)

O uso do vocábulo "varonil" para atestar que as mulheres haviam adquirido uma maior desenvoltura na arte de escrever, além de reafirmar a ideia de que o padrão universal usado para medir a qualidade da escrita produzida por elas continuava a ser as obras masculinas, também admite que, por esse motivo, as mulheres estavam habilitadas a se tornarem "paladinas" da moralização do país. Mais do que isso, a insistência com que ela ressalta os valores "morais" e a ênfase no "pudor" como virtude feminina faz do seu texto uma cópia quase fiel do Emílio, em que Rousseau afirma que a natureza deu à mulher o pudor para conter-lhe os "desejos ilimitados" e também quando ele diz que uma mulher que não cumpre o papel moral dado pela natureza ao sexo "dissolve a família e quebra todos os elos da natureza." (ROUSSEAU, 1990, p.185)

O que se percebe aqui é um desmesurado cuidado com a mensagem transmitida pela literatura e com os efeitos que ela poderia provocar na mentalidade feminina, apesar das concepções inovadoras acerca do fenômeno literário. Em todos esses textos fica evidente uma preocupação em usar a literatura para "forma(ta)r" o ser feminino para ser e pensar como "mulher". Trata-se, portanto, de uma discursividade que se constrói sobre parâmetros morais, o que é uma incipiência com relação aos caminhos que a literatura já havia percorrido até aquele momento, como se todos os avanços em torno do assunto fossem processos alheios às mulheres "literatas", como muitos taxavam pejorativamente as escritoras.

2. Um "coro de pasmaceiras": Florbela Espanca e Judith Teixeira nos periódicos

A presença de Florbela Espanca e de Judith Teixeira nos periódicos não foi tão frequente como a de outras escritoras como Beatriz Delgado, Cândida Ayres de Magalhães, Fernanda de Castro, Branca da Gonta Colaço, Laura Chaves, Mercedes Blasco (Colombine), Virgínia Vitorino e outras cujos nomes estampavam nas páginas dos jornais diários de Lisboa durante semanas.

Renata Soares Junqueira assegura que o relacionamento de Florbela com a crítica desde o princípio não foi marcado por "nobre feitos". Para ela, a maior parte das apreciações relativas ao trabalho da poetisa foi feita por pessoas que "demonstraram pouca aptidão à verdadeira crítica literária." (JUNQUEIRA, 1992, p. 27) Acresce ainda o fato de que tais críticos, em grande parte das vezes investidos de pré-julgamentos acerca da vida de Florbela, acabavam por ler a obra a partir desse mote. De fato, as poucas referências à Florbela Espanca nos periódicos permitem traçar um esboço do quão sua passagem abalou o universo letrado português. Embora a qualidade da sua obra não tenha sido desmerecida em vários dos textos a seguir, as críticas comumente não passavam de cordialidades, ou de um "coro afinado de pasmaceiras", conforme assegura Maria Lúcia Dal Farra em "O Affaire Florbela Espanca". (DAL FARRA, In: ESPANCA, 1996, p. 10) que, quando não trazem à tona aspectos reprováveis de sua biografia, contentam-se simplesmente com exaltar-lhe a capacidade de expor o "sentimento" de modo tão tenaz, passando ao largo pelo aspecto erótico.

Do Livro de Mágoas, por exemplo, o colunista Armando Ferreira em A Capital mais não faz do que lamentar o fato de Florbela não ser tão conhecida quanto Cândida Ayres de Magalhães, cuja obra, Trevas Luminosas, foi prefaciada por Maria Amália Vaz de Carvalho, ou de ela não ter um "nome de família" que lhe garantisse uma entrada fácil na galeria das escritoras então prestigiadas, mas não se digna a sequer citar um verso da obra que pudesse demonstrar a subentendida qualidade literária de Florbela. (FERREIRA, 1919, p.1)

Também uma coluna anônima de O Século ressente-se da tristeza demonstrada pela poetisa na referida obra, principalmente porque Florbela vivia "ainda em plena mocidade". Mais do que isso, o articulista diz que este livro é um "mimo", que Florbela trabalha "magnificamente o soneto" e, sem se desviar da maioria das apreciações feitas aos versos escritos por mulheres, diz que ela coloca em sua obra "toda a ternura, todo o sentimento de uma alma de mulher. [...] Escreve versos simples e n'eles se mostra bem feminina." (O Século, 1919, p.2)

Como já mencionou Maria Lúcia Dal Farra em seu já mencionado texto, (DAL FARRA, In ESPANCA, 1996, p. 10) a poetisa só conheceu a simpatia de amigos próximos como, por exemplo, João Botto de Carvalho, seu colega de classe na Faculdade de Direito de Lisboa, que lhe dedica uma coluna em A Capital em que declara a sua amiga como a primeira poetisa portuguesa. Ao longo do texto, para censurar a posição da crítica em relação à Florbela, Botto assegura que são consideradas "grandes artistas" aquelas poetisas para quem "a vida apenas as interessa[va] pelo prisma do amor", temática que, na visão dele, já estava desgastada e elas não conseguiam dar-lhe uma "nova tonalidade" como o fez a poetisa alentejana. Ao final da coluna, faz uma breve menção ao Livro de Máguas, ressentindo-se de que a crítica não o tenha dado a devida atenção e merecimento. (CARVALHO, 1922, p. 2) Como é possível verificar, embora no texto Botto faça juz à amizade de ambos, ele também não vai além das louvaminhas de costume.

E também foi Botto de Carvalho quem, em 1923, escreveu um texto n'A Capital (CARVALHO, 1923, p. 1) em rebate a uma crítica ao Livro de "Sóror Saudade" publicada à página 190 da Ilustração Portuguesa do dia 10 de fevereiro do referido ano. Em seu texto, o colega de turma da poetisa questiona A. de A. – signatário da crítica – sobre os motivos que o levaram a elogiar a obra Namorados, de Virgínia Vitorino, em uma recensão destinada à obra florbeliana, afirmando, inclusive, que esta teria sido a

fonte de inspiração para a poetisa alentejana. No entanto, o próprio Botto assegura que isso não seria possível, pois, em 1919, portanto um ano antes da edição da obra de Vitorino, Florbela já lançara Livro de Mágoas contendo apenas sonetos. A indignação de Botto de Carvalho reside principalmente no fato de o outro crítico literário enaltecer a obra de Vitorino, simplesmente para menosprezar a de Florbela Espanca, contudo sem estar devidamente inteirado dos fatos.

Sobre esta segunda obra, também em uma breve nota referente aos "Livros novos" o jornal O Século exalta, além do "requintado lirismo" dos versos, a "forma curada" e a capacidade da poetisa de versejar baseada em "delicadíssimos conceitos", o que a colocava "entre as poetisas de maior merecimento da nossa terra." (Anônimo, 1923, p. 5) O Diário de Notícias, na seção "Cronica literária" também enaltece Livro de "Sóror Saudade" como uma obra "cheia de sentimento e emoção" em que os possíveis defeitos são compensados "pela largueza da inspiração, sensibilidade verdadeiramente feminina e sinceridade com que descreve os melhores impulsos de sua alma." Por fim, o escritor diz que todos os sonetos da citada obra têm "um pensamento elevado e traduzem, sem exceção, uma ideia nobre e cheia de ternura." (Anônimo, 1923, p. 4).

Já o jornal católico A Época, também em um pequeno comentário acerca dos livros recém-chegados para apreciação, elogia a capa e diz que "contem versos lindos". Contudo, menospreza o fato de nele predominar "demasiado exuberante o sentimento amoroso." (Anônimo, 1923, p. 03). Semanas depois, entretanto, o diretor José Fernando de Sousa, vulgo Nemo, escreve um longo artigo sobre as poetisas portuguesas iniciando com um comentário nada convidativo acerca do fato de que todas as obras a que tivera acesso tinham sido compostas exclusivamente de sonetos: "Fartura de bombas e de sonetos; é o que se vê. Não sei qual prefira." (SOUSA, 1923, p. 3). Prossegue associando a monotonia do ritmo da leitura ao do comboio em que viajava, ao que diz ter sido um "verdadeiro feito de Hércules." Depois, inicia uma crítica também nada afável à temática amorosa que ele considera perniciosa para as jovens moças, pois as desvia de suas reais virtudes. Ao fim da primeira parte do texto, questiona se no momento estava a haver uma:

> nova irrupção de romantismo, que da vida só conhece o amor alheio a quaesquer deveres, egoísta, sensual, sob o diáfano manto da carnalidade espiritualisada, ignorante da moral, sem uma elevada concepção do destino, sem preocupações da família, do lar, da sociedade, da religião? Acaso a mulher deixou de ser filha, esposa e mãe para ser apenas amante? (SOUSA, 1923, p. 3)

Toda essa introdução feita por Nemo prepara de antemão o leitor para a recensão que virá acerca deste segundo livro de poesias de Florbela Espanca de que ele elogia a "musica do verso heroico, fluido como o murmuro fio de água serpenteando mansamente entre flores." (SOUSA, 1923, p. 3) Apesar disso, essa apreciação amistosa logo cede lugar a uma crítica ácida em que o resenhador caracteriza a obra como uma blasfêmia devido às "hyperboles amorosas", afirmando que Florbela tem "atitude de escrava de harem" e que ela é "uma alma ignorante dos seus altos destinos". Além disso, ajuíza que o livro é “digno de ser recitado em honra da Vênus impudica” e que a poetisa deveria purificar os lábios com "carvão ardente." Enfim, desfere o golpe final ao afirmar

que "é um livro mau o seu, um livro desmoralizador." (SOUSA, 1923, p. 3, col. 2) Embora o julgamento realizado por este último periódico seja o mais depreciativo deles, é o único que se detém a apreciar as senhas do que futuramente refulgiria na derradeira obra da poetisa, Charneca em Flor: a capacidade de verbalizar sensações eróticas sem intimidação.

Acerca da produção poética de Judith Teixeira, a despeito de toda polêmica envolvendo a apreensão de seu primeiro livro, Decadência (1923), em grande parte, as recensões restringiam-se a elogiar o esmero e o luxo da edição, mas viam o "estro pouco vulgar em poetizas" como um diferencial que lhe garantiria "um perfeito êxito", como assegura uma nota, denominada "Livros novos", em O Século. (Anônimo, 1923, p.2)

Em outra apreciação, sem deixar de elogiar "o belíssimo papel" e a composição, Matos Sequeira diz que Decadência parece uma obra de "uma senhora, embora já corresse por ahi que podia ser de um homem". Como já foi dito, havia uma conveniência que, de certa forma, autorizava certos temas na escrita feminina, mas proibia outros. Assim, Sequeira afirma que não pôde, "por pudor próprio", comentar o conteúdo do livro que, a seu ver, era inconveniente aos padrões morais da época e, mais do que isso, que teve de escondê-lo tão logo este lhe chegou às mãos. (SEQUEIRA, 1923, p.1)

Uma das poucas recensões mais racionais acerca da apreensão e da obra judithiana foi assinada por Antonio de Monsanto numa coluna intitulada "Livros proibidos", em que ele considera o ato um extremismo "contraproducente", pois "o gérmen de dissolução continua alastrando, sem que um ligeiro obstáculo embargue a sua acção deleteria." Exclusivamente com relação aos livros, Monsanto se mostra indignado com o panfleto Sodoma Divinizada, de Raul Leal, denominando-o "aborto literário"; e, por não conhecer Antonio Botto, mostra-se lacunar em relação ao Canções. De Decadência, não foge à regra de elogiar a elegância da edição e afirma não haver motivo para alarde, visto que na obra "aparte um ou outro incidente profano mais audacioso, sempre estilizado com elevação, emotividade, delicadeza" não há nada que fira o "pretendido pudor dos leitores." Pelo contrário, conforme ele assegura, os versos de Judith Teixeira são "todos recortados em ondeantes contornos musicais, levantando-se, por vezes, um fremito de tortura, uma pulsação de dor, impessoal e abstracta, que logo se transfunde e se perturba em voluptuosidade impenitente." (MONSANTO, 1923, p. 1)

Na mesma linha, Luiz Oliveira Guimarães também enfatiza o primor da edição e, de imediato, faz questão de afirmar que não estava "absolutamente de acordo com certas conclusões de Judith Teixeira", referindo-se aí à sua temática pagã e ao pessimismo que há em alguns poemas. Contudo, a crítica se esvai na opinião evasiva de seu autor que considera "preferível" que a obra dela fosse menos "decadente e menos triste e cantasse, em vez da morte, a sua mocidade radiosa e triunfante". (GUIMARÃES, 1923, p.1 a) Poucos dias depois, o colunista faz referência a uma nova produção de Teixeira, Castelo de Sombras, que ele inicia com uma comparação entre a poética judithiana e a de Beatriz Delgado, segundo seu ponto de vista, aquela é mais "intelectual" e "profunda, pois "procura descortinar os mistérios da alma", enquanto esta se mantém na "epiderme". Por fim, assegura que este livro "marca sobre o primeiro um triunfo incontestável." (GUIMARÃES. 1923, p. 01 b)

Depois desse tempo, a presença de Judith permaneceu ofuscada até ela lançar seu derradeiro livro de poemas, Nua. Poemas de Bysancio, a que A Capital, em nota anônima de poucas linhas, assegura "um êxito colossal". (Anônimo, 1926, p.1).

Também o Diário de Notícias faz uma referência lacônica a esta obra, afirmando que nela a poetisa acentuou "com mais relevo" os notáveis dotes de artista revelados nas anteriores, pois "descreve com a maior emoção as lutas em que se debate a sua alma de mulher […]." (Anônimo, 1926, p. 2)

Por fim, merece destaque a coluna publicada em A Capital, pois é uma das poucas que reconhece a apurada sensibilidade lírica de Judith Teixeira, bem como a sua percepção estética invulgar, por isso o autor do texto denomina-a "poetisa-artista" cujos versos apresentam uma "linguagem rica de imagens, muito variada e harmoniosa", um pensamento traduzido em "frases engenhosamente atraentes" e um sentimento expresso através de "palavras animadas e coloridas". Enfim, a obra "tem o lirismo da alma, a ardência do corpo – e a fantasia do sonho. É completo." (Anônimo, 1926, p. 01)

Como podemos perceber pelas poucas resenhas expostas, o erotismo presente na obra de ambas, quando não é tratado de forma depreciativa, é quase que apagado totalmente, como se fosse um aspecto irrelevante na composição das mesmas. Entretanto, esse silêncio não pode ser menosprezado, uma vez que é uma forma de não trazer à tona justamente o diferencial de ambas, fazendo-as com isso permanecer em um âmbito menos valorizado no contexto literário português.

Referências bibliográficas:

ALMEIDA, Júlia Lopes de. Os livros. A Época, Lisboa, 03 de ago. de 1922, p. 3, col 1 e 2.

Anônimo. O Século, Lisboa, 10 de ago. de 1919, p.2, col 6.

_____. Livros novos, O Século, 17 de fev. de 1923, p.2.

_____. A Época, Lisboa, 06 de mar. de 1923, p. 03, col. 03.

_____. Livros Novos. O Século, Lisboa, 11 de mar. de 1923, p. 5, col 2.

_____. Crônica literária, Diário de Notícias, Lisboa, 29 de mar. de 1923, p. 4.

_____. A Capital, Lisboa, 05 de mai. de 1926, p.1.

_____. Diário de Notícias, Lisboa, 18 de mai. de 1926, p. 2.

_____. A Capital, Lisboa, 21 de jun. de 1926, p. 01.

BRANCO, Gabriela Castelo. De mulher para mulher. Diário de Notícias, Lisboa, 14 de dez. de 1925, p. 2.

CARVALHO, João Botto de. A Capital, Lisboa, 07 de jan. de 1922, p. 2, col 1.

_____. A Capital, Lisboa, 16 de fev. de 1923, p. 1, col. 6 e 7.

DAL FARRA, Maria Lúcia. O affaire Florbela Espanca. In: ESPANCA, Florbela. Poemas. Maria Lúcia DaI Farra (org.). 1. ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p.p. 10-26

FERREIRA, Armando. A semana litterária. A Capital, Lisboa, 9 de ago. de 1919, p.1.

GUIMARÃES. Luís Oliveira. O que se escreve e o que se lê. A Capital, Lisboa, 19 de mai. de 1923, p.1. a

_____. O que se escreve e o que se lê. A Capital, 26 de mai. de 1923, p. 01 b

MONSANTO, António. Livros proibidos. A Capital, Lisboa, 22 de mar. de 1923, p. 1

RAMOS, Rui. História de Portugal. v. 6, (Dir.) José Mattoso. Lisboa: Editorial Estampa, 2001.

ROUSSEAU, Jean- Jacques. Emílio. V. 2, Mira-Sintra: Europa-América, 1990.

SEQUEIRA, Matos. O Mundo, Lisboa, 28 de fev. de 1923, p.1

SOUSA, José Fernando de. A Época, Lisboa, 01 de abr. de 1923, p. 3, col. 1.

A IDENTIDADE DO ESTRANGEIRO NA CHEGADA A SUA TERRA NATAL, UM OLHAR SOBRE *AS NAUS*, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES.

Suzana Costa da Silva[108]

RESUMO:

O português que retorna a sua pátria após a Revolução dos Cravos em 1974, que desencadeou na independência das colônias em África, encontra um país desconhecido, como se não fizesse parte daquele povo. Como estrangeiro, busca o conforto uns nos outros, através da identificação com o que é comum, apenas o título de "retornado".

Palavras-Chave: Sujeito; Pós-moderno; Deslocamento; Identidade.

ABSTRACT:

The Portuguese who returns to his homeland after the Carnation Revolution in 1974, which triggered the independence of the colonies in Africa, is an unknown country, as if it weren't part of the people. As a foreigner, seeking comfort in each other, by identifying what is common, only the title of "returned".

Key-Words: Subject; Postmodern; Displacement; Identity.

> "Nenhum povo pode viver em harmonia consigo mesmo sem uma imagem positiva de si."
>
> Eduardo Lourenço

[108] Mestranda em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

A obra *As naus* (1988) de António Lobo Antunes é um romance pertencente à segunda fase do autor, das Epopeias e Anti-epopeias, quando o tema principal é o próprio país, segundo a divisão proposta por Ana Paula Arnaut. Nela, a viagem, o regresso e o caminho de retorno remetem à ideia de uma epopeia moderna, às avessas, e no período pós-colonial surge o estrangeiro, aquele que desconhece o local de chegada e se desconhece como parte dele. Esse sentimento de estrangeirismo acontece em diversos momentos da obra, pois os indivíduos já não se identificam com o lugar a que chegam, uma vez que "identificar-se" significa pertencer, sentir-se à vontade com os hábitos e costumes, com a língua e o ambiente. Ao invés de heróis ilustres e gloriosos, como os nomes sugerem, esbarram-se no cais apenas personagens da vida real, trágicos sem-lugar, degredados pelas más condições de vida e ausentes de dignidade.

Após a independência das colônias portuguesas pós 25 de Abril de 1974, a África já não é mais um ponto de apoio aos colonizadores. Em *As naus*, os emigrados, os soldados das ex-colônias, os reis, os poetas, os nobres retornam todos de uma só vez à sua Pátria, na expectativa de salvação moral, quando a volta significa para cada um deles a reconstrução de uma nova vida. Com o fim da guerra, houve a chegada desordenada de milhares de famílias no cais de Alcântara, vindas principalmente de Moçambique e Angola, após a independência desses países. Lobo Antunes, nesse romance, põe-se a relatar um país sitiado aonde os homens e mulheres chegam e passam a ser chamados de "retornados", principalmente pelo Instituto que os recebe – IARN (Instituto de Apoio aos Retornados Nacionais).

O retorno à terra de origem não representa a volta ao lar propriamente dito, mas apenas a um ponto de chegada, e também, há qualquer momento, passível de partidas. O Porto de Lisboa é o "entre-lugar" desses indivíduos.

Os retornados dos séculos XV e XVI já não pertenciam a Portugal do século XX, seu território era o mar, a viagem em si, eram presos à ideia do deslocamento, de partir e chegar (a lugar nenhum). Muitos deles permaneceram no Cais por semanas, esperando sua própria definição e não havia melhor lugar para considerar seu do que o porto de Lisboa. Um sítio de chegadas e partidas, à margem da cidade, onde ancoram navios e embarcações, trazendo consigo todos os sentimentos de uma tripulação

exaurida da viagem, uma zona de conforto necessária a todos aqueles que temem em encarar a realidade da vida.

O sociólogo Zygmund Bauman nomeia de "Arrivistas" os sujeitos recém chegados a uma terra que não é a sua, um residente sem permissão, que está, mas não pertence aquele lugar. Como os portugueses em terras Africanas, após a Segunda Guerra Mundial, na condição de colonos e recém-chegados ao continente são fadados ao eterno deslocamento e nesse processo ocorre a busca por se fixar, uma incessante e desesperada vontade de constituir identidade, entretanto não conseguem, fato que os caracteriza por *arrivistas*.

Retornados à antiga pátria, os arrivistas são os párias. Um desses párias é o poeta sem sobrenome. Após a Revolução dos Cravos, o poeta que na obra é apenas "Um homem de nome Luís" não reconhece como sua a terra que desembarcara e, ao declarar saudades de África, revela seu sentimento de incompletude na chegada ao seu país e explica o motivo pelo qual se considera um estrangeiro:

> Em África, ao contrário daqui, o meu nariz palpava os odores e alegrava-se, as pernas conheciam os lugares de caminhar, as mãos aprendiam com facilidade os objectos, respirava-se um ar mais limpo do que panos de igreja, até a guerra civil dar um tiro no velho [...] e os rumores das trevas se me tornarem estrangeiros porque ignoro esta cidade, porque ignoro estas travessas e as suas sombras ilusórias [...] (ANTUNES, 1990, p.28).

Assim como "um arrivista necessita de um arrivista a fim de não se sentir um arrivista" (BAUMAN, 1998, p.93) o retornado precisa de outro retornado para sentir que não está só, e perceber que muitos deles compartilham o mesmo (ou maior) sofrimento.

Os retornados desta odisseia frustrada são, em sua maioria, personagens históricos famosos por seus feitos, mas moralmente decaídos e esmagados pelo Sistema e aparecem na obra como meio de crítica social. A importância desses nomes para Portugal de *As naus* apenas se dá por um tempo que já passou e o que restou foram memórias, lembranças de um passado glorioso, mas presente no imaginário de um povo,

um tempo que se perdeu no mar, no regresso sem conhecimento e sem alma, na epopeia constante desses heróis.

Esse deslocamento incessante é a marca o homem pós-moderno. Bauman, em seu livro *O Mal-Estar na Pós-Modernidade*, trata da condição do homem no tempo e espaço em que vive, pois para ele "a modernidade é a impossibilidade de permanecer fixo. Ser moderno significa estar em movimento." (BAUMAN, 1998, p.92). E "Estar em movimento significa não fazer parte de lugar nenhum." (BAUMAN, 1998, p.100).

Nesta (des)estruturação pós 25 de Abril, os retornados reencontram a Pátria, porém, não é a mesma que deixaram há séculos na história, a sua terra natal não é mais Portugal. "Imersos em suas próprias demandas, esses personagens não deixam, contudo, de estranhar a cidade para a qual retornaram." (AMORIM, 2009, p.26). Poucos se reconhecem como portugueses e muitos dizem não possuir sequer parentesco, como Pedro Álvares Cabral, que ao ser questionado sobre a família no país em que chegara, responde sem titubear "Senhor não", não possui parentes próximos, mas lembranças do que um dia foi sua terra natal. E completa:

> Porque a minha velha se finou de icterícia há seis anos e dos tios que aqui permaneceram quase não me recordo nunca, ignoro se ficaram em Coruche e se ficaram onde moram, com quem moram, quantos filhos têm, se estão vivos sequer. (...) Quase que aposto que morreram todos há séculos (ANTUNES, 1990, p.14-5).

Os grandes nomes da história de Portugal não reconhecem o país nem são reconhecidos por ele. Desde o momento em que "o escrivão da puridade que lhe perguntou o nome (Pedro Álvares quê?)" (ANTUNES, 1990, p.14) até um homem de nome Luís a pronunciar "e eu, que não conhecia ninguém em Portugal" (ANTUNES, 1990, p.24) há uma série de personalidades a renegar as raízes ou ignorar que em suas veias haja sangue lusitano. Ou por não serem reconhecidos ou por não quererem sê-lo, sentem-se diferentes daquele lugar, estranhos estranhando sua própria terra.

Para Sigmund Freud, o indivíduo considera "estranho" aquilo que não o é familiar, que se aproxima do desconhecido. Portanto, "quanto mais orientada a pessoa

está, no seu ambiente, menos prontamente terá a impressão de algo estranho em relação aos objetos e eventos nesse ambiente". (FREUD, 1976, p.277)

Bauman em "Modernidade Líquida" cita a definição do sociólogo Richard Sennett sobre uma cidade: "um assentamento humano em que estranhos têm a chance de se encontrar" (BAUMAN, 2001, p.111). Esta chance é corroborada em *As naus,* quando sujeitos históricos e problemáticos pertencentes, muitos deles, aos séculos XV e XVI, que compartilharam grandes feitos para o país, ignoram-se uns aos outros na chegada a Lisboa do século XX. Não há familiaridade e interação entre os personagens históricos, são apenas estranhos disputando um espaço numa cidade que os despreza. E ao chegarem nesta terra "estrangeira", encontram o espelho da própria face, triste e degradada, sem dignidade para receber seus patrícios.

O pano de fundo agora é uma "Lisboa decadente, que não tem estrutura para conceder uma vida digna nem aos próprios cidadãos, quem dirá a emigrantes e refugiados", como acrescenta Aparecido Donizete Rossi.[109] A cidade da Revolução não acolhe seus conterrâneos, mas os marginaliza como "Lixo humano", termo utilizado por Bauman em seu livro *Identidade*. Estranhos, filhos da pátria, uma mãe que não oferece acolhimento e proteção, negando a oportunidade do lar que se perde na saída de terras africanas.

Para Bauman, no entanto, o processo de identificação com a pátria ou com qualquer outro território em que se esteja não é uma conquista única e para uma vida toda, mas um processo contínuo e lento, construído a partir de experiências do homem com as diversas culturas com as quais eventualmente se identifica:

> Tornamo-nos conscientes de que o "pertencimento" e a "identidade" não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o "pertencimento" quanto para a "identidade" (BAUMAN, 2005, p.17).

[109] ROSSI, Aparecido Donizete. Fado da Esperança: Resenha de "As Naus", de Lobo Antunes. 17 de julho de 2002.

Aos retornados, voltar a Portugal, por mérito ou fracasso, já não os isentaria da condição de arrivistas e recém-chegados a um lugar que não mais reconhecem como casa. Sentiam-se mais africanos que portugueses, muitos conquistaram riquezas, mas o que restava no peito eram as lembranças da terra que escolheram para ser a nova pátria mãe e o desconhecimento desta já idealizada terra de chegada.

Na definição de Bauman, "o turista guarda sua distância, e veda a distância de se reduzir à proximidade", uma vez que "a peculiaridade da vida turística é estar em movimento, não chegar" (BAUMAN, 1997, p.114). Os portugueses que retornavam após séculos na cronologia oficial, jamais e apesar da indiferença de Portugal, poderiam se sentir turistas. Em primeiro lugar, por não serem livres para essa escolha e em segundo e mais significante, não usufruiriam da compensação de ter para onde voltar, como qualquer turista. Independente da Guerra Colonial, da fuga em massa, e dos conflitos após a Revolução dos Cravos, os retornados ainda mantinham uma memória expressiva do território africano. Essas lembranças surgiam a cada momento que a cidade de Lisboa não correspondia às suas (poucas) expectativas.

Esses sujeitos que compartilham o delírio coletivo, possuem apenas o presente, onde nada há a ser visto. Pautam-se em um passado de recordações solitárias, no imaginário individual, impossível de ser dividido. Vivenciam a possibilidade de um futuro incerto, sem muitas perspectivas. Em suma, "um encontro de estranhos é *um evento sem passado*. Frequentemente é também *um evento sem futuro.* (BAUMAN, 2001, p.111).

Pedro Álvares Cabral é apenas um dos muitos narradores da trama de Antunes a reviver as memórias de sua terra na expectativa de encontrá-la como há dezoito anos antes quando partira. Narra a visão que tem ao desembarcar junto ao Tejo "de bares de turistas onde os ingleses procediam à transfusão de gin matinal" mas ainda não imaginava que, naquela cidade em que chegara, nem a condição de turista lhe era permitida, pois ao contrário dos "turistas" pertencia genuinamente aquele local, embora não mais reconhecesse como sua terra, como comprova a decepção de que "se arribasse a uma cidade estrangeira a que faltavam, para a reconhecer como sua, os notários e as ambulâncias de dezoito anos antes" (ANTUNES, 1990, p.12).

Em África eram meramente arrivistas, na chegada a Portugal, simples vagabundos sem escolha, obrigados a sair às pressas da comodidade de suas casas e serem despejados como restos inutilizados no porto da cidade da Revolução.

Os párias, outro conceito trabalhado por Zygmund Bauman, não pertencem a lugar nenhum, vivem à margem da sociedade onde quer que estejam. Muitos exemplos de párias são encontrados em *As nau*s, entre eles, o casal de idosos, cuja história é narrada no quinto capítulo do romance. O casal torna-se a personificação do Não Ser e Não Estar no mundo. Não existem dentro deles mesmos. Não possuem nome na trama e durante a narrativa, quase não falam, apenas balbuciam as palavras. Dão-se conta que não pertencem a lugar nenhum, pois nenhum lugar os reconhecerá como seres inteiros e sólidos e justificam "já não pertencemos nem sequer a nós" (ANTUNES, 1990, p.54). No romance, apenas esses personagens são párias assumidos, os demais sequer imaginam a sua condição, como por exemplo, o 'homem de nome Luís', um sujeito problemático, que mesmo a escrever sua épica exaltando os feitos heroicos portugueses, era um solitário sem fama e sem reconhecimento, marginalizado por uma nação que ajudou a formar. Esperando, por dias no porto, a chegada de seus pertences, relutava, inconscientemente, em adentrar a cidade, um lugar inóspito e hostil, mas inevitável. O que restava era aceitar sua condição e proclamar com seus versos, seu verdadeiro medo.

É neste universo intenso de figuras históricas, a cruzarem o oceano em sentido (mais uma vez) a uma nova aventura, que o autor caracteriza-os, em oposição ao espírito desbravador, como um "rebanho inerte" (ANTUNES, 1990, p.227). De acordo com o conceito de Nietzsche, sobre a moral de rebanho, a sociedade coletiva, dominada pela burguesia, é estruturada sob a ótica da submissão e subserviência; por serem vazios de pensamento, os navegantes perdem a qualidade principal que os caracteriza por homens. Logo, ao retornaram, nenhum deles traz consigo a fama e a glória de outrora. Após perder as colônias em África, Portugal perdeu-se, desorientado, portanto, o país e seus habitantes precisam erguer-se, em um movimento solitário de completo desamparo.

Os obstáculos enfrentados dia após dia pelos retornados, sem perspectiva de melhora e com a urgência que a sociedade líquido-moderna impõe, geram indivíduos inertes e descontentes com sua própria condição de existência. "Definições são *inatas*; identidades são *constituídas.* As definições informam a uma pessoa quem ela é, as

identidades atraem-na pelo que ela ainda não é, mas ainda pode tornar-se." (BAUMAN, 1998, p.94). Se a construção de uma identidade é pautada no outro, a sociedade portuguesa pós 25 de abril, com a chegada dos retornados e seu profundo esvaziamento moral, terá apenas "sobreviventes" de um tempo que jamais será esquecido, mas que foi reconfigurado.

A "Lixboa", narrada por Antunes, apesar de ser posterior a 1974, não remete o leitor à ideia de uma cidade moderna em pleno século XX. Tampouco demarca a cidade vislumbrada por Luís de Camões no Canto III de *Os Lusíadas* que nunca deixaria de ser a "nobre Lisboa que no mundo facilmente das outras és princesa". Na obra, é retratado um ambiente paradoxalmente medieval e moderno, marcado pela precariedade e miséria, "a cidade fervilha de vida, diurna e noturna, mas nela impera a sujidade, a degradação, a ruína" (SEIXO, 2008, p.287), irreconhecível até pelos que a deixaram há séculos. O próprio narrador relata a surpresa e a perplexidade dos personagens diante da cidade: "De início não soube o que fazer num sítio absurdo chamado Lixboa" (ANTUNES, 1990, p.103). A obra critica o declínio moral e estrutural da cidade e, como resume José Rodrigues Miguéis, "As cidades nascem e morrem todos os dias, transfiguram-se sem perder a essência. Porventura terá Lisboa mudado tanto que a não reconheçamos?" [110] O próprio ato de re-conhecer, entretanto não emite à obra um sentido positivo, o que se infere na passagem de Manoel de Sousa de Sepúlveda pela cidade de sua infância:

> E durante a viagem reconheceu **sem alegria**[111] os largos e as avenidas quase desertas de Lixboa, que se sucediam numa monotonia de tecidos desdobrando-se: estabelecimentos soturnos, estátuas engastadas nas trevas, arbustos escanzelados, a Basílica da Estrela aberta para um velório qualquer, e a seguir uma nau com a bandeira da cólera (ANTUNES, 1990, p.79-80).

O esvaziamento também é característica dessa cidade desconhecida, não no sentido de despovoada, mas vazia e ausente de conteúdo, de esperança, de sensibilidade

[110] MIGUÉIS, José Rodrigues. Lisboa. Artigo presente no livro: Portugal a terra e o homem, antologia de textos de escritores do século XX. 10 de junho de 1979.

[111] Grifo nosso

com os que retornam. E os retornados, por sua vez, são diminuídos e reduzidos a nomes um dia famosos ou são simplesmente anônimos, como "o homem" e "a mulher" idosos, vindos de Bissau após perceberem que não pertenciam mais aquele lugar, ou a lugar nenhum, a "mulher" que procura nas ruas de Lixboa a figura de seu amado Diogo Cão e o personagem que vive a escrever sua oitava épica e que para obra é apenas um "homem de nome Luís". Todos carregam o estigma de inferiorizados, tanto dentro do contexto quanto dentro de suas próprias vidas, párias em seu próprio lar.

Alguns personagens que viveram em vida a sua glória, chegam a Lisboa do século XX ignorados pela modernidade. "O reformado [Vasco da Gama] pensou que quase tudo mudara em Lixboa desde que embarcara para Angola",[112] pois ao retornar não a reconhecida e sequer seria reconhecido. Vasco da Gama e o monarca D. Manuel "tinham envelhecido tanto que a gente da cidade, que os não reconhecia, seguia estupefacta aquele casal de anciões mascarados com as roupas bizarras de um carnaval acabado"[113] e através da velhice confirmam a inutilidade de ser humano: "repara que já não servimos para nada" (ANTUNES, 1990, p.184).

Dentre os heróis que retornam em naus vazias (de sentimentos e de riquezas), destaca-se a figura de dois nomes importantes para a história portuguesa, um através das navegações, o outro por seus versos épicos. Mas em terras lusitanas, embora homenageados por estátuas e nome de rua, sequer são reconhecidos ou assistidos. São eles Diogo Cão e Luís de Camões.

A inquietação da modernidade não se assemelha à passividade desses homens célebres, que se vêem homenageados, mas não se sentem gloriosos. Tal sentimento pode ser exemplificado no romance quando o homem de nome Luís – referência textual ao poeta Luís de Camões – vê uma estátua sua, em praça pública, passando indiferente e incólume a essa 'homenagem':

> De modo que fui moendo episódios heróicos, parando a tomar notas nas retrosarias iluminadas, até desembocar na praça da minha estátua, mãe, com centenas de pombos adormecidos nas varandas em atitudes de loiça e cães

[112] ANTUNES, António Lobo. (1988) p.118.

[113] Ibidem, p.119

> que alçavam a pata no pedestal da minha glória[114](ANTUNES, 1990, p.166).

E mesmo Diogo Cão que contribuiu ativamente para a demarcação do território angolano, tornou-se um romântico Dom Quixote na chegada a Portugal do século XX, a enfrentar os dragões de seus pensamentos e lembranças de "trezentos, ou quatrocentos, ou quinhentos anos" quando "comandara as naus do Infante pela Costa de África abaixo" (ANTUNES, 1990, p.65). Resumiu-se a Fiscal da Companhia das Águas, e passou a ganhar as ruas de "Lixboa", ao sair repentinamente de "Loanda" após "doze anos, sete meses e vinte e nove dias" (ANTUNES, 1990, p.151). A ele resta o reconhecimento pelos atos heroicos na história das navegações. Porém, em sua terra natal, apesar de possuir o nome "nos manuais de História do liceu", "uma rua com seu nome e as datas prováveis de seu nascimento e morte e um busto na galeria de mármore da Sociedade de Geografia" (ANTUNES, 1990, p.198-9) o fiscal não é sequer reconhecido, era apenas "um comandante sem nau" [115], sem dignidade e sem consciência, "um almirante pobre" e "bêbedo" a andar pela cidade com mapas bolorentos e antigos que restara das grandes navegações.

Os retornados, apesar de estranhos e desconhecidos entre si, vivenciavam o mesmo caos, compartilhavam o mesmo fracasso e segundo Goethe, "só na desgraça os homens aprendem a saber que somos todos irmãos"[116]. Desamparados e sem companhia, por vezes, deles mesmos, o único momento em que se reconheciam era na crise, como resume Nietzsche, "Quanto maior for o perigo tanto maior é a necessidade de se entender rápida e facilmente sobre aquilo de que se tem necessidade" (NIETZSCHE, 2007, p.197). Turistas ou Vagabundos, Arrivistas ou Párias, heróis gloriosos e ilustres por seus feitos ou simplesmente estranhos a dividir sua nova realidade com outros iguais, em *As naus* eles eram apenas homens na esperança de "um cavalo impossível" (ANTUNES, 1990, p.247

[114] Grifo nosso

[115] ANTUNES, 1988, p.153.

[116] Acessado em http://pt.scribd.com/doc/9630708/Pierrot-e-ArlequimAlmada-Negreiros

REFERÊNCIAS

AMORIM, Claudia. Loucos, visionários, viciados: o insólito regresso d'*As naus*, de António Lobo Antunes. In: GARCÍA, Flávio; MOTTA, Marcus Alexandre. (Orgs.) *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, p.26.

ANTUNES, António Lobo. *As Naus*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

BAUMAN, Zygmund. *Vida Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009

_____, *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____, *Modernidade Líquida*: Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____, *O Mal-estar na Pós-Modernidade.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *A Outra Europa*: impressões de sete países europeus, com um epílogo do ano de 2006. Trad. Isabela Kesler. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. *Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro:Faculdade de Letras da UFRJ. Departamento de Letras Vernáculas,1999.

FERREIRA, Margarida Alves. "Fero Mar, Dura Memória". In: *Cleonice, clara em sua geração.* RJ: UFRJ, 1995.

FREUD, Sigmund. O estranho. In:___. *Uma neurose infantil*: e outros trabalhos. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVII.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. (7.ed). Trad.Tomas Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A editora. 2002.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOBIM, José Luís. *Literatura e Identidades*. Rio de Janeiro: J. L. J. S. Fonseca, 1999.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade.* (4ed.) Lisboa : Dom Quixote, 1991.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos.* Lisboa: Ed. Caminho, 1994.

NEGREIROS, Almada. *Obras Completas de Almada Negreiros: Teatro*. Vol. VII.

Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

PEDROSA, Inês. *Entrevista com António Lobo Antunes*. Revista Ler, nº 2, 1988.

SANTOS, Ana Cristina et al. *Identidades fora de foco.*Rio de Janeiro: de letras, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultura, 1973.

SEIXO, Maria Alzira. *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*. Vol. I e II. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2008.

SPÍNOLA, Antônio de. *Portugal e o Futuro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1974.

VIEIRA, Joaquim. *Portugal. Século XX - Crónica em Imagens 1970-1980*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.

PESQUISA INTERNET:

ROSSI, Aparecido Donizete. *Fado da desesperança: Resenha de "As Naus", de Lobo Antunes*. Disponível em:

< http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto=> .Acesso em 10 jul. 2010.

Mote de Luís de Camões.Disponível em:

<http://cfp.cmlisboa.pt/pls/htmldb/f?p=334:6:2728234867308441::::P6_POE_ID,P6_TEP_ID,P6_ANCORA,P6_AUTOR,P6_POEMA,P6_ID,P6_TIPO:875,7162,123,Lu%EDs%20Vaz%20de%20Cam%F5es,%5BDE%20QUE%20ME%20SERVE%20FUGIR%5D,30,autor=>. Acesso em 11 fev.2013.

CAMINHOS DA HISTÓRIA, DESCAMINHOS DA MEMÓRIA: A RELEITURA DA HISTÓRIA NO ROMANCE PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO

Tatiana Alves Soares Caldas

RESUMO: A narrativa ficcional portuguesa pós-74 caracteriza-se por uma destituição dos mitos históricos que alimentam o imaginário português. O presente estudo tem por objetivo apresentar alguns dos textos representativos da referida tendência, marcada pelos ecos das vozes excluídas e pela dessacralização dos cânones estabelecidos. Acreditando que a releitura realizada pela ficção contemporânea reflete uma proposta revisional, o presente estudo pensa o redimensionamento dos cânones presente no discurso contemporâneo.

palavras-chave: Literatura; História; Cânones; Contemporaneidade; Releitura.

ABSTRACT: The fictional narrative Portuguese post-74 is characterized by a dismissal of historical myths that fuel the imagination Portuguese. The present study aims to present some of the texts representative of this trend, marked by the echoes of the voices of the excluded and the desecration established canons. Believing that the reading performed by contemporary fiction reflects a proposal revisional, thinks this study the resizing of the canons present in contemporary discourse.

keywords: Literature; History; Canons; Contemporary; Rereading .

O século XX apresentou um redimensionamento em relação à chamada História Oficial. A constatação da subjetividade presente no olhar do historiador gerou um questionamento das verdades tidas até então como absolutas. Nesse panorama, surge o olhar pós-moderno, que constrói um discurso que subverte a matéria mitificada pelos cronistas e pela tradição literária, no qual os contextos discursivo, histórico e literário são analisados, pondo em xeque o próprio processo de representação cultural. Desse modo, na nova perspectiva o que se busca é apenas a verdade do texto, relativizando-se o próprio conceito de verdade. Assim, Literatura e História aproximam-se, numa escrita que se assume como modalizante e relativa. O leitor surge como partícipe desse processo, convidado a reescrever a História, na pluralidade de perspectivas conferida pela Obra Aberta. A polifonia ou dialogismo, nas contribuições de Kristeva e Bakhtin, apresentam-se como estratégias discursivas de questionamento da visão única. A

Metaficção Historiográfica, conceito de Linda Hutcheon, caracteriza-se pela narrativa ficcional que possui uma ancoragem histórica, propiciando o diálogo entre as duas disciplinas, e trazendo a revisão crítica da chamada História Oficial. No caso da Literatura Portuguesa, cuja História é povoada de figuras gloriosas e mitificadas, tal processo se revelará de modo ainda mais radical, sendo a literatura contemporânea marcada pela destituição da perspectiva sacralizadora e ilusória presente na tradição literária. A narrativa ficcional pós-74 caracterizar-se-á, dessa forma, por uma destituição dos mitos do imaginário português, rumo à busca da identidade nacional.

O presente estudo tem por objetivo apresentar alguns dos textos representativos da referida tendência, marcada pelos ecos das vozes excluídas e pela desentronização dos cânones estabelecidos. Por meio de narrativas de Agustina Bessa-Luís, José Saramago, José Cardoso Pires e António Lobo Antunes, nossa leitura busca rastrear a releitura da História no romance português contemporâneo.

A partir da análise da ficção contemporânea como revisão dos valores canonizados, nossa leitura aponta a destituição dos paradigmas característica da narrativa pós-moderna. Acreditando que a releitura realizada pelos romances dos autores citados reflete uma proposta revisional, o presente estudo pensa o redimensionamento dos cânones presente no discurso contemporâneo.

1. A destituição dos mitos históricos.

Um dos traços da ficção de Agustina Bessa-Luís diz respeito à destituição de alguns dos mais célebres mitos do imaginário português: a figura de Dom Sebastião, monarca desaparecido em Alcácer-Quibir em 1578, e a de Inês de Castro, famosa por ter sido simbolicamente coroada depois de morta. Em O Mosteiro (1980), assistimos à obsessão de Belchior, personagem atormentado pela escrita de um livro sobre o referido rei, numa estratégia narrativa que acaba por inserir uma obra em outra. À medida que avança em suas pesquisas, o protagonista questiona as informações obtidas e sua narrativa passa a contestar a veracidade da História Oficial. Do mesmo modo, são questionados os procedimentos narrativos, até que ele decide modificar a sua percepção do processo histórico e da escrita, transpondo, para o plano da diegese, os mecanismos textuais que marcam a estética da contemporaneidade.

Na tensão entre História e Ficção estabelecida pela narrativa, Belchior torna-se peça-chave desse conflito. Obcecado por seu livro, depara-se com a ilusão que envolve a figura do Rei Desejado. No jogo entre mascarar e desnudar, o protagonista esbarra na dificuldade em aceitar a frustração histórica, característica de Portugal, que se manifestou quando do desaparecimento de D. Sebastião, e que parece se repetir na perda das colônias africanas.

Eduardo Lourenço, no célebre O labirinto da saudade, atribui aos traumas do presente a atitude nostálgica que, segundo ele, caracterizaria Portugal. Segundo ele, o grande trauma português teria sido causado pelo contraste entre o passado glorioso dos barões assinalados, dilatadores da fé e de impérios, e o presente de decadência. A crença no sebastianismo resgata, de certa forma, a glória perdida no passado. Ao rejeitar a morte

de D. Sebastião, defendendo a ideia do mítico retorno, a lenda popular não permite a aceitação do fato, alimentando simbolicamente o imaginário da nação. O mito, produto da ficção, atua como uma versão paralela da História, subvertendo-a e criando um simulacro de verdade.

A última parte d'O mosteiro é constituída pelo livro que Belchior vinha escrevendo, uma narrativa autônoma inserida na narrativa maior, e que o transforma em narrador. A obra sebástica que fora a sua obsessão torna-se agora um livro, intitulado O medo. O tom de sua enunciação é vacilante, transpondo, para a esfera do discurso, toda a insegurança que o caracteriza. Ao deixar de ser personagem para se tornar narrador de sua história, ouve-se a voz da instância narrante maior, ao fundo, que demonstra explicitamente a desconfiança em relação ao que é dito por ele.

O medo, a um só tempo capítulo integrante do romance e narrativa autônoma, reflete a ambivalência de uma obra que tenta se desvencilhar do discurso oficial. Belche instaura o não-lugar, o relativo. O ato consciente de pairar entre o erro e a certeza, na aceitação de um entrelugar, contesta o dogmatismo proposto pela História Oficial. Sendo O mosteiro um romance que coloca em xeque duas casas portuguesas – a de Avis, a que pertencera D. Sebastião – e a de São Salvador, na Quinta onde Belche fora criado –, temos em D. Sebastião e Belche, respectivamente, um vislumbre de regeneração. Com a demolição dos pilares da versão oficial, surge a liberdade por meio de uma escrita, que adentra, insondável, as esferas do encoberto.

Em Adivinhas de Pedro e Inês (1983), o processo de desmitificação envolve outro dos mais célebres mitos do imaginário português: a relação amorosa entre Pedro e Inês de Castro. Deparamo-nos com uma minuciosa investigação que se revela inútil, chegando por fim a narradora à conclusão de que os olhares acerca dos fatos históricos são mecanismos de construção e de representação a serviço da ideologia vigente. A saída encontrada por ela sugere a libertação da escrita, em detrimento de supostas e duvidosas verdades históricas.

A narrativa agustiniana lança um olhar tipicamente pós-moderno à história de amor portuguesa, na medida em que constrói um discurso que subverte a matéria mitificada pelos cronistas e pela tradição literária. Marcado pela autorreferencialidade, o romance apresenta-se repleto de digressões que interrompem o ritmo do fio narrativo e denunciam a subjetividade envolvida nos mecanismos de representação. O leitor, até então um destinatário passivo, é convidado a se tornar partícipe dessa produção, tendo sua consciência crítica despertada. Os contextos discursivos, históricos, sociais e ideológicos são analisados, tornando aberta a obra literária, e conduzindo a uma multiplicidade de interpretações.

Sendo um romance cujos protagonistas são personagens históricos, a investigação questiona a veracidade do discurso oficial. Trata-se, então, de uma história outra, a ser escrita a partir das entrelinhas e ausências, uma vez que a criação / invenção constitui a verdadeira proposta da narrativa. É com naturalidade que a instância narrante rejeita a 3ª pessoa, objetiva e linear, para narrar em 1ª pessoa, realizando digressões e permitindo que a narrativa oscile ao sabor de sua subjetividade. Ao fazê-lo, descortina o processo de criação literária, ao mesmo tempo em que demonstra a parcialidade de seu ponto de vista, recusando o dogmatismo que sempre caracterizou a História Oficial.

À medida que avança em suas pesquisas, a narradora percebe que é impossível descobrir a verdade, pois esbarra em vazios intencionalmente deixados para que certos fatos jamais viessem à luz. Aos poucos, a narradora-detetive cede lugar à narradora-demiurga, que resolve as lacunas e silêncios deixados pela História por meio da ficção. Em suas digressões, ela aponta a primazia da verdade ficcional em relação às supostas verdades históricas, sempre comprometidas com os interesses do poder.

A partir desse momento, a narradora reavalia não mais os dados históricos, mas a própria noção de verdade. A recorrência de expressões modalizantes, como é possível, devia estar, o mais provável é que..., indicam a subjetividade e a relativização presentes em seu discurso, que já não traz a pretensão de elucidar o passado, mas de reelaborá-lo. A onisciência da terceira pessoa é aqui substituída pela reflexão, numa reconfiguração dos conteúdos históricos do passado. A apropriação de acontecimentos e personagens históricos, marca da metaficção historiográfica, conduz a uma reformulação dos próprios conceitos de realidade, mundo e arte, subvertendo as relações entre eles.

A Inês ficcional, surgida do olhar do presente lançado sobre a figura histórica do passado, nada tem de indefesa, e a mitificação que envolve sua história seria apenas uma estratégia para neutralizar sua figura política, reduzindo-a a vítima do amor.

A impotência da instância narrante constitui-se numa das tônicas do romance aqui analisado, cujo título fala de adivinhas, numa sugestão do caráter relativizante, especulativo, do olhar que é lançado sobre as figuras históricas de Pedro e Inês. Ao final, a narradora ritualiza a comunhão com o leitor, encarregado de, também ele, escrever a sua versão.

2. O emergir das vozes silenciadas.

O Delfim (1968), apesar de publicado ainda durante a ditadura salazarista, é composto por três níveis narrativos que se entrelaçam, fundindo categorias discursivas e marcando, no plano da escrita, uma ruptura que aponta o desejo revolucionário de transformação. Trata-se de uma história que sugere uma libertação, na figura de um escritor que visita o local onde a trama se desenvolve e tenta, por meio dos diferentes depoimentos que vai reunindo, reconstituir o crime ali ocorrido. Esta primeira história constitui o tema aparente, e recebe contornos de uma narrativa policial. Um segundo aspecto, ainda no plano da história, refere-se à socialização da lagoa, fato que na narrativa aparece como decorrente do crime ali ocorrido, uma vez que o engenheiro que detinha os direitos sobre o lugar desaparece após a morte da mulher. Ainda no plano da diegese, assiste-se à trajetória de um escritor às voltas com a aventura de escrever seu livro, o que acaba por fundir-se à própria enunciação, pois é ele o narrador. A opção por um narrador em 1ª pessoa, cujo ponto de vista é limitado, permite um questionamento da onipotência da autoridade no âmbito discursivo. Já o crime e o posterior sumiço do engenheiro demarcam, no universo diegético, o fim da onipotência por ele representada. O narrador desespera-se, tentando inutilmente unir diferentes testemunhos às vagas recordações do que se passara um ano antes, em sua visita anterior à estação de caça. A narrativa caminha em círculos, como circular é a lagoa em torno da qual o enunciado se constrói. Acreditamos, dessa forma, que o romance se

estrutura a partir da tensão Tradição / Ruptura, tanto no plano do discurso quanto no da diegese.

A história tem início com o retorno de um escritor à Gafeira, aldeia supostamente localizada em Portugal, um ano depois de sua primeira visita, motivada por uma nova temporada de caça. A posse da lagoa, bem como os direitos de caça, vinham por séculos sendo monopolizados pela família do engenheiro Tomás Manuel Palma Bravo. Com a morte da esposa deste, ocorrida em circunstâncias misteriosas, tem-se o desaparecimento do engenheiro, conhecido como Delfim, e a consequente democratização do espaço da lagoa, agora usufruída por todos, em regime de cooperativa. Em suas primeiras lembranças da Gafeira, o narrador demonstra sua preocupação com a reconstituição fidedigna do passado. A sua atitude inicial revela a pretensão de descobrir a verdade, e para isso ele comporta-se como um verdadeiro detetive, anotando com rigor os depoimentos que colhe.

Ao se deparar com diferentes olhares acerca do crime, o narrador percebe o comprometimento de alguns depoimentos com a ideologia vigente, o que os tornaria parciais. Além disso, ele identifica lacunas e versões que se anulam umas às outras, impossibilitando a decifração do crime. A tradição que paira sobre a Gafeira, em especial sobre a linhagem da família Palma Bravo, confere aos depoimentos um caráter tendencioso. O narrador percebe estar sendo ludibriado por diferentes versões, algumas delas refletindo a ignorância do povo, e outras tentando desfocar a atenção em relação ao crime, para que a verdade jamais viesse à tona.

Ainda no plano da diegese, esta não-decifração sugere todo o contexto político ditatorial do Portugal de então, aqui metaforizado pelo monopólio dos Palma Bravo. O crime, que jamais é oficialmente elucidado, aponta o estabelecimento de uma versão oficial que deve ser mantida, ainda que os indícios apontem caminhos bem definidos. Por mais que as evidências sugiram que se tratou de um crime passional, e que o engenheiro, após haver assassinado a mulher que o traía com o empregado, simplesmente fugiu, surgem hipóteses absurdas, corroboradas pelos moradores do local, com versões fantasiosas que enveredam pelo território do maravilhoso. Expressiva é a imagem do nevoeiro, que perpassa a narrativa, e se torna ainda mais evidente a cada vez que o narrador-detetive se aproxima da verdade, numa metáfora da obscuridade que cerca a História Oficial e que impede que determinadas informações venham à luz. O nevoeiro encobre a lagoa, e torna-se mais espesso à medida que o narrador chega perto de desvendar o crime.

A tensão passado / presente metaforiza ainda outra questão, esta no âmbito da narração: a da narrativa tradicional, presentificada pela Monografia que enaltecia os antepassados de Palma Bravo, e a ruptura, na construção de um narrar fragmentado, desconexo por vezes, mas não contaminado pela manipulação da ideologia dominante. O olhar do passado, comprometido ideologicamente, cede lugar a um olhar ainda hesitante, mas ciente de que os tempos mortos se foram, e cumpre falar do tempo novo, vivo.

Do ponto de vista ideológico, a ruptura realizada pelo romance é verificada na socialização da lagoa, até então detida pelos Palma Bravo, e depois pertencente a todo o povo. A hegemonia dos descendentes de fidalgos alegoriza a ditadura salazarista, e a festa que se realiza ao final surge como uma espécie de redenção. O narrador, que desiste de contar a história da Gafeira, rende-se à celebração da liberdade, numa inquestionável associação com o fim da ditadura, realizada no plano da diegese, mas ainda uma ficção na realidade portuguesa da época.

Memorial do Convento (1982) tem como pano de fundo a história da construção do Convento de Mafra, durante o reinado de D. João V. O fato de a época escolhida ser um período de vasta documentação histórica não é acidental: as informações históricas, que enaltecem e celebram os feitos do rei, serão postas em xeque pela narrativa, que inverte a perspectiva tradicional e põe o foco nos desvalidos que ajudaram a erguer o país, mas que permaneceram anônimos e invisíveis nos registros oficiais.

A ideia de erguer o convento teria surgido de uma promessa, feita pelo rei, ligada à dificuldade da rainha em engravidar. Até o nobre motivo é desmistificado pelo narrador, que sugere que os padres já sabiam de antemão da gravidez, usada para obter a barganha real. A própria rainha é apresentada sob uma ótica nada abonadora, uma vez que teria guardado segredo da gestação até o momento conveniente de anunciá-la como milagre, justificando a promessa.

Paralelamente ao relato do que se passava dentro dos muros do palácio – um casamento real protocolar, marcado pelas aparências, sendo que o rei possuía várias amantes, enquanto a rainha alimentava desejos eróticos proibidos pelo cunhado –, há o casal-chave da trama, Baltasar e Blimunda, que atuará como contraponto do casal real.

Baltasar, ex-soldado, é agora um excluído, pelo fato de ter ficado maneta; Blimunda é uma mulher do povo, que tem visões e o poder de enxergar dentro das pessoas. Malditos e anônimos, eles unem-se ao visionário padre Bartolomeu de Gusmão, na ideia de construir uma passarola, máquina que possibilitará uma viagem pelos ares.

O primeiro contraponto que se verifica é o da motivação da relação amorosa. Enquanto rei e rainha, casados com toda pompa e legalidade, têm enfadonhas relações sexuais, visando somente ao nascimento de um herdeiro, Baltasar e Blimunda selam um pacto de união em que a única certeza é a liberdade de partir se assim o desejarem. Dividem angústias e desejos e celebram um casamento não oficial, apenas abençoado pelo padre que os acompanha.

Outro contraponto que estabelece a antinomia entre ambos os casais está na fé: a rainha, cristã fervorosa, não hesita em mentir ou fingir, e representa a hipocrisia dos que defendem a religião sem nela acreditar. Blimunda, considerada herege e tendo de ocultar seu dom para não ser vitimada pela Inquisição, vê as verdades dentro das pessoas e sua fé reside na essência daquilo em que acredita, sendo, portanto, muito mais autêntica.

Uma vez reunidos no projeto de confecção da passarola, a trindade representada por Baltasar, Blimunda e Bartolomeu envolve-se numa relação de trabalho e de cumplicidade pautada pelo respeito, pela igualdade e pela divisão justa de tarefas, relação que contrasta de forma inequívoca com as condições humilhantes e perigosas a que são submetidos os envolvidos na construção do convento. O rei, que somente aparece no dia de colocar a pedra fundamental, levará todas as glórias e será conhecido ao longo dos séculos por ter erguido o convento, segundo a História Oficial. As centenas de anônimos, muitos dos quais mortos durante a construção, permanecerão ignorados por tais registros, fato que não escapa à crítica mordaz do narrador, que afirma que são os seiscentos homens que não fizeram filho algum à rainha quem acaba carregando as pedras necessárias ao empreendimento.

A proposta de fazer um Memorial que de fato celebrasse os responsáveis pela construção é evidenciada pelo narrador a partir de um duplo movimento: à medida que enaltece os feitos do povo nada perfeito – significativo é o momento em que ele pinta um cortejo de aleijados, cegos, coxos, zarolhos, epiléticos, sarnentos e leprosos, destruindo a ilusória ideia de que os heróis têm de ser perfeitos –, destitui os nobres de sua aura, apontando-lhes os defeitos e criticando abertamente uma História que sempre glorificou os vencedores e detentores do poder.

Nessa homenagem, que se dá pelo viés da ficção, o narrador não hesita em imortalizar esses heróis desconhecidos, atribuindo a cada um deles uma das letras do alfabeto, nomeando e reconhecendo, simbolicamente, cada trabalhador de Mafra.

O narrador onisciente, que desnuda pensamentos e desejos para melhor criticar, alia-se ao narrador intruso, que se interpõe a todo momento para construir um novo herói, que subverte a ordem e opõe-se ao herói tradicional.

À semelhança do que observamos em outros romances aqui analisados, a ficção surge como perspectiva de resgate e de solução para as lacunas e distorções criadas pela História.

O tempo da história situa-se no reinado de D. João V, no século XVIII, época rica em documentos e testemunhos escritos. Ao se ambientar a narrativa nesse momento histórico específico, permite-se uma reflexão acerca da desconfiança em relação aos documentos oficiais, envoltos na roupagem imposta pela ideologia da época.

Na perspectiva transformadora proposta pelo romance saramaguiano, a intertextualidade ocupa um papel fundamental, uma vez que textos fundadores e canonizados pela tradição são retomados, com finalidade crítica. O diálogo de cunho revisional perpassa a narrativa, e manifesta-se, sobretudo, por meio da transgressão em relação aos principais códigos de poder. Assim, a um rígido código moral sobrepõe-se o erotismo. O código religioso, por sua vez, é subvertido pela heresia, aqui entendida como outra possibilidade de crença que não a oficial. Nesse sentido, é expressivo o fato de o texto se passar na época da Inquisição, e de denunciar as atrocidades cometidas contra aqueles que não professassem a religião que lhes era imposta.

Finalmente, o terceiro viés da transgressão refere-se à subversão do discurso oficial do poder, realizada pela ficção. Na proposta estético-ideológica de dessacralização dos códigos instituídos, surge a voz cáustica do narrador, com o propósito de reparar alguns dos erros cometidos ao longo da História.

É de subversão que se trata. Por meio da desobediência aos arbitrários valores instituídos, uma nova História se escreve, possibilitando que agora sejam ouvidas as vozes até então silenciadas.

3. O amargo regresso.

O século XVI em Portugal representou o apogeu de um projeto imperialista, impregnando, de forma indelével, o imaginário da nação. O sonho do Quinto Império

teve seu registro na obra-chave do inconsciente coletivo lusitano: Os Lusíadas, de Luís de Camões, apresentam um povo marcado pelo signo do herói e predestinado a glórias que jamais viriam a se realizar.

A literatura portuguesa contemporânea caracteriza-se, entre outros aspectos, por um olhar crítico e revisional sobre a autoimagem distorcida que durante séculos assombrou o país. As Naus (1988), de autoria de António Lobo Antunes, constitui um dos exemplos dessa perspectiva revisional que define a produção literária da contemporaneidade. Tendo como fio condutor o retorno de ícones históricos e literários a Portugal, o romance desmitifica a imagem de alguns dos mais expressivos vultos do imaginário português, numa retomada parodística que questiona os valores expansionistas. Através de um discurso fragmentado e contraideológico, o texto pensa a identidade portuguesa face ao naufrágio de um sonho coletivo.

A narrativa é organizada a partir de uma estrutura dicotômica que remete a alguns dos pontos recorrentes do imaginário português. O binômio Terra / Mar, presente ao longo do texto, marca a necessidade de se adotar uma nova perspectiva, pondo de lado o sonho expansionista, e trabalhando a identidade coletiva à luz de um enfoque real, sem quimeras ou utopias. Para fazê-lo, o texto conta com a tensão Passado / Presente, que não surge sob a forma de um contraste entre o passado das epopeias e um presente de decadência, mas numa história que narra o retorno de figuras emblemáticas desse passado, históricas ou literárias, em pleno século XX. O anacronismo resultante apenas acentua a sensação de não-pertença, de estranhamento, vivenciada pelos personagens ao retornar ao país.

O romance apresenta uma linguagem fragmentada, com multiplicidade de narradores. Além de negar a supremacia de um narrador único, o deslizamento decorrente da polifonia adotada permite, ainda, que se ouçam os lamentos e desabafos desses vultos que subitamente retornam e se veem perdidos, sem referência, no país que outrora representaram, agora questionando a ideologia expansionista. Os personagens e narradores que se revezam no romance são, dentre outros: Dom Manuel, ícone do pensamento imperialista, que surge quase como uma caricatura, numa descrição que o apresenta como um ser ridículo, com uma coroa de latão. Em uma das passagens em que ele se encontra com Vasco da Gama – hoje, um jogador inveterado –, tem-se a explicitação da carnavalização que perpassa o romance, recurso que expõe os sonhos do passado como marcas da decadência do presente.

Outros personagens representativos do ideal expansionista ressurgem, igualmente despojados de seu brilho: Francisco Xavier, venerado em Portugal em decorrência da evangelização das Índias, surge no romance como o dono de um imundo prostíbulo, numa caracterização que subverte justamente seus atributos mais valorizados; Camões, talvez o maior dentre os ícones da expansão, aparece na narrativa como um homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda, acompanhado pelo cadáver do pai, a quem tenta, desesperadamente, enterrar; Pedro Álvares Cabral, que retorna sem que o reconheçam, é detido na alfândega por não possuir em Portugal parentes como referência; Manuel de Sousa Sepúlveda, fidalgo morto em naufrágio, assume no texto contemporâneo o papel nada heroico de traficante de diamantes.

Diogo Cão, famoso navegante, é outro dos que aparecem representados de forma pejorativa na atualidade. O outrora ilustre navegador hoje se reduz a um homem atormentado, a contemplar, perdido, o mar.

O processo de redimensionamento realizado pelo texto é evidenciado, sobretudo, pela figura de uma prostituta, velha e sábia, que retorna a Portugal atrás de Diogo Cão, que vive obcecado pela busca de uma determinada sereia. No capítulo em que a prostituta é a narradora, a desmitificação apontada ao longo do romance é alegorizada pela antítese entre as imagens da jovem e sedutora sereia e da decadente prostituta, alegorizando o embate sonho / realidade.

Expressiva é ainda a recorrência de determinados termos, como Lixboa e Reyno, na grafia quinhentista, estendendo, ao plano linguístico, a denúncia de uma atitude passadista na mentalidade portuguesa. De um lado, representantes de um modelo ideológico do passado, e uma grafia arcaica; de outro, o Presente que irrompe, nas referências à Revolução dos Cravos ou à perda das colônias africanas, tempo marcado pela decadência dos sonhos e mitos. Em As Naus, isso se verifica de forma quase grotesca, uma vez que as esferas temporais se entrecruzam violentamente, gerando choque e angústia nos personagens.

O diálogo com a Tradição é verificado, ainda, na intertextualidade com alguns dos mais representativos textos do imaginário português, como Os Lusíadas e Mensagem, reiterando a perspectiva revisional que pauta a narrativa. A antiepopeia representada pelo romance antuniano relê o contexto quinhentista linguística, histórica e ideologicamente. A postura revisional é feita por meio de uma desmitificação de personagens ilustres, e, por extensão, de tudo o que eles constituíam como representações. O discurso contestador, de cunho contraideológico, parte dos textos fundadores para negá-los, questionando, assim, o projeto imperialista que teria levado a nação à ruína.

O último capítulo do romance é marcado pelo apogeu do processo de desmitificação realizado pela obra, e assinala o início de uma tomada de consciência. Os ilustres que haviam retornado são encaminhados a um manicômio, numa clara sugestão da patologia contida na atitude nostálgica e passadista. Tem início, também, um verdadeiro ritual de libertação, por meio do descarte de uma enciclopédia inútil, que vai sendo jogada fora à medida que os personagens se vão cansando do peso. Os papiros náuticos jogados ao lixo assinalam a libertação simbólica do povo em face de um passado que não tem mais utilidade. Por meio de uma (des)construção que se faz na releitura crítica do passado, sobretudo na negação de um modelo ideológico que teria causado uma ferida narcísica no imaginário português, gerando uma insolação sublime que impede a aceitação da realidade – como explica Eduardo Lourenço no já citado O labirinto da saudade, célebre estudo sobre a identidade portuguesa –, o romance refaz o percurso de autoconhecimento que pauta a ficção contemporânea. As palavras finais do texto vislumbram a saída para tal insolação: cumpre recolher os loucos e enterrar o passado para, então, reconstruir a casa. Se foi pelo mar que Portugal se prendeu à proa de uma embarcação encalhada, que as naus retornem, libertando a nação de um fado heroico, mas impossível.

Mais do que simplesmente reler a História canonizada pelos livros e pela abordagem tradicional, os romances aqui analisados propõem uma reflexão no que tange ao processo de construção de mitos pelo imaginário português. Deparamo-nos com mitos e representações que povoam o inconsciente coletivo de forma indelével. Seja por meio da desentronização das imagens canonizadas pela tradição literária, seja pela recriação, pela ficção, das lacunas deixadas, ou mesmo pela corajosa atitude de regressar e se defrontar com um quadro nada ilusório, a ficção contemporânea conta uma história

outra, trazendo em sua nau as vozes e os ângulos sempre silenciados pelo discurso oficial. Ouçamo-las, então.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, António Lobo. As Naus. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BESSA-LUÍS, Agustina. Adivinhas de Pedro e Inês. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.

_____. O mosteiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1984.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1990.

CONNOR, Steve. Cultura pós-moderna – introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

ECO, Umberto. Obra aberta. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ELIADE, Mircea. Aspectos do mito. Lisboa: Edições 70, 1989.

HUTCHEON, Linda. Poética do Pós-Modernismo. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LOURENÇO, Eduardo. Literatura e Revolução. In: Colóquio Letras. Lisboa, 78: 7-16. Março/84.

_____. O labirinto da saudade – psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

PIRES, José Cardoso. O Delfim. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

SARAMAGO, José. Memorial do Convento. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil SA, 1987.

A PRESENÇA DE NIETZSCHE NUM CONTO DE ANTÓNIO PATRÍCIO

Ytanajé Coelho Costa (UEA/FAPEAM)

Otávio Rios (UEA)

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo evidenciar, por meio do conceito da "morte de Deus", de Nietzsche, o niilismo que ecoa na tessitura do conto "Diálogo com uma águia", de António Patrício, e como essa manifestação de negação moral acaba por caracterizar uma estética decadentista.

ABSTRACT: This paper aims to show, through the concept of the "death of God", by Nietzsche, nihilism that echoes in the fabric of the story "Diálogo com uma águia" by António Patrício, and how this manifestation of moral denial eventually characterizes an aesthetic decadence.

Palavras-chave: Decadentismo; Nietzsche; narrativa de António Patrício

Considerações iniciais

Ao analisarmos os textos de António Patrício podemos observar imagens que nos direcionam para uma concepção decadentista permeada de conceitos nietzschianos, por meio dos quais a realidade da época se manifesta de forma desolada ante o falacioso delineamento do progresso positivista. Dessa forma, o presente trabalho tem como objetivo fazer uma análise do conto "Diálogo com uma águia", do contista, dramaturgo e poeta português António Patrício, refletindo acerca do homem decadente do final do século XIX e início do século XX, e em seguida tentar traçar um paralelo, ainda que preliminarmente, entre o niilismo dos textos nietzschianos e o decadentismo no conto que propomos analisar. Para tal investigação, utilizamos como referencial teórico: Monteiro (1997), Bittencourt (2011), Lopes (1994).

Este artigo é resultado de algumas leituras e reflexões propostas pelo Programa de Apoio à Iniciação Científica-AM-2012, com financiamento da FAPEAM, cujo título "Ruínas Finisseculares: a escritura decadentista de António Patrício" nos incitou, de fato, a um diálogo com a estética decadentista desse período, no qual os valores se

perdem numa sociedade aluída por uma crise finissecular, em que o dito progresso não passa de um delírio da vontade humana.

É bem verdade que essa estética literária não recebeu a atenção que deveria. Por conseguinte, a fortuna crítica acerca, especificamente, da produção patriciana, de certa forma, ainda é escassa. Isso é mais um motivo para que possamos contribuir para o enriquecimento dos estudos literários do período finissecular.

"Diálogo com uma águia" faz parte da obra Serão Inquieto, cuja primeira edição data de 1910, de António Patrício (1878-1930). Navegar pelos labirínticos caminhos deste conto é lançar-se numa reflexão de fim-de-século tomada por um sentimento de angústia e descontentamento. Por conseguinte, a descrença em entidades metafísicas e no próprio homem acaba por tornar-se o conteúdo fundamental para o qual convergem os textos do filósofo alemão e do poeta português, situados, ambos, dentro da perspectiva decadentista na qual os valores se invertem. Daí poder-se-á problematizar, também, o conceito da transvaloração , de Nietzsche, para sustentarmos nossa reflexão, cujo objetivo é desenvolver a ideia de como o niilismo nietzschiano se afirmará no pensamento decadente finissecular, influenciando alguns escritores desse período, incluindo Patrício.

1. Um conceito nietzschiano em Patrício

O niilismo foi uma manifestação, sem dúvida, bastante recorrente no pensamento decadentista finissecular, visto que vários fatores incitaram o surgimento de um sentimento de revolta, de desprezo à condição humana pela degenerescência dos valores morais, em fim, pela descrença no novo projeto que despontava no espírito da sociedade não só portuguesa, mas de todo o mundo, ou seja, o Positivismo. É claro que não enveredaremos nos pormenores desse processo, pois o objetivo aqui é situarmo-nos no contexto em que Antònio Patrício arquiteta seu conto "Diálogo com uma Águia", em que a referência a Nietzsche revela substancial infiltramento de sua filosofia na produção de Patrício, como afirma Roberto Nunes Bitencourtt:

> Nesse contexto, convergem para a obra de António Patrício tendências simbolistas, decadentistas e saudosistas, aliadas à influência do pensamento de Friedrich Nietzsche, sobretudo na recusa de uma finalidade da vida exterior a ela própria, numa confluência de ideias que se realizam na expressão dum misticismo... (2011, p. 15).

É nesse contexto de perda dos valores morais que o niilismo se esparge no pensamento dos estetas/artistas do simbolismo, do saudosismo e do decadentismo, encontrando em Eugénio de Castro, Teixeira de Pascoaes, António Nobre, Raul Bandão e António Patrício, representantes expressivos, que, embebidos pelo pessimismo, resultante, sobretudo, da instabilidade política portuguesa, produziram vasta obra literária. Dessa forma, esse pessimismo fará do niilismo uma preponderante ferramenta para a construção de uma literatura decadente. E é bem verdade que essas correntes literárias inspiraram-se sensivelmente no pensamento do filósofo Friedrich Nietzsche, figura de grande destaque na virada século XIX para o século XX, uma vez que suas obras revelam o desconcerto moral, a descrença em Deus (ou em termos mais nietzschianos, "a morte de Deus") e a degenerescência religiosa, sobretudo cristã.

Tal filosofia incidirá de forma categórica na obra de Patrício – nesse caso específico – no conto "Diálogo com Uma Águia", texto por meio da qual o poeta imprime uma imagem grotesca da existência, construindo, em meio às ruínas do período oitocentista, um labirinto de interpretações e sensações que se manifestarão por meio desta personagem solitária, experiente e enigmática, cuja decrepitude revela profunda erudição do animal. Destarte, um dos aspectos que trataremos neste conto é o niilismo nietzschiano desenvolvido na personagem Águia, que traz em sua arguição, conceitos desenvolvidos pelo próprio Nietzsche. Nesse sentido, segundo o crítico Óscar Lopes "o diálogo alegórico com a águia desenvolve uma sugestão de Assim falava Zaratustra, segundo a qual Jesus se teria arrependido de ter reprimido o amor instintivo da vida e a expansão livre do desejo" (1994, p. 150).

Esse pressuposto do arrependimento perante o amor redentor constitui a base da reflexão deste nosso trabalho, visto que, à luz do desvelamento moral e sacrossanto propalado pelo pai do niilismo , "Diálogo com uma Águia" desenvolve, por meio de um conjunto de símbolos e imagens disformes entrelaçadas nesse tecido engenhoso do autor de Serão Inquieto, o niilismo nietzschiano, conceito por meio do qual analisaremos o

conto aqui proposto. Mas, antes de prosseguirmos, faz-se necessário que compreendamos o que seria, então, esse niilismo vaticinado por Nietzsche. Assim, o filósofo italiano Gianni Vattimo, em sua obra Diálogo com Nietzsche, nos revela que este conceito, "de fato, em seu significado mais geral, se define como a perda de todo sentido e valor do mundo; chega-se a esse ponto através de um desenvolvimento que engloba o socratismo, o platonismo, o cristianismo." (2010, p. 27).

Seguindo por esse viés niilista, a estética decadentista, própria do período finissecular, encontra em Patrício uma expressão arguta frente às interpretações dos textos do filósofo de Weimar. Ora, é claramente perceptível o diálogo que se estabelece em toda a obra de Patrício, cuja escrita metafórica e arraigada no sentimento de desprezo pela humanidade transcende a mera compreensão de uma realidade aparente, tal qual é apresentada na obra comtiana Discurso do Espírito Positivo, que vê na ciência a grande ferramenta do desenvolvimento humano. A razão tomará, portanto, o lugar que antes era ocupado por entidades metafísicas e religiosas, contribuindo, sobretudo, para o enfraquecimento da relação do homem com Deus. Daí a ideia da morte de Deus, desenvolvida pelo autor de Assim falava Zaratustra, e corroborada no conto patriciano. Dessa forma, para que nos situemos neste complexo conceito da morte de Deus, manifestada na personagem Águia, tomemos aqui, a explicação de Monteiro, segundo o qual:

> A tese da morte de Deus significa a morte das crenças nos pseudo-valores, das ilusões, da moral, enformadas pela nossa cultura milenarmente cristã. Mas a morte de Deus é também a morte do homem; do homem que criou as ilusões consoladoras e a moral tranquilizante, porque afinal os deuses são uma invenção do homem, o qual projecta neles os seus ideais inatingíveis, "os deuses são a encarnação do que nunca poderemos ser" (1997, p. 379).

É sem receio, então, que podemos pensar a presença de Nietzsche no conto Diálogo com uma Águia à luz dos pressupostos teóricos aqui apresentados, ou seja, a da decadência enquanto estética. Essa manifestação acaba por revelar, portanto, uma realidade solapada pela subserviência à ideologia política que se instalara na Europa, sobretudo, na sociedade portuguesa de fim-de-século, cujos ecos do pensamento

nietzschiano serão recorrentes entre os escritores desse período, de forma especial, em António Patrício:

> Não vejo, pois, razão para João de Barros considerar erro o ter-se interrogado sobre um eventual nietzschianismo de António Patrício, sobretudo que ele ressuma um pouco em cada página da sua obra. "Nitzcheniano puro" ou não, Nietzsche e o seu pensamento são presença constante na obra do autor de Serão Inquieto. (MONTEIRO, p. 112).

A citação figura como uma resposta de Monteiro ao poeta e escritor João de Barros (1881-1960), pois este teria duvidado da grande influência de Nietzsche sobre Patrício. Na perspectiva de Monteiro, então, é inegável a presença do filósofo alemão na obra do poeta português. A confluência pessimista desses escritores corrobora a proposta desta análise, que tem como ponto de partida uma leitura niilista, conceito esse expresso na ingenuidade do homem e no comportamento e entendimento da águia, cuja visão crepuscular anuncia a degenerescência dos valores diante da instabilidade, sobretudo espiritual, haja vista que a instância religiosidade encontra-se em crise.

2. O segredo da águia

A personagem Águia apresenta-se como um ser sábio, que vivera longas experiências, o suficiente para compreender que o homem não passa de uma engrenagem programada, a procura de satisfazer suas próprias vontades, não se importando com a vontade do próximo. O amor, a cada aurora que surge, distancia-se à medida que a obsessão pelo progresso vai tomando conta de nossas preocupações. Destarte, os homens "não vivem por viver: tem deveres a cumprir, obrigações... E tudo isto em códigos, sistemas, em religiões, teorias, em morais!" (PATRÍCIO, 2000, p. 21). Isso contribui para a desvalorização do próprio valor, e, portanto, das moralidades implantadas e cultivadas por uma sociedade em declínio, e tentar fugir a essa realidade parece ser um plano inexequível, como podemos observar na decisão da Águia, que

prefere ficar na gaiola, considerando-a até mais segura do que a prisão da liberdade, ideologizada pelo homem moderno, pelo homem decadente:

> —Eu?!... repetiu numa fleugma desdenhosa. Eu?!... Saír dêste poleiro, da gaiola? Não sou doida varrida por emquanto. Saír da minha casa, do conforto pr'á incerteza da noite, p'rò mistério?... Sou uma águia mas vivi entre homens. Já estou civilizada, meu senhor... E se o vento me arranca as asas velhas? E se chover, e se chover? Já pensou nisso? Nem com as garras enluvadas eu me atrevo... Nem que me cubra as asas de impermeáveis...(2000, p. 28).

A superioridade da águia ante o transeunte ingênuo, que julga ser livre, se revela no momento em que este a chama de "coitada" (p. 15) logo no início da narrativa. É a partir desta expressão que o animal desperta em si, primeiramente, o sentimento de desordem do mundo, visto que, o homem que por ali passa julga aquela condição de clausura como lamentável, mas não consegue perceber os motivos por meio do qual a águia encontra-se aprisionada. A partir de então a ave começa a explicar a sua origem genealógica, afirmando pertencer a uma família de origem nobre, e que sua antepassada tinha estado com Cristo no momento de sua crucificação e este, por sua vez, tinha-lhe revelado um segredo que esteve guardado durante todos esses séculos.

Se voltarmos os olhares para Assim falava Zaratustra, encontraremos, também, a figura da águia, já explorada no artigo de Luiz Celso Pinho (2004), cuja altivez desse pássaro denota um ser transcendente. Mas que ligação há entre esta águia e a do conto de Patrício? Primeiramente, as personagens aproximam-se pela expressão erudita com que dialogam com seus respectivos interlocutores, ou seja, assim como Zaratustra recebe conselhos da águia, o mesmo acontece com o homem que dialoga com a águia de Patrício. Em segundo lugar, não é só o aspecto comportamental e taxionômico desses animais que se aproximam, mas também o sanguíneo. Portanto, o que os textos nos indicam é o parentesco entre esses animais. A antepassada que a águia de Patrício se refere é a mesma águia que aconselhava Zaratustra em suas peregrinações, como afirma Monteiro:

> Esta conta-lhe a história duma antepassada sua, a qual, quando Cristo se encontrava pregado na cruz, veio sobre Ele, lhe cravou as garras no peito e lhe picou, com o bico, o coração, bebendo--lhe o sangue. Trata-se da águia que mais tarde faria companhia a Zaratustra, na montanha. Cristo faz então dela a sua confidente e são essas confidências que ela irá transmitir a Zaratustra. (1997, p. 114).

Logo, o segredo mantido por essas gerações de águias nobres assume aqui, um princípio niilista através do qual a moralidade humana, representada, sobretudo pelo cristianismo, não passa de uma invenção decadente, já que o próprio Jesus Cristo confessara algo que refutaria tudo em que se acreditou até hoje:

> Renegou-se a Si-mesmo. Retractou-se! Disse o remorso de não ter vivido, a tristeza infinita, o desespero e o mal sem remédio de ser virgem, de morrer no corpo morto de uma árvore, único corpo que sentiu, o de um cadáver... As estrêlas que nasciam no céu dúbio eram pr'ó Moço Hebreu pólen doirado, e a sua alma moribunda abria tôda como os hortos ideais da Galilea... (PATRÍCIO, 2000, p. 17).

Portanto, a citação supracitada traz em sua expressão, além de um grande descontentamento com a vida e com a moral, o sentimento pessimista, haja vista que o homem, ao deparar-se com uma realidade completamente diferente daquela que lhe foi apreendida aos moldes cristãos, passa a perceber-se à maneira de Nietzsche, à maneira de Patrício, em cuja crença dar-se-á, com efeito, na incerteza de tudo, na certeza do niilismo. Este, por sua vez, pode ser caracterizado, a propósito do que especula Vattimo, no capítulo que versa sobre "Os dois sentidos do niilismo de Nietzsche", pela ambiguidade, como o próprio título nos sugere, quanto à hermenêutica do conceito, pois teremos, portanto, duas significações para o termo. O primeiro é o niilismo ativo, e o segundo, o niilismo passivo ou reativo.

3. Águia, interlocutor e o niilismo ativo

Julgamos pertinente caracterizar a escrita de Patrício dentro dos estabelecimentos conceituais nietzschianos, pois até agora nos referimos ao niilismo em seu sentido mais amplo. Todavia, para respondermos ao questionamento que Massaud Moisés (1992) projeta em seu artigo "Serão inquieto: anti-Nietzsche?", tomaremos, para alicerçar nossas reflexões, aquele primeiro conceito já apresentado na perspectiva de Vattimo, o do niilismo ativo, cuja principal característica, ao contrário do niilismo passivo ou reativo, manifesta-se por meio "da coragem de aceitar que Deus está morto, ou seja, que não existem estruturas objetivas dadas" (2010, p. 243).

Antes de nos atentarmos para uma proposta de objeção às ponderações de Moisés, precisamos especificar melhor o conceito de niilismo. Portanto, para Vattimo:

> [...] a caracterização mais ampla e geral do niilismo ativo em relação ao passivo ou reativo parece distingui-los em termos de "força" do espírito; em uma nota do outono de 1889, o niilismo é definido como "ambíguo": "niilismo como sinal da maior potência do espírito: como niilismo ativo [...] Niilismo como declínio e regresso da potência do espírito: niilismo passivo". (2010, p. 242).

Podemos dizer que o niilismo ativo figura no espírito da águia no momento em que esta reconhece as inutilidades de uma tradição arraigada pelos preceitos metafísicos que se espargiram por toda a humanidade, desde a época da tríade Sócrates-Platão- -Aristóteles, quando se lançaram em busca de uma verdade, considerada para Nietzsche, em seu último estágio, uma fábula . Nessa perspectiva, não podemos conceber que a escrita de Patrício, especificamente Diálogo com uma águia seja anti-nietzschiana, como o quer Moisés:

> A Águia nietzschiana que [...] é o próprio símbolo da visão olímpica que Zaratustra tem do mundo. [...] No texto de António Patrício, a ave está engaiolada, envelhecida, e fala desenfreadamente, quando seria de esperar que fosse, nas palavras de Zaratustra, "l'animal le plus fier qu'il y ait sous le

> soleil ". Em suma, "aquela águia que saboreou Prometeu numa montanha!", agora inspira dó. (1992).

Neste trecho, Massaud Moisés afirma que a águia de Zaratustra é o símbolo da superação humana por ser um animal altivo, enquanto que a de Patrício não passa de uma ave decrépita, decadente, e, ousamos dizer, símbolo de uma transformação que mais se aproxima do empreendimento conceitual da trasvaloracão de todo os valores. Ora, transvalorar um valor, culmina, portanto, no reconhecimento de um sistema deturpado, de uma verdade legitimada pela coerção da vontade de potência, implicando assim, naquilo que já dissera Freud (1856-1939) em sua obra O futuro de uma ilusão, ou seja, "as verdades contidas nas doutrinas religiosas estão de tal maneira deformadas e sistematicamente disfarçadas que a massa dos seres humanos não pode reconhecê-las como verdades" (2012, p. 111-112).

Em contraposição à figura da águia, temos o interlocutor, que logo no início do diálogo com a ave, não entende as razões pela qual o animal prefere permanecer engaiolado. O segredo a ser revelado apresenta-se como um momento de grande tensão para o homem, atônito ante as revelações apocalípticas da águia. Apocalípticas porque, uma vez revelada a confissão do "Hebreu", o mundo conhecido até então entraria em colapso, pois para construir um novo valor, deve-se primeiro demolir o anterior. Todavia, reconhecer tais preceitos como uma alternativa para elevação do espírito humano não convém ao homem moderno, muito menos para o homem cristão, este, mascarado por aquilo que Nietzsche considera como niilismo passivo ou reativo, a antítese do ser superior.

É preciso ressaltar que Moisés talvez não tenha se atentado para o historicismo que Nietzsche condena, essa "doença histórica" que é justamente o de pensar cada manifestação de valores, ou de estruturas objetivas dadas, como uma constante dentro de contextos históricos definidos, não havendo, por conseguinte, lugar para o engendramento das potências criadoras, já que as capacidades imanentes e transcendentais do ser modelam-se não no curso da criação, mas no da recriação do passado. Dessa forma, seria equivocado pensar numa águia dos tempos de Zaratustra, seria até anacronismo atribuir uma característica do ser do passado a um ser do presente, sobretudo quando se trata de uma diferença temporal considerável. Atentemos, ainda,

para o fato de que a águia de Patrício vive outros tempos, outros valores, outra ordenação das estruturas psíquicas. Ao final do conto, percebemos que quem inspira dó não é a águia, mas sim o interlocutor, que persuadido pela experiente ave, acaba por conhecer a essência do niilismo ativo, ou seja, de que não há uma estrutura objetiva, de que não há um deus vivo, pois este já morreu, e com a morte deste, as esperanças e garantias entram em decadência, como podemos observar no término do diálogo, quando da despedida de ambos:

> Achei-me enfim na rua, longe dela.
>
> Um rapaz namorava mesmo em frente, a patrulha descia compassada, disse--me adeus um coco conhecido: dobrava a esquina um eléctrico apinhado. Tinha ainda no ouvido a voz da águia, quando saiu de uma janela aberta uma ária roufenha de fonógrafo.
>
> Comuniquei feliz com a vida reles. Depois disto, é evidente, não posso mais falar-lhe. Ainda bem! Levava-me ao suicídio essa águia velha. (PATRÍCIO, 2000, p. 29).

Todavia, o interlocutor não está preparado para desvelar e aceitar os disfarces ou máscaras ideológicas da sua "realidade" – que ao longo da história foi posta como verdade eterna – como o aceitaria se fosse um Übermensch. Nesse sentido, Moisés (1992) acertadamente nos conduz à compreensão de que há uma ilusão de ótica produzida por Patrício, pois podemos pensar que a águia é o foco central das atribuições hermenêuticas no conto, quando na verdade, é o próprio interlocutor o agente principal de uma interpretação mais atenta, de uma análise mais detida das apropriações conceituais nietzschianas. Por outro lado, o autor de "Serão inquieto: anti-Nietzsche?" nos oportuniza a uma objeção por recusar ou ignorar o pensamento do filósofo alemão desenvolvido no conto de Patrício.

Portanto, ao contrário da superação da águia, o mesmo não acontece com aquele simples homem, cuja estrutura da qual faz parte ainda lhe é bastante influente, não conseguindo suportar, portanto, o anúncio da "morte de Deus". Diante da negação dessas estruturas objetivas, ou dos valores arraigados, podemos considerar que "Diálogo com uma águia" acaba por denunciar, através de uma estética sustentada pelo espírito

niilista, uma sociedade descontente, ou desencantada com um presente áspero, situado num contexto de crise da sociedade portuguesa do fim-de-século.

Bittencourt soube explorar bem em sua tese, a respeito do teatro de Patrício, essas marcas de caráter pessimista. Talvez por que não sabemos ao certo, como se configura a natureza desse pessimismo, pois costumamos tomá-lo como simples manifestação subjetiva de um indivíduo. Ora, se levarmos em consideração o conceito de arquétipo, de Carl Gustav Jung (1875-1961), poderíamos até considerar o conteúdo simbólico e imagístico como uma variante a ser considerada. Considerada no sentido niilista de pensar e sentir, pois aí teríamos, quem sabe, um niilismo inconsciente, através do qual se nega, ainda que sob uma verdade estereotipada pelo medo da negação – nesse caso, negação divina – a "verdadeira" realidade. Mas essa perspectiva fica por ser desenvolvida.

Considerações finais

Debruçar-se sobre o conto "Diálogo com uma águia" nos incitou a uma instigante analogia com o pensamento de Friedrich Nietzsche, para o qual convergem não só a literatura de Patrício, mas também grande parte da literatura portuguesa finissecular. Dessa forma, este artigo procurou evidenciar a presença marcante de Nietzsche num conto de António Patrício, por meio do qual o niilismo se afirma como ferramenta na produção de uma estética decadentista. Apesar da escassez teórica a respeito da obra de Patrício, não se esgotam as possibilidades de interpretação de seus textos, e é pensando nisso que esta reflexão foi apenas o início de uma jornada de leituras que doravante trilharemos.

REFERÊNCIAS

BITTENCOURT, Roberto Nunes. Escrita de Eros e Tânatos no teatro de António Patrício (Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

LOPES, Óscar. António Patrício: uma saudade decadente e nietzschiana. In: A busca de sentido: questões de literatura portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 1994. p. 89-102.

MOISÉS, Massaud. Serão Intuieto: anti-Nietzsche? In: Revista Colóquio/Letras. Nº 125/126, jul. 1992, p. 63-69. Disponível em http://coloquio.gulbenkian.pt/bit/sirius.exe/issue?n=125. Acessado em 21 março 2013.

MONTEIRO, Américo Enes. A recepção da obra de Friedrich Nietzsche na vida intelectual portuguesa (1892-1939) (Tese de Doutorado em Cultura Alemã). Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Assim falava Zaratustra: o livro para toda a gente e para ninguém. Trad. de José Mendes de Souza. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

PATRÍCIO, António. Serão Inquieto: contos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

VATTIMO, Gianni. Diálogo com Nietzsche. Trad. de Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010

O LUGAR E O TEMPO DE REMINISCÊNCIAS EM OBRAS INFANTOJUVENIS DE ALICE VIEIRA

Elizete Dall´Comune Hunhoff - UNEMAT[117]

Elizabeth Battista[118]

Susanne Castrillon[119]

RESUMO: Neste estudo procuramos visualizar traços cronotópicos presentes nas obras literárias infantojuvenis da autora portuguesa Alice Vieira: "Água de verão" e "A lua não está à venda". Nestas, comparamos as novas tendências teóricas narrativas contemporâneas, no modo de contar os fatos de forma estética, não-utilitária, propondo desconstruir a sua linearidade e a construção de uma nova forma de pensar a realidade artística.

Palavras-Chave: Literatura infantojuvenil; Cronotopo; Narrativa; Leitura.

ABSTRACT: In this study we intent to visualize chronotopic traces in the children and adolescents' literary works "Águas de Verão" and "A lua não está à venda" by the Portuguese author Alice Vieira. We compare new theoretical contemporary narrative tendencies, like the way the facts are told concerning their esthetics and no-utilitarian form, proposing to deconstruct its linearity and construct a new way to think the artistic reality.

Keywords: children and adolescents' literature; Chronotopic; Narrative; Reading.

INTRODUÇÃO

O cronotopo, numa obra literária, contém elementos que só podem ser isolados do conjunto numa análise abstrata. Isso porque ele determina a unidade artística de uma

[117] Professora Adjunta na Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT. *E-mail:* elizetedh@hotmail.com. Projetos de Pesquisa: "Maria Müller e Dunga Rodrigues – agentes culturais em Mato Grosso", " Literatura infantojuvenil: saberes e descobertas na voz da criança e do adolescente".

[118] Professora Adjunta na Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT. Projeto de Pesquisa: Maria Müller e Dunga Rodrigues – agentes culturais em Mato Grosso.

[119] Professora Adjunta na Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT. Projeto de Pesquisa: Maria Müller e Dunga Rodrigues – agentes culturais em Mato Grosso.

obra literária no que se refere à realidade efetiva, sempre carregada de uma força emocional. Entretanto, o tempo e o espaço podem ser interpretados separadamente em função da reflexão abstrata e emotiva. Após esse possível entendimento, lançamos um olhar analítico bakhtiniano às obras acima mencionadas: "Águas de verão" (1985)[120] e "A lua não está à venda" (1988), de Alice Vieira, nas quais percebemos confluências quanto ao enfoque simbólico textual, à escritura, à construção da narrativa e à elaboração do espaço-temporal. Ambas foram publicadas em Portugal após a Revolução dos Cravos (1974), num tempo de conflitos políticos e econômicos. Tempo em que o país vivencia a emancipação política de suas colônias; e com o poder enfraquecido do governo, o povo português sente o desconforto de sentir que a ideia de liberdade não foi levada a termo como se esperava, então nutre a esperança de que dias melhores virão. Tais fatos não aparecem diretamente transcritos nos romances, mas, nas palavras, nos gestos e no desenrolar dos episódios, percebemos as vozes angustiadas e esperançosas que ecoam no contexto social exposto pelos narradores, com carácter anti-heróico, antimilitarista e autopunitivo. Em ambos os romances encontra-se o tempo que flui imensuravelmente no desenrolar dos fatos, tempo de reminiscências, memórias do vir a ser, do que poderia ter sido. O modo de narrar revela o perfil estilístico cuja semelhança se constitui a partir dos mesmos elementos – motivos: a esperança e a certeza do devir.

A CONSTRUÇÃO CRONOTÓPICA BAKHTINIANA

Segundo M. Bakhtin (1998), a contemplação artística viva abarca o cronotopo em toda a sua integridade e plenitude. A obra literária está impregnada de elementos cronotópicos dos mais variados níveis, pois, as séries espaciais e temporais dos destinos e das vidas dos seres humanos se combinam de modo particular, complicando-se e realizando-se pelas heterogeneidades sociais não superadas. Este é o lugar onde se concretizam acontecimentos, metaforizados na estrada como o "caminho da vida" e sustentado pelo derramar do próprio tempo. "No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais, num todo compreensivo e concreto" (1998, p. 211). As marcas do tempo transparecem no espaço, e este se reveste de sentido e é

[120] As obras citadas serão referidas nas citações pelo ano de publicação: 1985 para "Aguas de verão", 1988 para "A lua não está à venda".

mensurado, essa fusão caracteriza o cronotopo artístico, que, na literatura, é entendido como uma categoria conteudístico-formal, na qual a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo é muito importante, nela é determinada também a imagem do indivíduo. O próprio espaço se intensifica, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história.

A exemplo de Bakhtin, podemos traçar um esquema de como se dá essa construção narrativa: Uma personagem que busca compreender seu contexto; tem família; é inteligente e questionadora. Encontra entraves que a despertam para o entendimento da vida. Filosofa com os acontecimentos reais e idealizados: idílios amorosos, questões familiares, viagens, relações humanas. O enredo termina com a superação dos obstáculos psicológicos e físicos que culminam em felicidade. Em ambas as narrativas de Vieira observamos a constância de digressões e todos os elementos dos romances são amarrados por nós (em sua forma abstrata), cujo elemento constitutivo é o cronotopo do romance. O ponto de partida da ação do tempo é a reflexão existencial espaço temporal.

A LITARATURA INFANTOJUVENIL

Ao propormos que os romances "A lua não está à venda" e "Água de Verão" pertencem ao gênero infantojuvenil, assumimos o risco da crítica, pois entendemos que os textos não podem ser definidos por características textuais, e seu leitor é, igualmente, impreciso. Esse gênero literário apresenta fronteiras muito tênues.

> Essa indefinição ao gênero, bem como razões de ordem histórico-social largamente decantadas, como, por exemplo, o surgimento da literatura infanto-juvenil no momento em que se consolidam instituições como a família e a escola burguesa; [...] são aspectos que acabaram por situar a literatura infanto-juvenil, de um modo geral, ou a brasileira, de um prisma mais localizado, numa zona de fronteira, em que se dá o embate entre disciplinas disputando um mesmo objeto. (CECCANTINI, 2004 p. 22).

Tal indefinição ao gênero, tem feito com que prepondere mais os aspectos extratextuais do que os textuais, para definir o objeto. Para Hunt (1990), tem havido uma tendência de se levar em conta o leitor, mais do que o texto.

O narrador de "A lua não está à venda", instiga seus interlocutores sobre fatos cotidianos, com argumentações próprias e peculiares a quaisquer leitores, que experienciem dificuldades: "Se Deus quisesse que eu trabalhasse mais tinha-me dado quatro mãos." (1988, p. 11). No enlevo das falas, D. Estrela, embora seja personagem adulta, perfaz um discurso rebelde, muito próximo ao da maioria dos adolescentes. O espaço cronotópico do romance é de conflitos humanos, cujas reflexões são do cotidiano, com vistas para o futuro; e as lembranças narradas se presentificam predominantemente no tempo presente, embora haja referência também ao tempo passado.

Em "Água de Verão", Marta, a narradora, ao situa-se distante do tempo presente narra fatos tirados da memória, fala de um tempo 'diferente', de horas intermináveis. Descreve os dias, o contexto social em que ela se encontrava, os atos e os fatos que aconteciam, e como aconteciam, com ela e como as outras personagens; demonstrando sempre profundo conhecimento de mundo e das relações humanas. Marta tem o dever de estudar, de cuidar da irmã, de arrumar as malas... Nos limites de cada ação, os dias, as noites, as horas, até mesmo os minutos e os segundos contam, como em qualquer empreendimento ativo e exterior. "Eu tinha disso uma idéia muito vaga [...] de repente todas as pessoas pareciam ter começado a correr [...] Lembrava-me de grandes corredores, com a minha mãe a puxar pela minha mão". (1985, p. 27). Marta reconhece no maestro Gualberto, um sábio, um ser humano que está além dos juízos de valores materiais, sociais. "Para além de ter o dom do ritmo exacto da valsa, o Sr. Gualberto tinha também o dom supremo de uma paciência de Santo". (1985, p. 98). O Sr. Gualberto simboliza a liberdade para as crianças do hotel, representa a quebra da monotonia, do cerceamento às brincadeiras, aos gritos e algazarras juvenis. Os narradores, oniscientes em relação à natureza que os rodeia, relatam minúcias, descrevem detalhes, ora de costumes, ora políticos, ora de ética:

> Riram todos, até a mãe de Sílvia condescendera num leve sorriso (embora entredentes murmurasse – à mesa não se canta).(1988, p. 47).

> [...] - O professor foi a ministro! [...] A ministro?? – espantava-se D. Estrela. – Daqueles que mandam? – perguntava o Zé, do alto do escadote, diante das prateleiras do champanhe.
>
> [...] – Então o que são aqueles homens de óculos escuros que andam sempre atrás dessas pessoas importantes do governo?
>
> - São a segurança. Os homens da segurança. A secreta é outra coisa. (1988, p. 60).

Ou, na outra obra:

> O Francisco ainda não usava calças. Isso – dizia o pai, tossindo levemente – era para quando fosse um homem. [...] Por agora o Francisco tinha que se contentar em enfiar as penas [...] nos calções que o alfaiate lhe fazia à medida.(1985, p. 14).

> O senhor general foi fazer queixas ao Sr. Filipinho e parece que... que... que aquele homenzinho do saxofone foi despedido [...[- É que esse tal general não passa de um polícia! Ah! Ah! Ah!. Trocaste a farda, deixa lá! Ah! Ah! (1985, p. 112).

Todas as ações do romance, em ambos, desenrolam-se sobre os acontecimentos essenciais da vida dos heróis que, trazem em si o significado biográfico.

O tempo dentro de si mesmo compõe-se de uma série de breves segmentos que correspondem às ações, e, dentro de cada uma delas o tempo está organizado exteriormente. O narrador de "A lua não está à venda" expõe as preocupações, cujo tema vai para além do texto, pois a família parece resignar-se em manter em casa um doente esquecido por seus outros pares, cujo nome nem mais se lembram: "Muito cuidado ao passares pelo Quarto-Dele" (1988, p. 34). O narrador descreve longos corredores, uma casa sombria devido à acomodação desse parente moribundo, fato que desencadeia uma melancolia constante na família, com privações de todo tipo, até das corriqueiras como festejar um aniversário, uma fala em tom normal de voz, que não fossem apenas sussurros. Os segmentos temporais que se inserem e se repetem levam-nos a pensar que a conservação desse moribundo é o estado de espírito reinante na

maioria dos jovens, é preciso mantê-lo vivo, despertá-lo, pois, há a esperança da melhora, por isso o parente doente continua a ser cuidado, embora com o sofrimento da família. As características de tempo atingem o seu objetivo, onde o curso dos acontecimentos, normal, pragmático ou submetido ao destino, interrompem-se, ou dão lugar à intrusão do acaso, da dúvida: "Ela também já tivera catorze, quinze anos. Mas passaram tão depressa. Havia de existir uma lei que proibisse os quinze anos de passarem tão depressa. [...]". (1988, p. 36).

Observamos que o encontro da definição temporal nem sempre coincide com a definição espacial, num mesmo tempo, num mesmo lugar. O narrador relata um tempo da memória para descrever que também já tivera ilusões, "[...] Olha sem dar por isso para a pele das suas mãos. As rugas começam a aparecer. Envelhece, é isso" (1988, p. 50). Embora o leitor possa perceber que o envelhecer, na obra, não é mostrado como um fator negativo, a nostalgia de outrora transparece na voz do narrador. Os motivos são semelhantes pela unidade das definições espaço-temporais ao motivo de encontro; o qual está ligado a outros motivos, tal como o do reconhecimento. A personagem, D. Estrela, mostra-se empreendedora e analisa suas experiências desde a juventude, e, surpreende-se o leitor aos contar um envolvimento afetivo com outra personagem que ela imagina ser um admirador que lhe pedira em casamento, cuja confusão, mais tarde ela desvenda: o pseudo admirador somente queria comprar o seu café, o "Lua Cheia". O motivo do encontro, ou seu equivalente, é um tema universal, que pertence não só à literatura, como também a outros campos da cultura, a diferentes esferas da vida e dos costumes sociais. Na esfera social, D. Estrela cresce moralmente com a imaginária proposta de casamento, constrói toda uma análise de como seria sua vida ao lado de um novo esposo e, fica feliz, ao final, quando tudo se esclarece e sua vida volta à normalidade, mas, agora transformada pela vivência, embora fruto da imaginação, de outra vida conjugal. Todo o percurso narrativo é um cronotopo multifacetado de fábulas; acontecimentos que contribuem para a composição do enredo de forma indissolúvel e enriquecedora.

AS VIAGENS

O cronotopo da estrada pode ser comparado à própria vida, tempo e lugar da existência humana, em sua concretude. Pois, deixa marcas profundas nas personagens, e o espaço torna-se mais concreto e saturado de tempo. O cronotopo da estrada está analogamente ligado ao sentido do cronotopo do encontro, aos vários encontros pelo caminho, na literatura. Em "Águas de Verão" o cronotopo da estrada aparece, muitas vezes, metaforizado nas viagens à estância de águas termas, no período de férias escolares quando havia os preparativos para a viagem, a preocupação com o passar nos exames, a confecção de roupas novas: "Sem se lembrar que todos os anos a cena se repetia. E que, depois dos morangos e dos figos, a chuva era o sinal de que a partida estava para breve. (1985, p.26). "Aquela busca das águas para curar maleitas começara há alguns anos." (p. 27). Antes das viagens de férias os indícios prenunciavam a viagem, tais como: as primeiras chuvas de verão, o apregoador de morangos, o vendedor de figos, o amolador de facas.

Marta, em suas viagens e seu convívio social, cresce intelectualmente, amadurecendo para a vida adulta. "E, de repente, senti que tinha crescido muito nessas férias". (1985, p. 149). Vemos que o cronotopo real do encontro representa enorme importância nas tradições sociais, onde ele tem lugar nas organizações familiares, trabalhista, jurídica, sacra; em instituições privadas ou públicas. O motivo do encontro liga-se à vinda e à partida.

Em "A lua não está à venda", o cronotopo espaço-tempo ocorre no café "Lua Cheia", onde todas as personagens transitam, trazendo, nesse ir e vir, informações que enriquecem o contexto conteudístico literário: "Mas havia coisas que o dinheiro não pagava. Conhecer a vida de quase todos que ali entravam. Não por bisbilhotice, não." (1988, p. 76). Entendemos, assim como Bakhtin (1998), que a imagem cronotópica do encontro se enche de historicidade, aproximando leitores, pelas leituras dos romances produzidos em contextos cronotópicos que trazem em seu bojo relatos de experiências filtradas do cenário português, que, de tão humano, torna-se universal a todo leitor. Nesse sentido, o cronotopo da estrada contém outros cronotopos que se desenvolvem em outras formas de experiências. Para Bakhtin(1998), a metáfora do caminho é um movimento individual, privado, que elimina o caráter abstrato e atemporal que havia no antigo romance grego. Porém, a concretude do cronotopo da estrada, permite que se desenvolva amplamente nele a vida corrente, entretanto, à parte da estrada, nos caminhos laterais, fora da vida cotidiana. Tanto Marta, em "Águas de Verão, como o

narrador de " A lua não está à venda" constroem um discurso sobre si mesmos, revelando momentos de crise, em que tentam ser outros. Esse cronotopo orienta grande parte dos romances, cuja revelação da vida privada constitui-se numa das etapas mais produtivas da história do romance, porque é ali que se desenvolvem também a ironia e a sátira.

Entendemos que não é somente a privacidade, a base deste cronotopo. Como Bakhtin, também consideramos que a definição da vida particular se liga à vida pública em romances de costumes. Assim, a voz do autor-narrador pode livremente falar de forma quase natural, porque está inserida numa sociedade atual, muito diferente da de outras gerações anteriores, isso porque no romance relata-se e recria-se a realidade segundo o ponto de vista do observador. Todos conhecem os vários tipos de momentos sociais organizados e o significado deles. É concebível a importância dos encontros na rotina cotidiana de cada indivíduo.

Assim, o mundo do romance moderno é cronotópico, a ligação entre o espaço e o tempo traz nele um caráter orgânico, pois, para a aventura desdobrar-se não há necessidade de grandes espaços geográficos. "Águas de Verão" apresenta grande parte de suas ações ora na casa de Marta ora no hotel, onde se hospedava a família, nas férias; ora num tempo ora noutro mais longínquo. "A lua não está à venda" traz grande variedade cronotópica: o café, as casas, a escola. O espaço privado das residências, do café e da escola expõe sonhos, costumes, crenças, frustrações e anseios das personagens, num enredo verossímel sem necessidade de nenhum fato extraordinário ou miraculoso como os que se encontram no romance grego, o qual dispunha de grandes espaços, embora de dimensão abstrata. Vimos que o romance moderno tem ligações substanciais com as particularidades de cada lugar que configura no romance, com sua estrutura sócio-política, sua cultura e sua história. Todas essas particularidades entram de alguma forma nas ações como elemento importante, pois ele não é determinado pelo acaso, por coincidências fortuitas. As particularidades do lugar se inserem no acontecimento do enredo como sua parte constitutiva, concreta. Marta, assim como as demais personagens, envolve-se diretamente com o lugar em que vive, em sua casa desfruta de muitos relacionamentos, por exemplo, com a professora, com a cozinheira, com a costureira e até mesmo com os vendedores; no hotel participa dos fatos sociais promovidos pela gerência, pelos pais, pelo Sr. Gualberto e pelos colegas.

Em "A lua não está à venda" o narrador constrói com detalhes quadros descritivos que retratam os lugares por onde andou, até onde sua memória pode alcançar. Assim sendo, tudo o que acontece deixa marcas profundas porque o tempo das ações não é reversível por essência e não há possibilidade de transferência espacial.

Nesses romances, nesse cronotopo nada ocorre ao acaso. O grau de determinação e concretude não é limitado, pois as relações culturais, sociais, políticas, econômicas, geográficas e cotidianas dão total liberdade às aventuras no enredo. A concretização, por mais simples que seja, como o cotidiano, introduz laços indispensáveis à vida humana e ao tempo dessa vida. Os fatos se entrelaçam nessas ligações indispensáveis. As aventuras estão organicamente localizadas e ligadas ao seu movimento temporal e espacial. Por isso o romance atual não é um "mundo estranho". (BAKHTIN, 1998, p.225). Nenhuma situação é totalmente desconhecida, os heróis têm relações concretas e substanciais com o mundo, com as convenções sociais, as coincidências, quando ocorrem, são raras e explicáveis.

Dessa forma a série de normalidade e verossimilhanças preenche os espaços nesse tipo de romance: moderno; tendo como consequência um cronotopo de conduta e unidade não original. Necessariamente, todas as ações dos heróis do romance moderno não se reduzem a um movimento obrigatório no espaço (busca, fuga). O movimento do homem no espaço possui total liberdade, seguindo o fio de Ariadne, do próprio narrador, do seu cronotopo, não fornecendo medidas de tempo ou de espaço. Não se trata de um jogo, não se conta com o acaso, todo o cronotopo é conhecido, explicável e, ocorre dentro de uma certa normalidade existencial. O romance está ligado aos traços da modernidade narrativa. Os narradores das obras convivem bem com as adversidades da vida, procurando entendê-las, e até fugindo delas.

No romance em primeira pessoa o significado organizador da análise autodiegética sobressai-se com grande nitidez, sendo que é dado a essa análise sentido psico-mitológico. Assim, Alice Vieira consegue criar autores-personagens que constroem o enredo voando nas asas da imaginação, sem perder de vista o lugar que pretendem atingir: o sentimento do leitor, juvenil ou adulto, que se entrega ao êxtase do voo icárico, utópico em relação à própria vida. Metaforicamente o caos do enredo leva-nos a entender possíveis soluções para problemas, como o excesso de regras nas famílias, os enunciados polifônicos ou ambíguos dos clientes de D. Estrela, a crise

política do povo português, a crise de gerações: pais e filhos, enfim há um aprendizado não intencional que faz dos textos obras engajadas, ensinam sem a pretensão de ensinar. O cronotopo dos encontros e dos desencontros desses romances pode ser analisado à luz da cognição cultural da atualidade. As alterações internas ou externas provêm como resultado de todos os acontecimentos do romance. O equilíbrio não se rompe pelo acaso; nem tudo volta a seus lugares. Esse cronotopo é mensurável, geralmente ocorre num *insight,* fração de segundos, num determinado lugar em que a personagem convive.

CONSIDERAÇÕES ROMANESCAS

Todo gênero artístico, segundo Bakhtin, para ser interessante deve tocar em algo essencial, porque só pode ser importante algo que tenha relação com a própria vida.

Não se procura criar um ser humano idealizado. Essa absoluta liberdade na criação dos heróis mantém uma linguagem acessível, promovendo o dialogismo linguístico cultural. Não há provações no mesmo sentido do romance grego, porém, ocorre a provação de outras formas. As provações mantêm-se como uma das ideias organizacionais do romance em todas as épocas. Uma das variantes da provação pode-se encontrar nas ações do Sr. Gualberto, de "Águas de Verão", quando este tenta promover um evento cultural no hotel de águas termas e é boicotado pela censura e excesso de autoridade de alguns hóspedes e da gerência. Mesmo assim consegue levar adiante seu intento, porque já havia conseguido empolgar as crianças e jovens aos valores culturais e vivenciais da vida, e também resgatar a sua credibilidade social, com bravura. No mesmo romance focalizamos Marta que, como um dos últimos tipos e variantes da ideia de provação, tem que se adaptar à normas sociais. Ou ainda a mãe de Marta, que passa pela provação de reformadora da moral.

Em "A lua não está à venda" o narrador apresenta personagens que também estão em constante provação, sofrem porque procuram entender o mundo, analisam os problemas com os quais se deparam e se frustram ao se sentirem joguetes do destino. Mas, todas essas variantes, puras ou mistas, afastam-se da provação da identidade humana como era concebida no romance grego.

Verificamos que no romance moderno o herói se sente parte do todo social. O ser humano aqui é um indivíduo coletivo e até mesmo público. No romance grego era particular e privado. Esse traço corresponde ao mundo concreto dos romances modernos. Nesse mundo o homem pode ser um indivíduo coletivo e público, com ligação substancial à sua origem, à família, ao seu grupo social. Partindo de um mundo social, ele tem uma missão. Entretanto, o caráter coletivo e social não se coaduna ao conteúdo interno e real da imagem do homem. Esse conteúdo interno da imagem é absolutamente privado: a posição básica da vida do herói, os objetivos com os quais se orienta, suas emoções e ações assumem caráter estritamente particular, porque o pivô principal do conteúdo são as provações internas e externas às quais se submete. Todos os acontecimentos restantes recebem significados graças apenas a sua relação com esse pivô consistente. Fatos como as mudanças do narrador, das viagens para as águas termas de "Águas de Verão", recebem seu sentido exclusivamente no plano das relações sociais dos heróis. Graças as viagens a narradora pode aprofundar suas análises e seu auto-reconhecimento. Ao final, o hotel e as viagens são novamente mencionados, já que o Sr. Gualberto, ao deixar o hotel, deixa uma marca principal: o sentimento de solidariedade, mostrando o real significado da vida; e somente essa relação com os destinos particulares é explicada no romance.

Os cronotopos das obras acima mencionadas se encontram, assim, mergulhados na cultura social moderno-contemporânea, que tornaram possível recriar o mundo espaço-temporal adequado, "um cronotopo novo para um homem novo, harmonioso, inteiro e de novas formas para as relações humanas". (BAKHTIN, 1998, p. 283.)

Ocorre o cronotopo de tempo e de costumes. Como manifestação desse cronotopo, detectamos no enredo de "A lua. Não está à venda" a constante busca da verdade pela protagonista, esta procura se atualizar, é solidária, luta para entender e manter sua clientela no espaço do café. Nas duas obras, a voz do protagonista parte de uma pessoa que ainda não atingiu a plenitude de sua maturidade, pois o ir e vir de suas ações coincidem com as indecisões que têm diante dos fatos e das suas próprias atitudes, num tempo inconstante, sem linearidade, que mostra o fazer mental como se estivesse em processo de metamorfose, propícia às mudanças de amadurecimento muito próprias ao ser humano crítico, neste caso evolução de personalidade, de caráter, devido aos obstáculos que têm de enfrentar.Discorrem sobre os costumes da sociedade em que se encontram circunscritas, opinam, observam e, consequentemente, suas reflexões

atravessam a amplidão do conhecimento, pois estão sempre prontas, atentas aos detalhes:

> O jantar foi lento e silencioso. Ouvia-se o bater dos talheres de encontro aos pratos, num barulho mais insuportável do que q barulho que à noite as melgas faziam sobre a nossa cabeça, quando deixávamos as janelas do quarto abertas e a luz acesa, elas entravam. Olhávamos de vez em quando para o fundo da sala e eles lá continuavam, e a música era a mesma, uma valsa, um tango, uma canção tristonha pelo meio. (1985, p. 109).

Nessa obra, a imagem das estações do ano, estação das chuvas, o ciclo de viagens, representa na vida das personagens uma evolução no caráter dos filhos, irmãos de Marta, bem como dela própria; que, no transcorrer do tempo do enredo, aprende a ver com outro olhar a monotonia da estância de águas termas.

Em "A lua não está à venda", observamos que a narração adquire um aspecto muito mais privado, pois, seu narrador, aparentemente, mostra-se mais intrínseco, suas emoções saltam à vista, num embaralhamento de ideias que não passam despercebidas ao leitor.

> Olhou para o relógio em cima da mesa-de-cabeceira: seis e meia.
> Seis e méis. Sempre.
> Resmungou qualquer coisa parecida com 'maia que ela tem!', virou-se de novo para o outro lado e tentou voltar a dormir. [...]. (1998,p. 25).

A análise das ações torna-se um modo de interpretação e de representação do destino particular do homem. Com base na autoanálise circunstancial das personagens narradoras é criado o tipo de representação da vida humana em seus momentos essenciais de ruptura e de crise, "[...] Como um homem se transforma em outro". (BAKHTIN, 1998, p. 237). São dadas imagens diferentes conforme as diferentes épocas, as diferentes etapas de sua existência. Há um processo para a maturidade da alma humana, visível no enredo dos dois romances, nos quais os narradores procuram, através da memória, enredar a própria vida. Com isso se definem as principais semelhanças e diferenças em seus enredos. Os acontecimentos parecem determinar a

vida inteira, podendo ser até a velhice, pois o ponto final de muitas ações está indeterminado.

Fica evidente que o romance desse tipo não se desenvolve num tempo biográfico, mas representa momentos essenciais da vida humana, fora do comum, efêmeros em comparação com o todo da existência. São esses momentos que determinam a imagem definitiva do próprio homem como também o caráter de toda sua vida subseqüente. Assim, as personagens, após passarem por sérias situações de crise, encontram o que almejam, isto é, a harmonia, o equilíbrio. A lógica do acaso está subordinada a uma lógica diferente, superior à dos romances de aventura. É uma lógica do aprendizado da própria vida, do destino. Dona Estrela se sente "uma mulher forte" (1988, p.167). "Já não nos metia medo termos de passar horas seguidas de nariz esrrachado no vidro à espera que viesse o sol." (1985, p. 149).

Desse modo, o primeiro momento da introspecção é determinado pela autoanálise e pelo caráter crítico dos heróis. O último, a conclusão das autoanálises, em ambas as histórias, não é determinado por nenhum acaso; tudo é fruto de aprendizagem, do amadurecimento experiencial das personagens. Como consequência, o caráter de toda a cadeia de ações se modifica. A série de aventuras vividas pelos heróis conduz à construção de uma nova imagem de herói, crítico e onisciente, conhecedor de uma saber altruísta e positivo em relação ao social. O próprio acaso é analisado de modo novo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No cronotopo bakhtiniano, todas as peripécias pelas quais passa o herói são interpretadas como uma estrada, por onde, ao passar, há a aquisição de conhecimento. A série de memórias nos enredos está organizada do mesmo modo. Ambos os protagonistas constroem um presente vivenciando o passado, desconstruindo e reconstruindo imagens que foram, de alguma forma, importantes em suas vidas. Memoriza-se, pela linguagem, tudo aquilo que interessa a si, como diz Ecléa Bosi (1999). As peripécias são percebidas como construção da sabedoria. Marta analisa as ações do Sr. Guarberto, e, imediatamente, as compara ao seu saber cognitivo,

demonstrando que toda criança não é uma *tábula rasa* como pensam alguns adultos, pois toda situação pode provocar imediatamente uma reação. Os dois texto, como arte da palavra e objeto de estudo, traduzem anseios que não permanecem no âmbito da adolescência, por isso acreditamos que esse gênero, da literatura infantojuvenil, atinge uma maturidade intelectual para atender a todo leitor.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR, Benjamin. **Literatura, História e Política**. São Paulo: Ática, 1989.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance** . São Paulo: Unesp-Hucitec, 1998.

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoievski**. São Paulo: Forens*e,* 1977.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes. 2000.

BOSI, Eléa. **Memória e sociedade. Lembranças dos velhos**. São Paulo: Cia.das Letras, 1999.

CECCATINI, J.L. C.T. **Leitura e literature infanto-juvenil**. Assis, SP; Acadêmica, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. ***Dicionário de Símbolos***. A. Ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1999.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL,Tânia Franco. **Literatura Comparada** – *Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

GOMES, José Antônio. **Introdução à Obra de Alice Vieira**. Lisboa. Caminho. 1998.

HUNT, Peter. **Chidren´s literature**. *In*. CECCATINI, J.L. C.T. **Leitura e literature infanto-juvenil**. Assis, SP; Acadêmica, 2004.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAJOLO, Marisa. **Do Mundo da Leitura para a Leitura do Mundo**. São Paulo.Ática.1997.

LUKÁCS, Georg. ***A*** **Teoria do Romance.** Coleção Espírito Crítico.1ª. Edição. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

O ESPAÇO GEOGRÁFICO NA FORMAÇÃO DA PERSONAGEM FICCIONAL

Alexandre da Silva Rigobelo (SEE-SP)

Marcio Jean Fialho de Sousa (FFLCH-USP, Bolsista CAPES)

RESUMO: Dentre as instâncias narrativas do romance oitocentista, podemos destacar o espaço como um importante elemento de caracterização das transformações sociais assim como sua relação com as motivações dos personagens e o importante fator na tensão campo *versus* cidade, aspectos a serem analisados nas obras A Cidade e as Serras, de Eça de Queirós e Grandes Esperanças, de Charles Dickens.

PALAVRAS-CHAVES: espaço; narrativa; formação; Jacinto; Pip.

ABSTRACT: Setting is a major feature when it comes to highlight social pressures as well as characters´s motifs and an essencial aspect in building tension between the country and the city which are the basis in this analisys of A Cidade e as Serras by Eça de Queiros and Grandes Esperanças by Charles Dickens.

KEYWORDS: Setting; narrative; formation; Jacinto; Pip.

O objetivo dessa comunicação é estabelecer uma apreciação entre as obras *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queirós e *Grandes Esperanças*, de Charles Dickens, a partir da análise da função dos espaços na narrativa e suas relações na formação dos personagens protagonistas, Jacinto e Pip, respectivamente.

O séc. XIX europeu é objeto de especial interesse já que foi caracterizado por profundas tranformações no que diz respeito às relações do homem com o trabalho, ao impacto da crescente industrialização e às grandes descobertas científicas e tecnológicas. Isto, como não podia ser diferente, reflete-se direta e indiretamente tanto na concepção de mundo quanto na escrita literária, em especial no romance, dada sua característica peculiar de traçar um retrato profundo do cotidiano de seus personagens. Aliás, a Europa oitocentista testemunhou a popularização desse gênero literário em grande parte pelo fato de que muitas obras primas desse período vieram a lume sob a forma de folhetins, como é notório em Eça de Queirós e Charles Dickens.

Dentre as instâncias narrativas do romance, podemos destacar o espaço como um importante elemento de caracterização das transformações sociais assim como sua relação com as motivações e decisões dos personagens.

Segundo Ruy Moreira (2004), "Normalmente se diz que para entendermos uma obra precisamos contextualizá-la no tempo. Mas não se fala em inseri-la no contexto do espaço (...) o espaço é a própria estrutura real da história." (p. 187) Ou seja, o espaço na narrativa não é a penas um pano de fundo para o enredo, mas uma estratégia para situar historicamente a personagem, pois é no espaço que as personagens se transformam e transformam suas existências e suas experiências.

Dialogando com essa perspectiva, Doreen Massey (2008) afirma que o homem e a geografia se articulam, estabelecem uma relação dialógica e, por isso, o homem transforma o espaço já que ele mesmo está em constante modificação.

Podemos observar de forma consistente como essas transformações alteraram as relações humanas por meio da análise do espaço, como disse Antônio Candido em Literatura e Sociedade (2000), só é possível entender o texto e contexto numa interpretação dialética, nesse estudo, os espaços representados nas obras aqui analisadas.

Ainda que o tempo e o espaço entre as duas narrativas sejam muito díspares, o que se pretende analisar é como esses elementos exercem a mesma função em ambos romances, a saber, refletir dialeticamente o estado de espírito dos personagens. É importante ressaltar que, embora sejam consideradas realistas, há um intervalo de quarenta anos entre uma publicação e outra, dado que *A Cidade e as Serras* foi publicada em 1901 e *Grandes Esperanças* em 1861.

No romance queirosiano em questão, a tensão entre os espaços urbano e rural já são evidenciados a partir do título da obra, ressaltando sua relação com o enredo e com os personagens. Jacinto, personagem principal, é um típico burguês do final do século, íntimo das grandes descobertas tecnológicas e adepto das práticas sociais inerentes a sua classe social, mas se vê em situações em que toda a sua dita civilização é, teoricamente, deixada para trás, perdida. Esse movimento entre zona de conforto e estado de angústia se dá em espaços diferentes geográfica e culturalmente.

O espaço de conforto de Jacinto se dá em Paris, lugar onde nasceu e cresceu. Paris é o espaço que caracteriza a modernidade, o progresso, é o espaço das descobertas e das invenções no século XIX, é o lugar capaz de potencializar a expressão de Jacinto que afirma ser a "Suma Ciência X Suma Potência = Suma Felicidade" (QUEIROS,

1997, p. 17). Por outro lado, o que se vê em Jacinto é um entristecimento, "toda a face em volta em sombra, e os pés abandonados, numa soberana tristeza", diz o narrador que acrescenta:

> - Jacinto anda tão murcho, tão corcundo... Que será, Grilo?
> O venerando preto declarou com uma certeza imensa:
> - S. Exª sofre de fartura.
> Era fartura! O meu Príncipe sentia abafadamente a fartura de Paris: - e na Cidade, na simbólica Cidade, fora de cuja vida culta e forte (como ele outrora gritava, iluminado) o homem do século XIX nunca poderia saborear plenamente a "delícia de viver", ele não encontrava agora forma de vida, espiritual ou social, que o interessasse, lhe valesse o esforço duma corrida curta numa tipoia fácil. (QUEIRÓS, 1997, p. 66)

Encorajado por sua vida entediante na cidade, assumida na segunda parte da narrativa, Jacinto comunica a Zé Fernandes que partirá para Portugal a pretexto de reconstruir sua casa em Tormes. Nessa mudança para o campo, Jacinto tenta levar consigo o máximo de conforto de seu palácio.

Ocorre que, durante a viagem de trem rumo a Tormes, Jacinto demonstra passar por momentos de desconforto causados pelo provável medo da chuva somado a viagem noturna. Por outro lado, esse episódio se passa no trem, espaço que, por si só, pressupõe ruptura, mudança interligando um espaço ao outro:

> Subitamente o comboio estacou. Mais grossa e ruidosa a chuva fustigou as vidraças. Era um descampado, todo em treva, onde rolava e lufava um grande vento solto. A máquina apitava, com angústia. Uma lanterna lampejou, correndo. Jacinto batia o pé: - "É medonho! é medonho!..." Entreabri a portinhola. Da claridade incerta das vidraças surdiam cabeças esticadas, assustadas. – "*Que hay? Que hay?*" – A uma rajada, que me alagou, recuei: - e esperamos durante lentos, calados minutos, esfregando desesperadamente os vidros embaciados para sondar a escuridão. De repente o comboio recomeçou a rolar, muito sereno.
> (...) E a cada apito era um alvoroço. (Grifo nosso. QUEIRÓS, 1997, p. 99-100)

É nesse local de transição e de ruptura que um dos episódios mais importantes do romance acontece, todas as representações simbólicas da civilização levadas por Jacinto são extraviadas enquanto desembarcava na Espanha para fazer baldeação para

outro trem, fato que leva Jacinto a esbravejar: " - Ó! Que serviço! Ó que canalhas!... Só em Espanha!... E agora? As malas perdidas!... Nem uma camisa, nem uma escova!" (QUEIRÓS, 1997, p. 101)

A chegada de Jacinto a Portugal também é bastante conflituosa. Primeiro porque ele não se conforma que deverá desembarcar no país sem ao menos poder trocar de roupas ou de colocar um perfume francês, depois porque os caseiros não o esperavam, não tinham preparado a sua chegada. Enfim, o Príncipe de Zé Fernandes começa a viver uma nova experiência, sem as comodidades de sua casa em Paris.

Por outro lado, é interessante verificar o quanto Jacinto vai se transformando, aos poucos, junto à paisagem de Tormes:

> Lentamente, gozando a frescura, o silêncio, a liberdade do vasto casarão, retrocedendo à sala que Jacinto já dominara a Livraria. E, de repente, ao avistar num canto uma caixa com a tampa meio despregada, quase me engasguei, na furiosa curiosidade que me assaltou:
> - E os caixotes? Ó Jacinto?... Toda aquela imensa caixotaria que nós mandamos, abarrotada de Civilização? Soubeste? Apareceram?
> O meu Príncipe parou, bateu alegremente na coxa:
> - Sublime! Tu ainda te lembras daquele homenzinho, de saco a tiracolo, que nós admiramos tanto pela sua sagacidade, o seu saber geográfico?... Lembra? Apenas falei em Tormes, gritou que conhecia, rabiscou uma nota... Nem era necessário mais! "Ó! Tormes, perfeitamente, muito antigo, muito curioso!" Pois mandou tudo para Alba de Tormes, em Espanha! Está tudo em Espanha!
> Cocei o queixo, desconsolado:
> - Ora, ora... Um homem tão esperto, tão expedito, que fazia tata honra ao progresso! Tudo para Espanha!... E mandaste vir?
> - Não! Talvez mais tarde... Agora, Zé Fernandes, estou saboreando esta delícia de me erguer pela manhã, e de ter só uma escova para alisar o cabelo.
> Considerei, cheio de recordações, o meu amigo:
> - Tinhas umas nove.
> - Nove? Tinha vinte! Talvez trinta! E era uma atrapalhação, não me bastavam!... Nunca em Paris andei bem penteado. Assim com os meus setenta mil volumes: eram tantos que nunca li nenhum. Assim com as minhas ocupações; tanto me sobrecarregavam, que nunca fui útil! (Grifo nosso. QUEIRÓS, 1997, p. 124-125)

Como pode ser analisado nos fragmentos selecionados para essa pequena exposição, os espaços aqui retratados (Paris, o trem e Tormes) são representados com

aspectos de personificação que refletem o estado de espírito de Jacinto. Em Paris, Jacinto andava tão murcho, tão corcunda, como a cidade de Paris que o abafava, o impedia de usufruir de suas riquezas; no espaço de transição, sua insegurança, a resistência natural à mudança se expressava com a figuração de que "A máquina apitava, com angústia.", ao tempo em que Jacinto batia o pé afirmando: "- É medonho! e medonho!..." e, enfim, acomodado em seu destino diante de "Tormes, perfeitamente, muito antigo, muito curioso", Jacinto se alegra batendo nas coxas, passa a realizar ações que expressam seu novo humor.

Em *Grandes Esperanças*, a trajetória de Pip, personagem principal, sendo representados a partir da ascensão social da personagem. Um fator característico na tessitura desse romance dá-se na medida em que os espaços vão retratando um movimento de ruptura com um passado e também uma digressão a partir dos movimentos da memória de Pip.

Temos, em princípio, dois grandes espaços nos quais seria possível, grosso modo, estabelecer a dicotomia campo e cidade. Primeiramente, Kent, terra natal do personagem, marcado pelo provincianismo e contato com a natureza selvagem das *marshes*, áreas parcialmente alagadiças. Essa área é percorrida por Pip em momentos de reflexão, por vezes sozinho, outras acompanhado de Joe Gargery, seu padrasto benfeitor, ou de Biddy, companheira e confidente. É nessa região em que se encontram os navios-prisão, de um dos quais escapa Abel Magwitch cujo encontro com o protagonista é o ponto inicial de toda a sequência de fatos que constitui o esqueleto fundamental do enredo do romance. Também se situa em Kent a casa de Miss Havisham, milionária excêntrica e amargurada por uma decepção amorosa. Ele tem sob sua proteção a garota Estella, obsessão de Pip, a qual instrui com o intuito de torná-la uma manipuladora de homens.

Temos então o segundo grande espaço, Londres, onde Pip, depois de ser beneficiado por um anônimo, passa a morar, de forma a ser educado como um *gentleman*, alimentado-lhe as esperanças de conquistar o coração de Estella. É em Londres que Pip encontra o contraponto ao seu mundo infantil, trava conhecimento com o mundo refinado dos *gentlemen*, assim como, próximo ao desfecho da narrativa, lhe é revelada a desconcertante origem de seu benfeitor. Tal descoberta mostra-se um duro golpe em seu orgulho e egocentrismo, eliminando seus últimos resquícios de imaturidade apresentando ao leitor um Pip adulto, demonstrando ações nobres e menos centrado em seus próprios dilemas.

Embora seja possível, grosso modo, essa divisão em dois grandes espaços, um olhar mais aprofundado nos faz constatar que esses espaços, em Grandes Esperanças, transcendem uma interpretação unívoca entre campo e cidade como representações simbólicas de bem versus mal ou inocência versus corrupção. Tais oposições estão em tensão dialética praticamente em todas as instâncias do romance.

Tomemos como exemplo a casa de Pip, em Kent, na qual passa sua infância. Longe de ser um refúgio para uma criança inocente, Pip é severamente tratado por sua irmã, sofrendo desde surras, xingamentos até recriminações que lhe aumentam o sentimento de culpa.

> Terminou jogando-me – eu amiúde lhe servia de projétil conubial – em cima de Joe, o qual, satisfeito por se apoderar de mim, mesmo dessa maneira, me pôs dentro da chaminé e discretamente protegeu-me com sua perna enorme. (DICKENS, 2011, p.41)

Por outro lado, é neste mesmo ambiente que encontramos Joe Gargery, padrasto e único amigo de Pip, que lhe será seu fiel protetor durante toda sua vida mesmo em momentos nos quais Pip trai essa amizade por orgulho e vaidade. Joe incorpora o mais alto conceito de bom caráter, simplicidade e retidão. "Era um homem tranquilo, bondoso, bem-humorado, de fácil trato, simplório e amável – uma espécie de Hércules em força, e também na fraqueza". (DICKENS, 2011, p.39)

Um dos mais icônicos e complexos espaços do romance encontra-se também em Kent, na casa de Miss Havisham. É ali que Pip conhece e se apaixona por Estella que, de certa forma, torna-se sua razão de viver.

> Embora me chamasse "menino" tantas vezes, e num tom descuidado que estava longe de ser elogioso, ela era mais ou menos da minha idade. Parecia muito mais velha do que eu, é claro, por ser menina, e bonita, e senhora de si; e me tratava com tanto desdém quanto se tivesse vinte e um anos e fosse uma rainha. (DICKENS, 2011, p.101)

Essa paixão é bastante complexa uma vez que Pip é repetidamente humilhado por Estella que não demonstra nenhum tipo de simpatia por sua figura simples e sem refinamento. Ele desempenha o papel de um brinquedo ou mesmo uma cobaia para que ela possa experimentar e aprender sobre a fraqueza masculina diante de sua beleza.

> A sra. Havisham fez sinal para que ela se chegasse, e pegou uma joia na penteadeira, e experimentou seu efeito sobre o seio jovem e formoso e sobre seus belos cabelos castanhos. Será tua, um dia, minha querida, e tu a usarás bem. Quero ver-te jogando cartas com este menino.
> Com este menino! Ora, mas ele é um trabalhadorzinho vulgar!
> Julguei ouvir o que a sra. Havisham disse em resposta – só que parecia uma resposta improvável- "E daí? Podes partir o coração dele."(DICKENS, 2011, p.104)

A mansão de Miss Havisham ironicamente chama-se Mansão Satis, que significa satisfação, plenitude. A velha dama amargurada mantém a lúgubre sala na qual seria realizada sua festa de casamento, corroída pelo tempo, por ratos e insetos. O local é mantido constantemente na penumbra. Os relógios parados permite-nos entender a tentativa de se congelar o tempo tornando o ambiente em um monumento dedicado à decepção a que o amor pode levar.

> O cômodo era espaçoso, e pareceu-me que outrora fora belo, mas tudo que ali se podia ver estava coberto de poeira e mofo, e estava caindo aos pedaços. O objeto que mais se destacava era uma mesa comprida com uma toalha, como se uma festa estivesse sendo preparada no momento em que a casa e os relógios pararam todos juntos. Havia uma espécie de centro de mesa no ponto central da toalha; estava de tal modo recoberto de teias de aranha que era impossível distinguir sua forma; e, enquanto eu contemplava aquela extensão amarela da qual lembro-me, ela parecia brotar como se fosse um fungo escuro, vi aranhas de patas pintadas e corpos manchados correndo para ela ou dela saindo, como se algum evento da maior importância pública tivesse acabado de ocorrer na comunidade das aranhas.
> Eu ouvia ratos também, a tamborilar atrás dos lambris de madeira, como se o mesmo acontecimento também fosse importante para eles. As baratas porém não se davam conta da agitação, e arrastavam-se em torno da lareira lerdas e desajeitadas como velhos, como se enxergassem e escutassem mal, e não falassem umas com as outras.
> Esses seres rastejantes mantinham-me fascinado, e eu os contemplava à distância quando a sra. Havisham pousou a mão em meu ombro. Na outra mão ela levava uma bengala que era como uma muleta no alto, na qual se apoiava, e parecia a bruxa daquele lugar. (DICKENS, 2011, p.137)

No fragmento acima o espaço e o estado de espírito do personagem se contaminam.

Além do salão de festas da Sra. Havisham existem outros espaços significativos na Mansão. Há o portão principal, onde Pip vê Estella pela primeira vez. Fica evidente a ansiedade do protagonista em suas visitas à mansão, pois sabe que caberia à Estella recepcioná-lo, ainda que friamente . Também se destaca o jardim abandonado, onde conhece o garoto Herbert, que mais tarde reencontraria em Londres e seria seu melhor amigo e companheiro de aventuras e aflições. Há uma cervejaria desativada, resquício de disputas familiares. Esses espaços externos à Mansão, mas ainda dentro da propriedade da Sra. Havisham, são como um refúgio dos maltratos psicológicos desferidos pela velha dama e sua pupila. Tal experiência é fundamental na formação do caráter do jovem personagem:

> É terrível ter vergonha do próprio lar. Talvez seja a mais negra ingratidão, e o castigo seja proporcional e bem merecido; mas que é uma coisa terrível, isso posso afirmar com conhecimento de causa.
>
> O lar nunca fora um lugar muito agradável para mim por causa do temperamento de minha irmã. Mas Joe o santificava, e antes eu acreditava no meu lar. Antes eu acreditava na sala de visitas de cerimônia, como um salão dos mais elegantes; acreditava na porta da frente, como um portal misterioso do templo sagrado cuja abertura solene era marcada por um sacrifício de aves assadas; acreditava na cozinha como um cômodo casto, ainda que não magnífico; acreditava na ferraria como o caminho reluzente da maturidade e da independência. No decorrer de um ano tudo isso mudara. Agora tudo lá era grosseiro e vulgar, e eu faria tudo para que a sra. Havisham e Estella não vissem minha casa em quaisquer circunstâncias.
>
> Até que ponto essa minha atitude ingrata era culpa minha, da sra. Havisham ou da minha irmã, é algo que agora não tem mais relevância para mim nem para ninguém. A mudança ocorrera em mim; era um fato consumado. Bom ou mau, desculpável ou indesculpável, era um fato. (Grifo nosso. DICKENS, 2011, p.166)

Assim, pela materialidade do ambiente, torna-se identificável o conflito interior do personagem sob o estranhamento de seu espaço mais íntimo, o próprio lar. Estranhamento que resulta em repúdio de sua própria origem que passa a lhe ser motivo de vergonha: "...e eu faria tudo para que a sra. Havisham e Estella não vissem minha casa em quaisquer circunstâncias."

Dessa forma, sra. Havisham, Estella e, de forma indissociável, a Mansão Satis são a representação do mundo a que Pip deseja pertencer. Esse mundo, como descobre o próprio personagem, é incompatível ao seu (cujo símbolo claro é seu próprio lar). Essa consciência foi despertada por suas experiências em outro espaço, a Mansão Satis, que, tal qual o mítico provar do fruto do conhecimento, lança-o em chamas de dúvida e vergonha. O processo de transformação, portanto, é instaurado: "A mudança ocorrera em mim; era um fato consumado."

De maneira similar, Jacinto fora contaminado pelo espaço de Tormes, de início a contragosto, mas de forma inexorável, provando-se benéfica a privação de sua "fartura", o que faz com que seu espírito perca em quantidade, porém, ganhe em profundidade. Já com Pip, o movimento é em sentido oposto, pelo menos inicialmente, pois perde a zona de conforto da ignorância sendo lançado em tempestades de dúvida que o levará ao caminho da individuação do herói.

Referências:

ABDALA Jr., Benjamin. *Eça de Queirós – Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

BLOOM, Harold. *Como e Por Que Ler*. RJ: Objetiva, 2011.

BORGES, Jorge Luis. *Curso de Literatura Inglesa*. SP: Martins Fontes, 2002.

CHAMBERLIN, E. R. *O Cotidiano Europeu no Século XIX*. SP: Melhoramentos, 1994.

DICKENS, Charles. *Grandes Esperanças***.** SP: Penguin Classic Companhia das Letras, 2012.

MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade*. RJ: Bertrand Brasil, 208.

MOREIRA, Ruy. "Sertões: o universo e o regionalismo de Graciliano Ramos, Mário de Andrade e Guimarães Rosa (Um ensaio sobre a geograficidade do espaço brasileiro)". In: *Revista de Ciência Geográfica*, Ano X – Vol. X, nº 03 – Bauru – SP, AGB-Bauru, setembro/dezembro de 2004.

QUEIRÓS, Eça de. *A Cidade e as Serras*. SP: ÁTICA, 1997.

REIS, Carlos. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, s.d.